

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Radu Mihai ROPOTAN

ŞASE SONATE PENTRU VIOARĂ SOLO, OP. 27, DE EUGÈNE YSAÏE.
CONFLUENŢE STILISTICE ŞI REPERE INTERPRETATIVE

SIX SONATAS FOR SOLO VIOLIN, OP. 27, BY EUGÈNE YSAÏE.
STYLISTIC CONFLUENCES AND PERFORMING GUIDANCE

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător ştiinţific

Prof.dr. Roxana-Maria PEPELEA

BRAŞOV, 2021

D-lui (D-nei)

COMPONENŢA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universităţii Transilvania din Braşov

Nr. din

PREŞEDINTE:	Prof. dr. Ignac FILIP Universitatea Transilvania din Braşov
CONDUCĂTOR ŞTIINŢIFIC:	Prof. dr. Roxana-Maria PEPELEA Universitatea Transilvania din Braşov
REFERENŢI:	Prof. dr. Diana MOŞ Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti Prof. dr. Verona MAIER Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti Prof. dr. Petruţa COROIU Universitatea Transilvania din Braşov

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 radu.ropotan@unitbv.ro

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

Vă mulţumim.

CUPRINS

INTRODUCERE	7/7
I. TRADIȚIA SONATEI PENTRU VIOARĂ SOLO.....	13/9
1. Barocul și creația pentru vioară solo	13/9
1.1 Școlile italiană, franceză și germană	20/10
1.2 Determinări istorice și culturale în conceperea Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de J. S. Bach.....	23/11
1.2.1 Semnificații atribuite titlului manuscrisului	24/11
1.3 Structură și expresie în Sonatele pentru vioară solo de Bach	27/12
1.3.1 Structura părților de deschidere.....	29/12
1.3.2 Structura fugată a părților secunde	32/12
1.3.3 Elemente caracteriologice în partea a III-a	37/13
1.3.4 Mișcările de final.....	39/13
1.4 Mișcările de dans din Partitele pentru vioară solo de Bach	43/14
1.4.1 Principiul variațional în Partite	46/14
1.4.2 Tipologia dansurilor în Partite	49/15
1.4.3 <i>Ciaccona</i> din <i>Partita în re minor</i> – variație și argumentație.....	53/15
1.5 Textura multireferențială a Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de Bach.....	61/16
1.6 Considerații interpretative ale Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de Bach	63/16
1.6.1 Scurt istoric al evoluției arcuşului	63/16
1.6.2 Ediții și interpretări ale Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de Bach.....	66/17
II. SONATELE PENTRU VIOARĂ SOLO OP. 27 DE EUGÈNE YSAÏE. CONFLUENȚE STILISTICE.....	69/18
2. Personalitatea complexă a muzicianului YsaÏe	70/19
2.1 Portret al violonistului Eugène YsaÏe	75/20
2.2 Trăsături ale creației lui Eugène YsaÏe.....	78/21
2.3 Oportunitatea unui sistem de notație complex	82/22
3. Geneza Sonatelor pentru vioară solo op. 27	86/23
4. Sonatele pentru vioară solo op. 27. Confluențe stilistice	89/24
4.1 Joseph Szigeti și Sonata op. 27 nr. 1	90/24
4.1.1 Aspecte stilistice și structurale	92/24
4.2 Jacques Thibaud și Sonata op. 27 nr. 2	104/25
4.2.1 Aspecte stilistice și structurale	106/25
4.3 George Enescu și Sonata op. 27 nr. 3	117/26
4.3.1 Aspecte stilistice și structurale	120/26
4.4 Fritz Kreisler și Sonata op. 27 nr. 4	128/27
4.4.1 Aspecte stilistice și structurale	130/27
4.5 Mathieu Crickboom și Sonata op. 27 nr. 5	138/28
4.5.1 Aspecte stilistice și structurale	139/28
4.6 Manuel Quiroga și Sonata op. 27 nr. 6	145/28
4.6.1 Aspecte stilistice și structurale	146/29

III. REPERE INTERPRETATIVE ALE SONATELOR PENTRU VIOARĂ SOLO OP. 27 DE EUGÈNE YSAÏE	150/29
5. Premise istorice.....	150/29
5.1 Scurtă incursiune în evoluția construcției viorii, arcușului și corzilor.....	151/29
5.2. Scurtă incursiune în pedagogia viorii	154/31
6. Argument în susținerea unei abordări pedagogico-interpretative documentate a Sonatelor op. 27 de E. YsaÏe	161/31
7. Schiță de abordare pedagogico-interpretativă a Sonatelor op. 27	163/32
7.1 Sonata op. 27 nr. 1	163/32
7.1.1 Repere interpretative comparate	182/33
7.2 Sonata op. 27 nr. 2	188/34
7.2.1 Repere interpretative comparate.....	202/35
7.3 Sonata op. 27 nr. 3.....	205/36
7.3.1 Repere interpretative comparate	214/36
7.4 Sonata op. 27 nr. 4	217/37
7.4.1 Repere interpretative comparate	228/37
7.5 Sonata op. 27 nr. 5.....	231/38
7.5.1 Repere interpretative comparate	239/38
7.6 Sonata op. 27 nr. 6.....	241/39
7.6.1 Repere interpretative comparate.....	248/39
CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE	251/40
BIBLIOGRAFIE	257/41
SCURT REZUMAT (RO-EN).....	289/49

CONTENT

INTRODUCTION	7/7
I. TRADITION OF THE SONATA GENRE FOR SOLO VIOLIN	13/9
1. Baroque period and works for solo violin	13/9
1.1 Italian, french and german schools of music	20/10
1.2 Historical and cultural interweaves in conceiving the Sonatas and Partitas for Solo Violin by J. S. Bach	23/11
1.2.1 Meaning assigned to the facsimile manuscript of the Sonatas and Partitas for Solo Violin by J. S. Bach	24/11
1.3 Structure and expression of the Sonatas for Solo Violin by Bach	27/12
1.3.1 Structure in the opening movements	29/12
1.3.2 Fugal structure of the second movements	32/12
1.3.3 Characteristic elements of the 3rd movements	37/13
1.3.4 Closing movements	39/13
1.4 Dance like movements of the Partitas for Solo Violin by Bach	43/14
1.4.1 Variational principles of the Partitas	46/14
1.4.2 Dance tipology established in the Partitas	49/15
1.4.3 <i>Ciaccona</i> from the <i>D minor Partita</i> – variation and argumentation	53/15
1.5 Multireferential texture of the Sonatas and Partitas for Solo Violin by Bach	61/16
1.6 Interpretative considerations on the Sonatas and Partitas for Solo Violin by Bach	63/16
1.6.1 Short insight on the evolution of the bow	63/16
1.6.2 Editions and interpretative views on the Sonatas and Partitas for Solo Violin by Bach	66/17
II. SONATAS FOR SOLO VIOLIN OP. 27 BY EUGÈNE YSAÏE. STYLISTIC CONFLUENCES	69/18
2. YsaÏe as a complex musical personality	70/19
2.1 Portrait of Eugène YsaÏe as a performer	75/20
2.2 Traits of creation in the op. 27 by Eugène YsaÏe	78/21
2.3 Opportunity of a new complex notational system	82/22
3. Genesis of the Sonatas for Solo Violin op. 27	86/23
4. Sonatas for Solo Violin op. 27. Stylistic confluences	89/24
4.1 Joseph Szigeti and the First Sonata op. 27	90/24
4.1.1 Stylistic and structural aspects	92/24
4.2 Jacques Thibaud and the 2nd Sonata op. 27	104/25
4.2.1 Stylistic and structural aspects	106/25
4.3 George Enescu and the 3rd Sonata op. 27	117/26
4.3.1 Stylistic and structural aspects	120/26
4.4 Fritz Kreisler and the 4th Sonata op. 27	128/27
4.4.1 Stylistic and structural aspects	130/27
4.5 Mathieu Crickboom and the 5th Sonata op. 27	138/28



4.5.1 Stylistic and structural aspects.....	139/28
4.6 Manuel Quiroga and the 6th Sonata op. 27.....	145/28
4.6.1 Stylistic and structural aspects.....	146/29
III. PERFORMING GUIDANCE OF THE SOLO VIOLIN SONATAS OP. 27 BY EUGÈNE YSAÏE.....	150/29
5. Historical premises.....	150/29
5.1 Short insight on the evolution of the modern violin, bow and strings.....	151/29
5.2. Short insight on the violin pedagogy.....	154/31
6. A supporting argument of a pedagogical-interpretative view for the op. 27 Solo Violin Sonatas by E. Ysaïe.....	161/31
7. Outline of a pedagogical-interpretative approach of the op. 27 Sonatas.....	163/32
7.1 Sonata op. 27 no. 1.....	163/32
7.1.1 Guidelines in two different recordings.....	182/33
7.2 Sonata op. 27 no. 2.....	188/34
7.2.1 Guidelines in two different recordings.....	202/35
7.3 Sonata op. 27 no. 3.....	205/36
7.3.1 Guidelines in two different recordings.....	214/36
7.4 Sonata op. 27 no. 4.....	217/37
7.4.1 Guidelines in two different recordings.....	228/37
7.5 Sonata op. 27 no. 5.....	231/38
7.5.1 Guidelines in two different recordings.....	239/38
7.6 Sonata op. 27 no. 6.....	241/39
7.6.1 Guidelines in two different recordings.....	248/39
FINAL CONTRIBUTIONS. ORIGINAL CONTRIBUTIONS.....	251/40
BIBLIOGRAPHY.....	257/41
SUMMARY (RO-EN).....	289/49

INTRODUCERE

Teza de faţă reprezintă produsul unei duble abordări: prima, din perspectivă empirică, se bazează pe cunoştinţe practice acumulate de-a lungul carierei de instrumentist-violonist; a doua, se fundamentează pe concluziile cu caracter obiectiv, de natură teoretică, documentată. Altfel spus, această lucrare s-a născut din dorinţa propriei dezvoltări profesionale, prin intermediul alegerii unei tematici incitante, adecvate unor cercetări originale, care să îmbine judicios subiectivul şi obiectivul, sub generoasa cupolă a promovării valorilor clasice autentice ale creaţiei muzicale universale.

Cercetarea în speţă surprinde un amplu periplu din punct de vedere stilistic, pedagogic şi interpretativ, asupra fenomenului muzical „Eugène Ysaÿe”, compozitorul care a oferit lumii interpretative a muzicii clasice o viziune proaspătă în spaţiul paneuropean, la care se adaugă elementele de natură exotică, pline de inventivitate şi originalitate. Muzica instrumentală, prin distincţii săi protagonişti – compozitori sau interpreţi – reprezintă un teren distinct în cadrul muzicii clasice, ce continuă să inspire şi să determine crearea de noi şi noi limbaje, la un nivel simbiotic esenţial, din perspectivă compoziţională amplă.

Punctul de plecare al tematicii tezei de faţă se referă la examinarea amplă, cu extensii cuprinzătoare, a practicii instrumental-componistice din perioada barocului şi deschide, pe parcurs, căile unor analogii stilistice şi structurale cu miezul tratării subiectului, grefat pe *Sonatele op. 27* de Eugène Ysaÿe. Subiectul general al tezei în cauză atacă, în subsidiar, problema texturii componistice complexe, destinate exclusiv repertoriului solo al viorii şi adecvarea acesteia la schiţarea unei abordări pedagogice adecvate a materialului muzical vehiculat.

Motivaţia alegerii temei reprezintă propria dorinţă de a aduce un aport personal acestei tematici, care reclamă o atenţie sporită în dezvoltarea inerentă interpretativ-instrumentală. Descifrarea mesajului codificat reprezintă unul dintre elementele constitutive ale acestei lucrări, care îşi doreşte să sublinieze valenţe muzical-semantice şi surprinde filoane structurale absconse, încrustate într-o arhitectură muzicală distinctă. Din punctul nostru de vedere, după *Sonatele şi Partitele pentru vioară solo* de Bach, Eugène Ysaÿe a adus o înnoire în scriitura acestui gen, atât din punct de vedere stilistic, prin unificarea mişcărilor artistice ale vremii (impresionism, suprarealism sau simbolism, transpuse şi regăsite în muzică), cât şi tehnic, prin implementarea unui nou sistem de notaţie violonistică (prin abordarea în viziune proprie a acordurilor de 6 sunete pe un instrument prin excelenţă melodic, prin adăugarea unor elemente exotic-orientale, precum inserţia sferturilor de ton sau cvintele paralele) şi, nu în ultimul rând, programatic, prin încrustarea ingenioasă a personalităţilor violonistice remarcabile contemporane cu autorul acestor lucrări.

Obiectivul general al acestei teze de doctorat constă în surprinderea tematicii alese din punct de vedere analitic, pentru a prezenta, cu scop informativ, consideraţiile personale de natură pedagogică şi tehnic-interpretativă asupra ciclului op. 27, din catalogul creaţiei compozitorului belgian Eugène Ysaÿe. Admiraţia personală faţă de aceste lucrări muzicale şi studiul detaliat analitic au evidenţiat coordonatele unui pedestal muzical de mare valoare, pe care am dorit să îl facem cunoscut viitoarelor generaţii de muzicieni interesaţi de subiectul în cauză.

Metoda de cercetare surprinde o analiză diacronică interpretativ-componistică a elementelor constitutive ale idiomului muzical care evidenţiază o viziune intrinsecă şi reliefează analogia

conceptuală J. S. Bach – Eugène Ysaÿe, alături de tehnici interpretative inerente instrumentului în cauză și viziuni pedagogice proprii.

Ipoteza cercetării este reflectată în demersul de a pune în valoare o logică pedagogică inerentă idiomului muzical al genului interpretativ violonistic solo, care presupune o juxtapunere a mai multor elemente constitutive, prin examinarea conceptual-stilistică a tematicii. Istoria pedagogiei viorii reprezintă un subiect de cercetare vast care cuprinde perioade istorice diferite, mișcări artistice, compozitori, interpreți, pedagogi, artizani, inovatori, lutieri etc.

Structura tezei reprezintă un periplu analitic asupra genului instrumental-violonistic solo, cu pornire din perioada barocului, în care îl întâlnim pe reprezentantul cel mai de seamă, J. S. Bach, ale cărui lucrări consacrate genului au reprezentat un factor de inspirație pentru compozitori precum Béla Bartók, Serghei Prokofiev, Max Reger sau alții. Eugène Ysaÿe și J. S. Bach rămân, însă, singurii compozitori care au lăsat o amprentă originală, distinctă și care au conceput, la o asemenea amploare, lucrări în genul sonatei pentru vioară solo, ridicând această scriitură pe un pedestal impresionant. Am considerat că o analogie de acest fel va asigura o cunoaștere mai aprofundată a tematicii abordate în această teză de doctorat. Structura tezei este axată pe patru părți. Prima parte cuprinde un singur capitol, cu subcapitolele aferente, a doua parte cuprinde trei capitole cu subcapitolele corespunzătoare, a treia parte cuprinde trei capitole cu opt subcapitole, iar ultima parte prezintă concluziile tezei.

Prima parte surprinde o punctare a tradiției sonatei pentru vioară solo din perioada baroc împreună cu o survolare diacronică structural-analitică a celor mai importante momente ale genului instrumental violonistic solo. Primul capitol tratează barocul ca mișcare artistică compozită care cuprinde și amintește cele trei școli de muzică interpretativ-componistice notabile în frunte cu școala italiană, franceză și cea prusacă sau germană.

A doua parte este dedicată *Sonatelor op. 27* ale lui Eugène Ysaÿe și surprinde, în al doilea capitol, personalitatea complexă a artistului și trăsături ale creației acestui compozitor-violonist. Al treilea capitol menționează geneza *Sonatelor op. 27*, împreună cu introducerea unui nou sistem notațional implementat de Ysaÿe. Al patrulea capitol este dedicat confluențelor stilistice și elementelor structurale specifice celor șase *Sonate pentru vioară solo op. 27* ale lui Ysaÿe. Am identificat dedicatorii și trăsăturile artistice ale acestora, încrustate, prin diferite mijloace (incluzând referința muzicală), în creația op. 27, dintr-o perspectivă sincronică.

A treia parte creionează reperele interpretative ale *Sonatelor pentru vioară solo op. 27*, dintr-o perspectivă proprie, în complementaritate cu viziunile interpretative diferențiate ale unor violoniști notorii. Am inclus în această secțiune o multitudine de informații, precum premisele istorico-culturale, o scurtă incursiune evolutivă în construcția viorii, arcușului și corzilor și, de asemenea, în pedagogia viorii, de la primul tratat până la sfârșitul secolului XX și începutul secolului XXI. În al șaselea capitol s-a adus o argumentație în sprijinul viabilității unei abordări pedagogico-interpretative documentate a *Sonatelor op. 27*. Al șaptelea capitol se concentrează pe schița propriei abordări pedagogico-interpretative a *Sonatelor op. 27*, împreună cu validări încetățenite prin interpretări comparate de referință.

Ultima secțiune a tezei dedicată **concluziilor finale și contribuțiilor originale**. Regăsim, aici, un parcurs al identificării palierelor celor mai semnificative pe care se situează rezultatele cercetării noastre:

- Crearea bazelor unei abordări pedagogico-interpretative, cu marcarea sursei de inspirație în tradiția barocă și regăsirea multora din elementele perioadei, în scriitura pentru vioară solo a lui Ysaÿe. Sonatele op. 27 reprezintă un apogeu al scriiturii pentru vioară solo în cadrul genului de sonată, asemeni lucrărilor lui J. S. Bach.

- Punctarea importanței calității instrumentului, a parametrilor optimi de funcționare sonoră și a elementelor adiacente acestuia, precum arcușul sau corzile care pot influența semnificativ actul interpretativ. Am remarcat că, odată cu introducerea unui nou sistem de notație s-au eliminat elementele obscure ale interpretării instrumental-violonistice, fapt ce a condus către o direcție clară a viziunii interpretative.

- Semnalarea unei schimbări a viziunii interpretative în cadrul genului de sonată pentru vioară solo.

- Notarea, filtrarea și integrarea unei abordări pedagogice, bazate pe tratatele semnificative ale marilor școli de muzică, cu exponenții cei mai de seamă și sistematizarea unei perspective distincte, pedagogico-interpretative proprii.

- Reliefaarea importanței studiului acestor lucrări muzicale și semnalarea utilității lor, din punct de vedere practic, pentru muzicianul-violonist care dorește să participe la *Queen Elisabeth Competition*, unde este obligatorie una dintre sonatele ciclului op. 27, aleasă prin tragere la sorți.

Sperăm și considerăm că această contribuție va deschide, astfel, noi orizonturi de abordare celor interesați de subiectul în cauză, dintr-o triplă perspectivă: analitică, interpretativă și pedagogică. Alegerea acestui subiect s-a făcut, așadar, din dorința lărgirii orizontului muzicianului-interpret, aducându-se în discuție un exemplu consfințit ca valoare universală și recunoscut drept catalizator, prin spiritualitatea sa perenă.

I. TRADIȚIA SONATEI PENTRU VIOARĂ SOLO

1. Barocul și creația pentru vioară solo

Creația instrumentală solo a reprezentat, de-a lungul istoriei, o adevărată provocare, atât pentru compozitori cât și pentru interpreți. Aceste provocări au fost determinate de natura instrumentului (vioară) cu valențe monodico-melodice, valorificat inițial ca parte a unui ansamblu, fie cu rol acompaniator, fie acompaniat. Inițial, lucrările destinate repertoriului violonistic erau privite ca lucrări de sine stătătoare, folosite în cadrul restrâns al diligențelor muzicianului, pe post de studii sau intervenții care facilitau evoluția tehnico-interpretativă a instrumentistului, fără a fi prezentate publicului larg.

Dorim să evidențiem în această calitate precursori care au facilitat terenul dezvoltării în cadrul scriiturii în speță. Dintre aceștia îi vom aminti pe Thomas Baltzar (1631-1663), Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), Johann Jakob Walther (1650-1704) și Johann Paul von Westhoff (1656-1705).

După cum bine știm, inițial, celebrele lucrări pentru vioară solo ale lui J. S. Bach erau privite cu rol de dezvoltare tehnico-interpretativă fără a atinge notorietatea cuvenită, până când Felix Mendelssohn Bartholdy le-a readus în atenția spectatorilor prin orchestrații și aranjamente, în speranța de a le face cât mai accesibile publicului larg (a se vedea, de pildă, orchestrația *Ciacconi* din Partita BWV 1004).

Muzica pentru vioară solo fără acompaniament a atins, în timp, posibilități inedite în cadrul tehnicii violonistice, a subliniat calitățile și valențele polifonice ale instrumentului și, în fine, a antrenat capacitatea de concentrare pedantă a interpretului pe parcursul actului artistic, împreună cu valorificarea calităților native.

Am constatat, aşadar, genialitatea lui Bach care a captat elemente muzicale cuprinzătoare în cadrul unui instrument cu valențe restrânse, formidabil surprinse în cadrul unei simetrii ingenioase.

1.1 Școlile italiană, franceză și germană

Intrarea în epoca barocului a reprezentat, în fapt, o perioadă de tranziție interesantă. Renașterea sublinia expresia umanistă, iar idealurile perioadei baroc au abordat noua filozofie în artă prin individualism, calitatea expresiei și nu printr-o retorică a comunicării.

Ca urmare, instrumentele cu coarde, deși folosite inițial cu rol de acompaniament și-au extins potențialul și au evoluat către noi idealuri de virtuozitate și expresie. Individualismul epocii barocului a fost demonstrat fără precedent în noul nivel de exprimare drept efect al nevoilor emergente unui tipar autonom. Interpretul baroc a primit libertatea de a se exprima liber, în consens cu emoțiile personale.

Barocul a reprezentat un model evolutiv prin fuziunea influențelor distincte ale diverselor culturi exercitate în stilurile reprezentanților săi. Muzica instrumentală a dobândit o atenție sporită spre sfârșitul epocii, iar compozitorii au recurs la tipologii de scriitură ilustrate structural în forme precum: variațiunea, fuga, concerto grosso, suita și sonata. Printre inovațiile componistice ale vremii se numără basul continuu și valorificarea contrastului prezent între diversele mișcări ale sonatei. Secolul al XVIII-lea era dominat de școala italiană de muzică, în frunte cu Arcangelo Corelli, Pietro Locatelli, Antonio Vivaldi și Giuseppe Tartini.

Notăm faptul că în Franța secolului al XVII-lea nu exista o formă propriu-zisă de sonată, iar muzica instrumentală era dominată de suite de dansuri (grație implicării regelui Ludovic al XIV-lea – un mare iubitor al dansurilor, cu rolul său de mecena), repertorii pentru orgă solo, clavecin, lăută și viola da gamba.

Începuturile tradiției formei de sonată în Franța au fost influențate în mod direct de premiera lucrărilor lui Corelli. Arcangelo Corelli a reprezentat un model inspirațional pentru François Couperin, ale cărui compoziții au oglindit stilul italian al lui Corelli.

Dacă în Italia a existat un compozitor precum Arcangelo Corelli, atunci reprezentantul de seamă al tradiției franceze poate fi considerat Jean-Marie Leclair, care a reușit prin intermediul trio-sonatelor sale să combine complexitatea dar și virtuozitatea instrumentelor aservite melodiei.

Cu toate acestea, putem considera faptul că originalitatea lui Bach a provenit din școala germană, faimoasă pentru stilul polifonic. Stilul polifonic al execuției la vioară a fost dezvoltat până la sfârșitul secolului al XVII-lea, în Germania, reușindu-se prin această tehnică crearea unor compoziții exclusiv pentru vioară solo, fără nevoia unui acompaniament instrumental.

1.2 Determinări istorice și culturale în conceperea Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de J. S. Bach

Evidențierea acelor particularități socio-culturale care au contribuit direct sau indirect la conturarea *Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo* (BWV 1001-1006) de J. S. Bach, reprezintă, în opinia noastră, o condiție indispensabilă în abordarea aprofundată a tematicii. În consecință, se impune o evaluare istoric-cronologică a epocii, în scopul reliefării factorilor determinanți care au inspirat creația bachiană în speță. În această abordare, primul capitol – cu rol introductiv – este dedicat conceptelor generale și particulare care au străbătut secolul al XVIII-lea.

1.2.1 Semnificații atribuite titlului manuscrisului

Însuși titlul manuscrisului celor *6 Sonate și Partite pentru vioară solo* ne oferă o perspectivă detaliată a unor asocieri conjuncturale, care s-au născut în jurul sintagmei „sei¹ solo”. În primul rând, se poate observa că titlul manuscrisului bachian apare notat în limba italiană și nu în germană, limba maternă a compozitorului, de unde putem trage concluzia că influența limbii și a muzicii italiene era prezentă în Prusia secolului al XVIII-lea.

Una dintre ipotezele argumentate referitor la titlul manuscrisului celor *6 Sonate și Partite pentru vioară solo* de Bach, reiese din dezbaterile propuse de muzicologul Dorottya Fabian² și violonistul Christian Tetzlaff. Se presupune că Bach a creat un joc de cuvinte în momentul în care a semnat manuscrisul acestor șase lucrări, prin care, în loc să anunțe premiera celor șase lucrări (reflectând la sensul inițial al sintagmei *sei soli* – „șase singure”), își declara, de fapt, singurătatea (*sei solo*, echivalent cu „sunt singur”, exprimând o confesiune intimă, o lamentare). O asemenea abordare a generat, însă, inevitabil, un nou set de întrebări cu privire la alegerea vioarei ca instrument expresiv. Bach ar fi putut alege, cu ușurință, orice alt instrument, de pildă, orga, prin care ar fi reușit, cu siguranță, să exprime aceeași paletă a sentimentelor, chiar la scară mult mai mare. Cu toate acestea a ales un instrument pe care l-am putea considera, din anumite puncte de vedere, mai intim.

Indicația *senza Basso accompagnato*, regăsită pe manuscrisul celor șase lucrări pentru vioară solo, nu se referă la intenția regăsită în cadrul interpretărilor baroce, ci, mai degrabă la o formă comună de studiu în rândul celor care învățau vioara.

Libro primo indică faptul că Bach intenționa să compună o serie de cicluri instrumentale dedicând primul ciclu vioarei. Cele *6 Suite pentru violoncel solo* (BWV 1007-1012) ar constitui, astfel, *libro secondo*, iar *libro terzo*, s-ar referi la o lucrare neterminată pentru flaut solo (BWV 1013).

Deși cunoscut ca un virtuoz al claviaturii, scriitura lui Bach, în ceea ce privește lucrările pentru vioară solo denotă, indubitabil, cunoașterea profundă a posibilităților tehnice ale acestui instrument. Deși vioara, ca instrument, nu oferă o densitate a sunetului atât de voluminoasă precum orga sau alte instrumente capabile să susțină armoniile pe o perioadă mai îndelungată, totuși, Bach a reușit, printr-o textură vizibil subțiată, să nu compromită bogăția paletei armonice.

¹ *Sei*(it.) = șase.

² Cf. Dorottya Fabian, *A Musicology of Performance, Theory and Method based on Bach's Solos for violin*, Open Book Publishers, 2016, p. 244, în lb. engleză, în original.

1.3 Structură și expresie în Sonatele pentru vioară solo de Bach

Cele șase lucrări pentru vioară solo reunesc mai multe structuri formale, care evidențiază versatilitatea instrumentului. Macrostructura sonatelor este formată dintr-o parte retorică lentă, cu caracter de preludiu improvizatoric, un *Allegro* fugat, o parte lentă în caracter cantabil sau dansant și, în final, o parte rapidă mai puțin densă, similar structurii *sonatei da chiesa*. Partitele sunt compuse dintr-o serie de mișcări dansante, care urmează liber structura *sonatei da camera* sau tradiția suitei de dansuri, după modelul *Suitelor pentru vioară solo* de Johann Paul Westhoff.

1.3.1 Structura părților de deschidere

La o examinare mai atentă ni se relevă câteva variabile, în construcția părților componente ale Sonatelor pentru vioară solo. Spre exemplu, mișcărilor de deschidere ale primelor două sonate (*Adagio* în *sol minor* și, respectiv, *Grave* în *la minor*) relevă o manieră discursivă melismatică, quasi-rapsodică, concatenată prin acorduri. Dacă introducerile primelor două sonate ilustrează tipul retoric al melodiei recitativ-improvizatorice, cea de-a treia introducere (din *Sonata nr. 3*) va fi caracterizată prin staza ritmică (*ostinato* ritmic) și prin evoluția armonică de tip transformațional, aidoma modelelor întâlnite în *Preludiul în Do major* din *Clavecinul bine temperat* (Caietul I/1) sau în *Preludiul* din *Suita nr. 1 pentru violoncel solo*. *Adagio*-ul primei sonate începe și se termină pe tonică (*sol minor*). *Adagio*-ul sonatei BWV 1001 relevă un traseu tonal închis, prin cadența finală pe tonică însă legătura cu următoarea parte – *Fuga*, perechea sa – este asigurată datorită relațiilor registrului tonal dintre mișcări. În mod deosebit mișcărilor introductive ale BWV 1003 și 1005 (*Grave* și, respectiv, *Adagio*) se încheie cu o cadență deschisă pe dominantă, ca „trambulină” armonică spre fuga cu debut pe tonica de rezolvare.

Vom remarca, însă, în toate cele trei sonate, apelul constant, în cadrul părților de deschidere, la structura ternară, de forma: *expunere-evoluție-concluzie*.

1.3.2 Structura fugată a părților secunde

Deși toate cele trei fugi ale celor trei sonate pentru vioară solo prezintă elemente ale concertelor *solo* italiene ca gen, observăm, în particular, structuri expoziționale de *tutti*, apoi episoade contrastante de *solo*. Fuga primei sonate, în *sol minor* prezintă un *ostinato*³ în stilul unui subiect de *canzona*, fuga sonatei a doua, în *la minor*, este compusă într-un metru ușor dansant, iar fuga sonatei a treia, în *Do major*, prezintă un subiect cu originea în coralul *Veni Sancte Spiritus* (*Komm, heiliger Geist, Herre Gott* BWV 226).

Includerea fugii în structura sonatei solo bachiene reprezintă o înnoire importantă, prin care Bach conferă grandoare scriiturii instrumentelor melodice. Procesele contrapunctice, organizarea formală a reprizelor tematice și a episoadelor muzicale regăsite în cadrul fugilor lui Bach devin din ce în ce mai complexe pe parcursul fiecăreia, fapt ce se reflectă în durata acestora, cu o creștere în dimensiune a fugilor, de la prima, BWV 1001 (94 măsuri), la a doua, BWV 1003 (289 măsuri), până la a treia, BWV 1005 (345 măsuri).

³ Așezat pe tiparul retoric al *figurii suspirans*.

1.3.3 Elemente caracteriologice în partea a III-a

Partea a III-a din sonatele lui Bach variază cel mai mult, ca ritm, metru și caracter. Element-surpriză al părții a III-a, surprinsă într-un tempo lent, este faptul că apare în relativa majoră, în BWV 1001 și 1003 și în cheia subdominantei, *Fa major*, în BWV 1005.

Subliniem premisele unor referințe la trei tipuri de ansamblu distincte, pe care Bach le încrustează în aceste mișcări lente:

- *Siciliana* BWV 1001 este scrisă în douăsprezece optimi și reprezintă o referință a unei mișcări ce surprinde o tipologie dansantă. Din punct de vedere structural, *Siciliana* este surprinsă unitar fără bară de repetiție, în schimb distingem 3 secțiuni distincte paralele cu intensificări sporite în cadrul structurii interioare.

- *Andante* BWV 1003 este scris în trei pătrimi și surprinde o mișcare lentă de concert venețian. Este compus într-o structură binară delimitată de bară de repetiție.

- *Largo* BWV 1005 este scris în patru pătrimi, și reprezintă o mișcare lentă lirică, ce sugerează un cântec pastoral.

1.3.4 Mișcările de final

Presto-ul final al BWV 1001 ne reconfirmă principiul de acumulare a intensității elementelor de construcție muzicală, pe care îl putem observa pe parcursul *Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo* (BWV 1001-1006). *Presto* BWV 1001 este structurat într-o formă binară delimitată de bara de repetiție. Fiecare element surprins în prima secțiune a *Presto*-ului va fi oglindit în a doua secțiune, cu un surplus inedit, fiecare element fiind mai activ decât predecesorul.

În general, *Presto* întruchipează cea mai omogenă mișcare din punct de vedere al ritmului. Dar, deși aceste mișcări sunt compuse în întregime din optimi, cu excepția cadențelor finale, se poate observa o mare varietate contrapunctică a fiecăreia. Astfel, *Presto* BWV 1001 este compus în măsura de trei optimi, metru folosit, de asemenea, și în *Giga* BWV 1008 și BWV 1010. *Allegro* BWV 1003 prezintă figuri de șaisprezecimi și treizecidoimi care planează deasupra unui ritm armonic lent, static, unde repetițiile jumătăților de măsură creează un efect de ecou, sugerat prin contrastele dinamice. *Allegro assai* BWV 1005 este compus în măsură de trei pătrimi, în care regăsim figuri ritmice distincte de șaisprezecimi împletite cu optimi în deschidere, pentru ca, apoi, discursul să se canalizeze pe albia unui ritm continuu până la finalul mișcării.

În concluzie, s-a putut observa cum, din punct de vedere al configurației, melodica bachiană înfățișează aspecte morfologice și structurale variate.

1.4 Mişcările de dans din Partitele pentru vioară solo de Bach

Cristalizarea stilului componistic în privinţa ordinii de construcţie şi simetriei devine vizibil în compoziţiile lui Bach din perioada petrecută la Köthen: *Concertele Brandenburgice*, *Suitele pentru violoncel solo*, *Suitele franceze şi engleze pentru clavecin*, *Partitele pentru clavecin*, *Sonatele pentru vioară* şi *Sonatele şi Partitele pentru vioară solo*.

Simetria lucrărilor lui J. S. Bach poate fi observată deopotrivă în macrostructura părţilor componente, în care regăsim un echilibru în numărul secţiunilor constitutive, dar, în acelaşi timp şi la nivel microstructural, reflectat la nivelul coordonatelor scriiturii vertical-armonice şi orizontal-melodice. Dacă în cele 3 sonate ale lui Bach se distinge un tipar similar, care constă, după cum s-a văzut, din patru mişcări succesive – o mişcare lentă urmată de fugă (cuplul preludiu-fugă), apoi o altă mişcare lentă care conduce spre finalul cu tentă de ritm continuu – atunci sesizăm că cele 3 Partite BWV 1002, 1004 şi 1006 vor prezenta o varietate notabilă una faţă de cealaltă, în privinţa structurii.

Din punct de vedere al complexităţii structurale şi melodico-ritmico-armonice constatăm câteva linii de ghidaj. *Partita în re minor* BWV 1004 prezintă cel mai mic număr de mişcări, în schimb, surprinde prin cea mai elaborată scriitură ritmico-melodico-armonică din cadrul Partitelor. *Partita în si minor* BWV 1002 include cel mai mare număr de mişcări, în schimb surprinde prin cel mai restrâns tipar de dansuri, fiind în complementaritate cu mişcările *Double*. Principiul variaţional al mişcărilor *Double* din Partita BWV 1002 constă în complementaritatea legăturilor tematice ale secţiunilor cu dansurile principale. *Partita în Mi major* BWV 1006 surprinde prin cel mai restrâns tipar ritmico-melodico-armonic, destul de uniform în cadrul mişcărilor constitutive.

Partitele pentru vioară solo însumează nouă tipuri de dansuri: *allemande*, *bourrée*, *courante*, *sarabande*, *menuet*, *loure*, *gavotte*, *gigue*, *chaconne*, plus un *preludio* şi părţile variaţionale intitulate *double*. În această varietate, vom distinge câteva principii generale aplicate majorităţii mişcărilor:

- Mişcările constitutive prezintă două reprize cu excepţia *Preludiului* BWV 1006, a *Ciacconei* BWV 1004 şi a *Gavotte en rondeau* BWV 1006.
- Majoritatea reprizelor secunde oferă un paralelism simetric.
- Unele reprize secunde sunt caracterizate de revenirea incipitului.
- Noţiunile structurii bazate pe paralelismul secţiunilor cu finalurile în două strofe au o bogată reprezentare şi în mişcările Partitelor.

1.4.1 Principiul variaţional în Partite

În repertoriul statornic termenul *partita* este privit ca o suită de mişcări dansante. În epoca barocului termenul *partita* era privit ca un ciclu de variaţiuni. Particularitatea *partitei* sau *suitei* poate fi observată în sensul dublării variaţionale a dansurilor principale (*Allemanda*, *Couranta*, *Sarabanda*, *Giga*). Subliniem acest procedeu în cadrul Partitei BWV 1002. Fiecare dintre cele patru dansuri componente – *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* şi *Bourrée* – se află în complementaritate cu perechea sa *Double*. Distingem ogîndiri ale registrelor în cadrul simetriei axei orizontale şi verticale în esenţa melodiei şi armoniei. Aceste legături au pregătit terenul motivic şi armonic pentru fiecare partită în parte, imprimând un principiu specific, conform căruia fiecare mişcare dansantă se conexează de următoarele, sub aceeaşi cupolă a formei ciclice.

1.4.2 Tipologia dansurilor în Partite

Conform constatărilor după care ritmurile, frazările și afectul regăsite în Partitele bachiene acumulează elemente mult mai complexe decât tipologia uniform ritmică a unor „simple” dansuri, se poate trage concluzia că *Partitele pentru vioară solo* de Bach nu au fost create pentru a fi dansate. În cadrul fiecărui dans subliniem abordări structurale distincte. O multitudine remarcabilă de ritmuri definește tipologia dansurilor în cadrul lucrărilor lui Bach, care sunt reiterate în pondere semnificativă. Ciclul BWV 1001-1006 a intrat în repertoriul violonistic spre sfârșitul secolului al XIX-lea, sub influența esteticii de gen a sonatei romantice. Astfel, *allemanda* a fost asimilată cu rol de primă mișcare a formei de sonată, *sarabanda* avea rol de mișcare solemnă, alte dansuri ocupau poziția *scherzo*, iar *giga* reprezenta o mișcare rapidă. Cu siguranță, această viziune a planat asupra acestor lucrări care lua în considerare tradiția interpretativă romantică. Cu toate acestea, diferența de secol între momentul creației și cel al statornicirii acestui ciclu în repertoriul violonistic a dus la apariția unor contradicții între rigorile impuse de tradiție și interpretarea propriu-zisă. Doar o analiză aprofundată a structurii acestor lucrări – în care se ia în considerare relația lor cu alte compoziții ale lui Bach și aspecte de scriitură precum indicații de tempo, mișcarea basului și a celorlalte voci, frazările, corespondențele motivice – ar trebui să conducă orice interpret spre o bază a unei viziuni proprii.

1.4.3 Ciaccona din Partita în re minor – variație și argumentație

Aspectul compozițional remarcabil al acestei lucrări este amploarea sa de 64 de variațiuni conectate într-un total de 257 de măsuri, articulate într-o structură tristrofică pe baza inversiunii modale (*minor-major-minor*), totul așezat pe simpla progresie a basului de 4 măsuri. O simetrie constructivă se poate identifica în arhitectura acestei *Ciaccona*; astfel, tema cuprinde 4 măsuri, cifră a cărei ridicare la puterea a patra dă rezultatul egal cu numărul total de măsuri (adică 256, excluând măsura finală), în desfășurare $4 \times 4 \times 4 \times 4 = 256$.

Ciaccona prezintă un șir continuu de variații, cu intensificări sporite surprinse pe tot parcursul mișcării. Caracterul variațional al *Ciacconei* reprezintă cea mai amplă incursiune în cadrul spectrului compozițional al lui Bach. Este remarcabil faptul că Bach a folosit o paletă coloristică cuprinzătoare pe un instrument eminentemente monodico-melodic. Unul dintre aspectele definitorii ale *Ciacconei* rezidă în simplul fapt că un instrument cu registru restrâns, surprinde un univers muzical unic amplu în variațiunile care au reprezentat pentru Bach cea mai mare provocare în procesul compozițional al *Ciacconei*.

Nu există lucrare care să surclaseze *Ciaccona*, după criteriul duratei de execuție. Susținerea interpretativă devine, astfel, un factor decisiv al actului interpretativ.

Bach nu a urmărit doar să dezvolte sau să epuizeze principiile componistice, dar, în același timp, a inovat tehnica acestui instrument eminentemente monodico-melodic, și a surclasat cutumele structurale ale epocii. Prin aceasta, putem afirma că Bach a realizat triumful spiritului asupra materiei.

1.5 Textura multireferențială a Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de Bach

Unul dintre atributele cele mai importante ale melodiei, realizate prin tehnici polifonice specifice, este capacitatea acesteia de a sugera două sau mai multe planuri/voci, care se determină reciproc; un astfel de tip de melodie nu se mai limitează la unica distribuție orizontală a elementelor sale, ci dobândește o nouă coordonată, cea verticală. Spiritul polifonic pătrunde, astfel, și în creația monodică, prin procedeul polifoniei latente, prin care se poate sugera conducerea a două sau chiar a mai multor voci. În *Sonatele și Partitele pentru vioară solo*, Bach recurge la scriitura polifonică în interiorul monodiei, simulând procedee și mișcări ale vocilor polifoniei propriu-zise: mișcarea directă/paralelă; mișcarea contrară; mișcarea oblică. În decodificarea scriiturii, uneori extrem de complexă, ascunsă chiar, este utilă analiza prin prisma procedeelelor evoluției și variației motivice, sau a tehnicilor care caracterizează scriitura polifonică propriu-zisă. Astfel, putem întâlni diferite asocieri de planuri: în secvențe, în imitație directă sau inversă, în contrast etc. Interpretul monodiei bachiene reprezentate în lucrările pentru instrument solo este pus, așadar, în dificultatea descifrării și departajării timbrale a planurilor, deziderate care devin tot mai greu de atins atunci când vocile se împletesc. Modalitatea de rezolvare a acestor cerințe ține, așadar, în primul rând, de capacitatea de înțelegere a structurii muzicale întrețesute și, în al doilea rând, de diversificarea paletelor coloristice, dinamice, agogice, de atac etc.

1.6 Considerații interpretative ale Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de Bach

1.6.1 Scurt istoric al evoluției arcușului

Scrierea neconvențională a Sonatelor și Partitelor BWV 1001-1006 reprezintă o piatră de încercare pentru orice violonist în parcursul interpretării muzicale. Aceste lucrări reunesc cele mai mari provocări din întregul spectru tehnic cu care are de-a face un interpret violonist. Deși tehnica violonistică a avansat din secolul al XVIII-lea – din perioada barocului și până în prezent, execuția acestor lucrări pentru vioară solo nu a devenit mai puțin dificilă. Unul din factorii decisivi în ceea ce privește abordarea interpretărilor acestor lucrări pentru vioară solo se datorează apariției arcușului concav *Tourte*, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și, nu în ultimul rând, călușului înălțat cu acea curbură modernă mai abruptă. Rigidizarea modului de interpretare survenit în urma construcției concave a arcușului, cu acea curbură a lemnului îndreptată spre interiorul distanței dintre băț și păr și călușul abrupt au îngreunat executarea lină, fluidă, susținută a acordurilor de trei sau de patru sunete pe vioară. În consecință, dificultatea interpretării lucrărilor solo pentru vioară sau violoncel a condus către invenția, în secolul XX, a *arcușului Vega*, supranumit *arcușul Bach*, pe care l-am putea considera o rudă mai apropiată a arcușului baroc.

Elementele care au facilitat, dintr-un anumit punct de vedere, interpretarea muzicii lui Bach pe vioară sau pe violoncel, odată cu apariția *arcușului Vega-Bach*, au fost curbura convexă (similară arcușului baroc), considerabil mai mare spre exterior și distanța dintre bățul arcușului și firul de păr. Ajustarea „din mers” a tensiunii părului de arcuș a condus către o execuție mai susținută a discursului muzical, fie că a fost vorba de atingerea simultană a două, trei, sau patru coarde.

Deşi arcuşul *Vega-Bach* poate susţine notele pe o perioadă mai îndelungată, acesta nu prezintă alte calităţi pe care le deţine utilizarea noului tip de arcuş *Tourte*, precum fluidizarea melodiei şi a interpretării. Totodată, volumul sonor devine mai amplu, imperios necesar odată cu mărirea capacităţii sălilor de concerte ale secolului XXI. În zilele noastre, majoritatea violoniştilor clasici interpretează muzica lui Bach cu arcuş tip *Tourte*, în timp ce ansamblurile specializate în muzica barocului preferă arcuşele baroc apropiate ca formă de arcuşul *Vega-Bach*. Caracteristica arcuşului baroc era faptul că prezenta o lungime mai scurtă, comparativ cu arcuşul dezvoltat de *Tourte*, care este folosit în zilele noastre. Deşi sursele franceze, italiene, germane ale barocului au trasat analogii între muzică şi discurs vorbit, acestea prezintă totuşi diferenţe fundamentale. Pentru italienii cântatul melodiei era mai important decât orice altceva, era de o importanţă supremă. Francezii au rafinat arta prin distingerea silabelor scurte de cele lungi. Germanii preferau un discurs care favoriza expresia retoricii, bazată pe diferenţele dintre sublinierea disonanţelor nerezolvate şi cele rezolvate.

1.6.2 Ediţii şi interpretări ale Sonatelor şi Partitelor pentru vioară solo de Bach

După apariţia primei ediţii a *Sonatelor şi Partitelor pentru vioară solo* de Bach din 1802, curentul ediţiilor moderne ia amploare abia după ediţia apărută în anul 1908 sub îndrumarea lui Joseph Joachim şi a lui Andreas Moser, cunoscută sub denumirea de ediţia Joachim-Moser. În ediţia lui Ferdinand David din 1843, celebrul violonistul căruia Mendelssohn-Bartholdy îi dedică, în 1843, faimosul său Concert pentru vioară, manuscrisul lui Bach este transcris cu notaţie modernă, sub ediţia propriu-zisă.

În secolul XX, majoritatea violoniştilor au considerat de mare importanţă studiul indicaţiilor originale pe lângă indicaţiile îndrumătorilor ediţiilor. Studiul acestor ediţii ne permite să pătrundem în diferitele abordări ale celor şase lucrări pentru vioară solo ale lui Bach. Aici vom putea observa multitudinea de variante ale legaturilor, digitaţiei şi articulaţiei. Din ce în ce mai mult violoniştii şi-au pus amprenta personală asupra interpretării acestor lucrări prin ediţiile pe care le-au îndrumat. Un astfel de exemplu îl putem urmări în ediţia celebrului violonist Joseph Szigeti.

Una din ediţiile secolului XX lipsite de marcaje interpretative îi aparţine lui Adolph Busch (1919). Această ediţie reflectă modul sever şi literal de abordare devenit obişnuit în Germania între 1920-1933. Acest stil – supranumit *Neue Sachlichkeit* – al noii obiectivităţi (tradus din germană), a fost o mişcare apărută în Germania anulului 1920, ca reacţie împotriva expresionismului, ai cărui protagonişti au dorit angajarea publicului a cărui colaborare urmărea respingerea idealurilor romantice. Ediţia Carl Flesch (1930) reflectă o abordare romantică unde găsim indicaţii de digitaţii în poziţii înalte, iar ritmul este alterat în încercarea de a sugera o anumită interpretare dată polifoniei. Ediţia Jean Campelli (1959) este prima ediţie care include copia manuscrisului ataşată ediţiei propriu zise. Această ediţie oferă flexibilitate din punct de vedere ritmic, de unde derivă şi senzaţia de inegalitate. Ediţia Szymanowski (1981) reflectă o preferinţă generală pentru poziţiile joase pe tastatura vioarei, pe când ediţia Rostal (1982) promovează o libertate a folosirii *flageoletelor*, în ciuda considerentelor de natură tehnică a secolului al XVIII-lea.

Cu toate acestea, nici o ediţie nu poate oferi atât de multe indicii pe cât o poate face o înregistrare. Prima înregistrare parţială audio a *Sonatelor şi Partitelor pentru vioară solo* (BWV 1001-1006) de Bach a avut loc în 1903, fiind interpretată de celebrul violonist şi pedagog Joseph Joachim. În ciuda

Înregistrării limitate se poate observa o abordare de stil, ton și intonație. Ulterior, întregul ciclu de lucrări a fost înregistrat, între 1933-1934, de celebrul violonist Yehudi Menuhin. Enescu însuși se pare că a înregistrat acest ciclu de lucrări, spre sfârșitul anilor 1940. Acesta denumea acest ciclu „Munții Himalaya ai violoniștilor”. Unul din discipolii lui Enescu, pe nume Serge Blanc, a colecționat și notat indicațiile maestrului George Enescu.

Dificultățile survenite în urma interpretării acestor capodopere au condus către ipoteza conform căreia Bach ar fi avut în minte folosirea tipului de arcuș curbat spre exterior pentru eficientizarea și facilitarea abordării polifoniei. Cu toate acestea, abordarea istorică a lucrărilor a condus către o concentrare îndreptată, mai degrabă, către ritm și puls și nu atât de mult spre polifonie. Una dintre primele înregistrări în acest sens, este a violonistului Sergiu Luca (1977), care folosește un *setup* baroc al viorii, cât și folosirea arcușului baroc. Toate aceste elemente au stârnit controverse de-a lungul istoriei interpretărilor celor șase lucrări pentru vioară solo de Bach.

În concluzie, nu există o interpretare ideală, așa cum nu există nici perfecțiune. Ceea ce îi dă valoare unei interpretări este credința fermă în cunoștințele principiilor solide ale unui muzician, pe care acesta le dobândește prin practica și argumentarea unui studiu aprofundat în comuniune cu autenticitatea elementelor de natură tehnică, unică pentru fiecare dintre noi.

II. SONATELE PENTRU VIOARĂ SOLO OP. 27 DE EUGÈNE YSAÏE. CONFLUENȚE STILISTICE

Sonatele pentru vioară solo op. 27 de Eugène YsaÏe, reprezintă apogeul libertății tehnico-expressive a viorii, în care instrumentul de natură solitară primește valențe nemaîntâlnite.

În cazul lui Eugène YsaÏe, termenul de *sonată* nu trebuie înțeles în sensul strict al formei respective, în care întâlnim opoziția temelor muzicale, ci, mai degrabă, acesta dobândește o nouă orientare, bazată pe concepții proprii, în care structura fiecărei lucrări prezintă o varietate cu diferențe notabile.

YsaÏe manifesta o preocupare deosebită pentru muzica lui Bach și interpreta, adesea, *Ciaccona* din *Partita nr. 2 pentru vioară solo*, BWV 1004. Putem afirma, așadar, că ciclul celor *Șase Sonate op. 27* reprezintă o reflexie modernă a muzicii lui Bach și o reînnoire a mesajului pe care aceasta îl conține. Limbajul muzical folosit în acest ciclu de sonate este, pe de o parte, un tribut adus repertoriului exclusiv destinat viorii ca instrument solo, dar și o cale de dezvoltare și inovație, teren pe care YsaÏe și-a demonstrat capacitățile de violonist și compozitor.

Pe parcursul *Sonator op. 27* putem observa referințe directe sau indirecte la *Sonatele și Partitele pentru vioară solo* de Bach, dar și la lucrările sau stilul altor compozitori care au exercitat o influență vizibilă asupra lui YsaÏe.

2. Personalitatea complexă a muzicianului Ysaÿe

Violonist, pedagog, compozitor, dirijor belgian născut la Liège, Belgia, Eugène Ysaÿe (1858-1931) a reprezentat o adevărată emblemă a muzicianului de tranziție de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, fiind supranumit „noul rege al viorii”⁴.

Eugène Ysaÿe a fost un muzician care a transformat arta stăpânirii viorii și a îmbinat tehnica cu muzicalitatea, poezia și umanismul. Eugène Ysaÿe a fost considerat un maestru al interpretării muzicii dedicate viorii scrise înaintea vieții sale, cât și a muzicii secolului XX, așadar contemporane. Ca exponent al școlii franco-belgiene, Eugène Ysaÿe a folosit virtuozitatea ca element indispensabil în compozițiile sale, cu scopul de a sublinia natura expresivă a melodiei dându-i avânt și pasiune și demonstrând o cunoaștere profundă a naturii tehnice a viorii.

La Paris și în periplul drumurilor sale a avut ocazia să cunoască o multitudine de personalități muzicale marcante printre care: Camille Saint-Saëns, Ernest Chausson, César Frank, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Vincent d'Indy. Acasă la Vieuxtemps i-a întâlnit pe Franz Liszt, Anton Rubinstein, General Suchet, Adolphe Fischer și Joseph Hollmann. Ysaÿe a dedicat o mare parte a timpului îmbogățindu-și repertoriul de muzică de cameră cu piese ale muzicienilor în al cărui cerc se integrase. A jucat un rol important în interpretarea pieselor acestor compozitori, pe care le-a prezentat lumii în premieră, iar, ca răsplată, lucrările cărora le-a oferit prime audiții i-au fost dedicate. Potrivit fundației belgiene „Ysaÿe”, există o listă de peste 200 de lucrări dedicate acestuia.

Ysaÿe a reușit să lase o amprentă adâncă etichetei valoroase de solist, oferind publicului primele audiții ale pieselor care îi sunt dedicate: *Sonata pentru vioară* de César Frank (1886), *Cvartetul de coarde nr. 1* de Vincent d'Indy (1891), *Cvartetul de coarde* de Claude Debussy (1893), *Poemul* (1896) și *Concertul în Re major pentru vioară, pian și cvartet de coarde* (1891) de Ernest Chausson și *Sonata pentru vioară în Sol major* de Guillaume Lekeu (1892).

Ysaÿe a predat la Conservatorul din Bruxelles, între 1886-1897. A fondat celebrele Concerte „Ysaÿe”, în 1894, a căror orchestră și scenă serveau drept rampă de lansare pentru noile talente solistice sau pentru noile piese compuse de compozitori francezi sau belgieni. În același timp, a alcătuit și Cvartetul „Ysaÿe”, în care se regăsea la pupitrul viorii întâi.

Cariera lui Ysaÿe a atins apogeul carierei de solist concertist în momentul când a început turneele în America și a fost din ce în ce mai solicitat, după dispariția violoniștilor Pablo Sarasate și Joseph Joachim.

Eugène Ysaÿe reprezintă un model de urmat pentru orice muzician care își perfecționează arta și învață, constant, noi modalități de abordare a studiului și a interpretării instrumentale, lăsând în urmă o moștenire apreciată de toți cei care îi studiază operele. Fără dubiu, lucrările sale au constituit un pas înainte în tainele măestriei viorii și muzicii în general, dintr-o perspectivă unică. Ysaÿe a realizat o combinație între tehnica violonistică originală și profunda înțelegere a muzicii, iar interpretările sale au adus un aer proaspăt vremurilor respective și au avut un mare impact asupra contemporanilor și a viitoarei generații de virtuozii ai viorii.

⁴ Henry Roth, *Violin Virtuosos from Paganini to the 21st Century*, Los Angeles, California Classic Books, 1997, p. 20.

2.1 Portret al violonistului Eugène Ysaÿe

Eugène Ysaÿe a fost unul din cei mai de seamă violonişti care a realizat tranziția dintre interpretarea instrumentală a muzicii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și suflul nou al unei perspective inedite de la începutul secolului XX. Eugène Ysaÿe a făcut parte dintre reprezentanții marcanți ai școlii franco-belgiene. Fostul student al lui Rodolphe Massart, Henri Vieuxtemps și Henryk Wieniawski, Eugène a moștenit prin intermediul profesorilor săi tradițiile școlii de muzică franceze.

În ceea ce privește particularitățile violonistului Eugène Ysaÿe, vom trece în revistă câteva informații care ne-au fost puse la îndemână prin surse scrise sau audio.

Tonul lui Eugène Ysaÿe nu prezenta, la început, calități superioare. La vârsta de 19 ani, el s-a prezentat în fața dirijorului Padeloup care i-a replicat lui Vieuxtemps: „Nu, nu pot să-l las să cânte, nu are ton”⁵ [trad. n.]. Albert Spanding spunea despre Ysaÿe: „Tonul său nu era mare, dar avea o calitate expresivă imposibil de descris”⁶ [trad. n.]. Carl Flesch nota, în schimb: „tonul lui Ysaÿe era mare și nobil”⁷. Acest tip de dihotomie a opiniilor era înclinat în mod eronat pentru a egala auzul cu statura gargantuană a lui Ysaÿe.

Carl Flesch, creatorul sistemului de game și arpegii la vioară, l-a descris pe Ysaÿe ca fiind „cel mai remarcabil și cel mai individual [original, n. n.] violonist”⁸. După o interpretare a concertului de Brahms, celebrul pedagog Joseph Joachim i-a mărturisit lui Ysaÿe: „Mi-ai dezvoltat un concert cu totul nou. Poate că este mai degrabă un concert Ysaÿe decât acela al lui Brahms, dar nu-ți face griji, este la fel de frumos ca oricând și nu trebuie să ai nici un dubiu în a oferi noua ta interpretare”⁹ [trad. n.].

Pablo Casals „susținea că nu a auzit niciodată un violonist care să cânte atât de curat ca Ysaÿe”¹⁰. De aici putem trage concluzia că Ysaÿe deținea o tehnică precisă și prezenta o imaginație bogată în abordările sale interpretative, care denotau o anumită profeție.

Cântatul lui Ysaÿe s-a distins, în special, prin folosirea vibratoului, care provenea din școala de muzică franceză, recunoscut ca fiind acel vibrato francez expresiv continuu, fapt menționat și în documentarul *Ysaÿe's Secret Sonata*¹¹, preluat de la mentorii săi Henri Vieuxtemps și Henryk Wieniawski și, ulterior, preluat și folosit de violonistul Fritz Kreisler, căruia Ysaÿe îi dedică *Sonata pentru vioară solo op. 27 nr. 4*.

Ysaÿe utiliza în multe din interpretările sale schimbări spontane de digitație, arcușe sau chiar interpretări „de la un concert la altul”¹² așa cum reiese din relatările violonistului Henry Roth care a studiat cu discipolul lui Ysaÿe, Alfred Megerlin.

⁵ Boris Schwartz, *Great Masters of the Violin*, Simon and Schuster, New York, 1983, p. 285, în lb. engleză, în original.

⁶ Henry Roth, *op. cit.*, p. 25, în limba engleză, în original.

⁷ *Ibidem*, p. 25.

⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁹ Jeffrey Howard, *Compositions by collaboration*, The Strad 105, 1994, p. 1088, în limba engleză, în original.

¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Eugène_Ysaÿe,performing_career (accesat în 13.06.2020).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=5JVEbCq9W3g&t=139s> (accesat în 13.06.2020).

¹² Henry Roth, *op. cit.*, p. 24

*Flautato*¹³ era un element important al cântatului lui Ysaÿe, prin care arcuşul plana gentil deasupra corzii, imprimând acel efect de sunet de flaut. Reluarea arcuşului era o altă caracteristică prezentă în cântatul lui Ysaÿe care îşi asigura o nouă „gură de aer” ca repercusiune a acestui procedeu tehnic. Aspecte importante în interpretările lui Ysaÿe le reprezentau momentele de briliantă cu efect detonant, folosite, în special, la vârful arcuşului sau acele reluări care loveau vârful arcuşului, metodă preluată de la Wieniawski şi aplicată, în special, în piesa *Scherzo-Tarantella*.

Un alt element al cântatului lui Ysaÿe era folosirea *portamentoului* sau *glissandoului*, prin care se înţelege tehnica mâinii stângi a cărui deget alunecă pentru a atinge un nou sunet vizat. Printre cei care foloseau acest procedeu expresiv îi putem aminti pe Jacques Thibaud, cel căruia Ysaÿe îi dedică *Sonata pentru vioară solo op. 27 nr. 2*, şi pe Jascha Heifetz.

Stilul interpretativ al lui Ysaÿe, potrivit înregistrărilor audio, poate fi descris ca fiind eroic, de largă viziune în redarea frazelor muzicale, arta sa îmbinând convingător expresia stărilor cu un rafinament delicat, iar folosirea rubatoului cu efect de elasticitate a textului muzical nu distorsiona linia melodică pedantă.

Ysaÿe îşi îndemna studentii să dezvolte un ton măreţ şi flexibil, influenţat de o varietate considerabilă de *vibrato*, de la *non vibrato* până la cel foarte intens. *Modus operandi* al lui Ysaÿe era: „Nu vibra întotdeauna [făcând referire la vibrarea propriu zisă rezultantă a acţiunii mâinii stângi, n. n.], dar întotdeauna să vibrezi [în interior, să cânti cu pasiune şi virtuozitate, n. n.]”¹⁴ şi „nimic fără emoţie, poezie şi inimă ca ţel”¹⁵.

2.2 Trăsături ale creaţiei lui Eugène Ysaÿe

Privit ca un violonist cu carismă, Ysaÿe s-a distins componistic abia după apogeul carierei de violonist concertist, când puterile l-au slăbit iar sănătatea nu i-a mai permis să cânte la vioară.

Ciclul celor şase lucrări op. 27 reprezintă apogeul puterilor creatoare, atât din punct de vedere al violonistului cât şi al compozitorului.

În ciuda lipsei studiilor sistematice, compoziţiile sale sunt considerate capodopere şi demonstrează intuiţia unui violonist, combinată cu imaginaţia compozitorului. Talentul său componistic aparţine postromantismului, modernismului, stilului muzical contemporan francez şi modului de gândire inovativ idiomatic al cântatului la vioară.

Considerat ca fiind un compozitor prolific, Ysaÿe a oferit posterităţii peste 60 de lucrări, pe care fiul său, Antoine Ysaÿe, le-a împărţit în diverse categorii: pentru vioară solo, pentru două viori, pentru vioară şi pian, pentru vioară şi orchestră, pentru două viori şi orchestră, pentru violă solo, pentru violoncel solo, pentru vioară şi violă, pentru violoncel, pian şi orchestră, pentru trio cu pian, pentru cvartet de coarde, pentru cvartet şi orchestră, pentru trio de coarde, pentru orchestră şi o operă.

Poème élégiaque a reprezentat ambiţia lui Ysaÿe de a definitiva o piesă pentru vioară de mai mari dimensiuni. *Poème élégiaque* are aproape 15 minute şi prezintă trăsăturile distincte, favorite

¹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴ https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Eugène_Ysaÿe (accesat în 12.06.2020).

¹⁵ *Ibidem*.

compozitorului printre care: gama din tonuri, octavele cifrate, dublele coarde întortocheate și chiar scordatura, în care coarda liberă *sol* este coborâtă la *fa*, prin care vioara se apropie de tonul violei. Ysaÿe menționa că *Poème élégiaque* marchează pasul definitiv în munca sa privind compoziția, deoarece conține dovada dorinței de a „uni muzica cu virtuozitatea”¹⁶. *Poème*-ul compozitorului Ernest Chausson a fost inspirat de *Poème élégiaque op. 12* de Ysaÿe și a devenit una dintre piesele favorite ale violonistului. În lucrările timpurii ale lui Ysaÿe se poate observa o amprentă post romantică și a impresionismului francez, combinată cu virtuozitatea moștenită de la mentorii săi, Henri Vieuxtemps și Henryk Wieniawski.

Ysaÿe a introdus în compozițiile sale inovații precum sferturi de ton sau acorduri de șase sunete interpretate pe un singur instrument (monodic prin excelență), inovații care vor fi preluate, ulterior, de compozitori sau chiar de colegii săi. Putem considera, astfel, că Ysaÿe a jucat un rol bine determinat din punct de vedere componistic întregit cu poziția privilegiată a instrumentistului și în strânsă legătură cu conținutul muzical ca formă, stil sau textură a epocii. Așa cum Bach folosește un spectru larg de elemente tehnico-stilistice pentru a evidenția textura muzicală a vremurilor respective, în același mod putem privi și lucrările lui Ysaÿe, ale căror elemente tehnico-stilistice le observăm ca fiind înaintea vremurilor respective.

Una dintre marile capodopere ale lui Eugène Ysaÿe este ciclul de *Șase Sonate pentru vioară solo, op. 27*, care reprezintă o punte inovativă între principiile școlii vechi de abordare a cântatului instrumental și cântatul modern la vioară. *Sonatele pentru vioară solo op. 27* introduc un nou sistem de notație, pe care Ysaÿe l-a împărtășit posterității.

Eugène Ysaÿe a demonstrat că lucrările pentru vioară solo, ca gen, nu au ajuns într-un punct terminus, ci, dimpotrivă, au prins viață printr-o nouă abordare, polifonizată, a scriiturii pentru instrument solo.

2.3 Oportunitatea unui sistem de notație complex

Studiul interpretării muzicale a reprezentat întotdeauna o piatră de încercare atât pentru discipol cât și pentru profesorul care încercă să imprime anumite noțiuni legate de stil sau gust muzical. De-a lungul timpului, muzicienii au încercat să pătrundă tainele interpretării muzicale corelate cu vremurile în care au fost scrise sau, pur și simplu, să capteze o atmosferă a epocii. Muzica clasică, așa cum o știm astăzi, datorează mult existenței și dezvoltării permanente a materialelor printate, în a căror scriitură regăsim notații avansate ale simbolurilor sau codurilor care au captat noțiunile, nuanțele, spiritul sau esența muzicii.

Multe școli naționale și-au pus amprenta asupra intențiilor muzicii prin reputații înaintași. Cât este veridic din ceea ce regăsim în aceste ediții sau cum reușim să distingem ceea ce este intenționat de compozitor în aceste lucrări? Analiza lucrărilor muzicale gravitează în jurul relațiilor melodico-armonice pe care fiecare interpret o poate urmări și analiza după bunul plac, bazându-se pe cunoștințe de teorie sau armonie. Această supoziție este preferată mai degrabă decât binecunoscuta replică ce îndeamnă interpretul să fie convingător. A fi convingător poate prezenta o gamă largă de opțiuni, mai

¹⁶ Antoine Ysaÿe, Bertram Ratcliffe, *Ysaÿe: His life, work and influence*, Londra: W. Heinemann, 1947, p. 218.

mult sau mai puţin obscure, pornind de la instinct până la variante fezabile care asigură un anumit grad de succes.

Notaţia muzicală a detaliilor interpretative a reuşit să transmită, în decursul vremurilor, intenţii concrete cu privire la interpretare, pe când înregistrările audio au ajutat următoarele generaţii să pătrundă în mintea abstractă a interpretului concentrat pe amprenta personală asupra lucrării. Unul dintre muzicienii care au oferit lumii notaţii suficiente asupra abordării partiturii muzicale de către interpret, a fost George Enescu, binecunoscut pentru latura sa minuţioasă, pedantă, specifică. În aceeaşi ordine de idei, Eugène Ysaÿe a reuşit, de asemenea, prin ciclul celor *Şase Sonate pentru vioară solo, op. 27* să reducă distanţa dintre compozitor şi orice interpret încercă să-i studieze lucrările.

Niciodată în istoria muzicii nu am fost atât de aproape, într-o relaţie atât de strânsă între profesor şi discipol, de această dată fără întâlnirea *ad literam* (dintre profesor şi elev). Pentru prima oară în istoria umanităţii, muzica a căpătat un sens mult mai deplin la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, prin indicaţiile detaliilor interpretative notate de compozitori precum George Enescu şi Eugène Ysaÿe. Pentru prima dată, această prăpastie dintre compozitor şi interpret a dispărut. Relaţia obscură a pătrunderii în tainele muzicii a fost dizolvată odată cu apariţia atenţiei şi particularizării detaliilor lucrărilor muzicale.

Acest tip de moştenire anunţă noul profil de muzician, angrenat în împărtăşirea didactică similară celei pe care Eugène Ysaÿe şi-a însuşit-o de-a lungul carierei, cât şi modalitatea de înţelegere superioară, aprofundată a textului muzical.

3. Geneza Sonatelor pentru vioară solo op. 27

Cele *Şase Sonate op. 27* au fost compuse între 1923 şi 1924, la reşedinţa de pe coasta belgiană, Le Zoute, a lui Ysaÿe. Momentul de inspiraţie pentru acest ciclu op. 27 a venit după ce Ysaÿe a asistat la un concert al violonistului Joseph Szigeti, în care acesta a interpretat prima sonată pentru vioară solo, BWV 1001, a lui J.S. Bach.

Inspiraţia referinţelor bachiene identice sau asemănătoare sunt tot atât de inovative pe cât de frecvente în compoziţiile sale.

Ysaÿe a croit fiecare sonată pe stilul de cântat şi pe personalitatea unică a violoniştilor contemporani şi a surprins idiomurile inerente celor şase protagonişti, gravate în cadrul op. 27.

Cele *Şase Sonate op. 27* au fost dedicate colegilor mai tineri violonişti, iar ţelul acestor lucrări a fost acela de a capta personalităţile, repertoriul preferat sau, pur şi simplu, amintiri împărtăşite cu aceştia. Fiecare sonată prezintă referinţe dedicate fiecărei personalităţi muzicale pentru care a fost scrisă.

În cadrul op. 27 distingem 3 grupe distincte de lucrări. Avem, aşadar, prima grupă, cu Sonatele nr. 1 şi 4, inspirate de perioada barocului, cu *Grave*, *Fugato*, *Allemanda* şi *Sarabanda* etc., a doua grupă, cu Sonatele nr. 2 şi 5, alcătuită din titluri programatice, precum *Obsession*, *Malinconia*, *Danse des ombres*, *Les furies*, *L'Aurore*, *Danse rustique* şi a treia grupă, formată din Sonatele nr. 3 şi 6, într-o singură mişcare cu caracter rapsodic.

Sonatele op. 27 reprezintă pentru Ysaÿe speranţele viitorului şi, în acelaşi timp, exprimă modul său precis şi elocvent de exprimare a tehnicii violonistice şi a viziunii interpretative.

4. Sonatele pentru vioară solo op. 27. Confluente stilistice

Sonatele op. 27 de Ysaÿe evidențiază personalitățile unice gravate în cadrul partiturii muzicale. Ysaÿe a reușit să immortalizeze, prin acest ciclu, limbajul muzical inerent și spiritul prietenilor pe care le-a legat, așadar, cu cei mai importanți violoniști ai epocii: Joseph Szigeti, Jacques Thibaud, George Enescu, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom și Manuel Quiroga. Considerăm aplecarea asupra particularităților interpretative ale acestor personalități o componentă *sine qua non* în aprofundarea tematicii. Astfel, *Sonatele op. 27* se situează la confluența stilului propriu autorului lor, cu diferite moduri de expresie a personalității muzicale prinse în cadru. Evidențiem faptul că referințele muzicale au devenit în timp o sursă valoroasă de inspirație, proces regăsit și în cazul op.27. În cazul lui Ysaÿe, o partitură muzicală poate dezvălui un îndelung proces de sinteză și poate oferi o înțelegere inedită asupra esteticii și preferințelor tehnice prioritare artistului.

4.1 Joseph Szigeti și Sonata op. 27 nr. 1

Yehudi Menuhin menționa „După George Enescu, el [Szigeti, n. n.] a fost cel mai cultivat violonist pe care l-am cunoscut; Enescu a fost o forță a naturii, pe când Szigeti zvelt, mic, neliniștit a fost o bucată frumoasă de porțelan, o inestimabilă vază de Sevres” [trad. n.].

S-a bucurat de o apreciere imensă din partea contemporanilor săi, susținută de primele audiții ale lucrărilor: Concertul pentru vioară de Ernest Bloch sau Concertul nr. 1 pentru vioară de Serghei Prokofiev.

Szigeti afirma: „Pe la mijlocul anilor '20, după ce am petrecut o zi sau două interpretând cvartete cu Ysaÿe, la casa lui numită Le Zoute de pe malul mării, de pe coasta Belgiei, [Ysaÿe, n. n.] mi-a arătat manuscrisul [celor 6 *Sonate pentru vioară solo opus 27*, n. n.]. Când l-am deschis am găsit înscris numele meu deasupra schiței *Sonatei în sol minor* (op. 27), am avut o bucurie juvenilă [...]. Am simțit că aceste sonate erau pentru Ysaÿe ceea ce orice lucrare ar constitui pentru un compozitor scopul prim al creației. Acestea au fost, poate, o încercare subconștientă a sa de a perpetua cântatul său dificil de atins” [trad. n.].

4.1.1 Aspecte stilistice și structurale

Sonata op. 27 nr. 1 în sol minor, a fost inspirată de interpretarea lui Joseph Szigeti (1892-1973) a lucrărilor pentru vioară solo de Bach, BWV 1001-1006. Această sonată urmărește liber un tipar de construcție formală de tip baroc. Cu toate acestea, se observă clar predilecția spre elemente de virtuozitate și armonie cu tendință modernă, caracterizată de obscuritate tonală și disonanțe armonice. Așadar, se pliază pe stilul lui Joseph Szigeti, care își manifesta aplecarea față de compozițiile contemporane ale vremii. Din punct de vedere al formei, observăm o apropiere față de *Sonatele pentru vioară solo* de Bach, prin tiparul *sonatei da chiesa*, notat în cadrul *Sonatei op. 27 nr. 1* cu titluri ale părților, precum: *Grave, Fugato, Allegretto poco scherzoso, Finale con brio*.

Grave păstrează o manieră distinctă, cu acorduri grele, pe care o putem întâlni și la Bach, dar aplicată de Ysaÿe, prin viziune proprie, atât muzical cât și violonistic.

Distingem un registru cu totul deosebit, unde se depistează reminiscenţe ale *Poème*-ului lui Ernest Chausson, prin folosirea sistematică a trioletelor în terţe, sau terţe combinate cu cvarte, cvinte şi sexte. La Ysaÿe punctăm, ca trăsătură dominantă, triolete cu sexte mici, care, în ambele cazuri, dau impresia unei mişcări sinuoase, în valuri. În ultimele 3 portative ale *Grave*-ului *Sonatei nr. 1* putem observa o notaţie inovativă şi destul de neobişnuită a vremurilor respective, prin folosirea procedului *sul ponticello* în combinaţie cu *tremolo* şi *pizzicato*.

În partea a doua, *Fugato*, din *Sonata op. 27 nr. 1* putem urmări, în continuare, similitudini cu *Fuga* din *Sonata nr. 1 pentru vioară solo*, BWV 1001, de Bach. Măsurile introductive prezintă subiectul sau tema principală la alto, apoi răspunsul la subdominantă (cvintă descendentă), în caracter plagal, specific fugilor secolelor XVII-XVIII. Observăm un procedeu structural regăsit şi în *Ciaccona în re minor* de Bach, procedeul *bariolage*, care susţine creşterea intensităţii texturale prin alternarea ritmului ternar şi binar prin adăugarea registrului complet de sopran, tenor, alto şi bas.

Partea a III-a a *Sonatei op. 27 nr. 1* este notată *Allegretto poco scherzoso* şi prezintă noua tonalitate, relativă majoră, *Si bemol major*, încă de la primul acord. Tema are o dimensiune de 8 măsuri, element specific temelor bachiene. Tema prezintă o construcţie interioară imitativă, prin trecerea motivului incipient de o măsură, la toate cele 3 voci. Observăm sfera de inspiraţie specific impresionistă – prin paralelisme de cvintă/cvartă şi, de asemenea, observăm o practică de notare a sunetelor specific orientală, prin introducerea sfertului de ton.

Partea a IV-a a *Sonatei op. 27 nr. 1* de Ysaÿe, *Finale con brio*, prezintă enunţul temei, într-un mod *risoluto*, în forte, susţinut de acorduri. Observăm motivul al doilea, diferit ca atmosferă, în piano, mult mai liric, blând, visător, cu bas cromatic descendent, specific *Passacagliei* sau *Ciacconei*.

4.2 Jacques Thibaud şi Sonata op. 27 nr. 2

După o primă audiţie, Eugène Ysaÿe îi mărturisea tatălui: „Află că fiul dumitale cântă mai bine ca mine”. Jacques Thibaud relatea, ulterior, întâlnirea cu Eugène Ysaÿe, care prezenta un sunet memorabil, de o mare frumuseţe şi afirma „eu datorez totul lui Ysaÿe”. Jacques Thibaud (1880-1953) a fost privit ca unul dintre cei mai promiţători violonişti francezi, continuator al înaintaşilor Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer şi Pierre Baillot. Thibaud avea o strânsă legătură de admiraţie şi prietenie cu Eugène Ysaÿe, George Enescu, Pablo Casals şi Fritz Kreisler. Autorul american Henry Roth notează: „arcuşele lui Thibaud erau uşoare şi flexibile”, iar Enescu afirma: „Aveam 15 ani când l-am auzit prima dată. Am fost sufocat şi în acelaşi timp transportat”.

4.2.1 Aspecte stilistice şi structurale

Ysaÿe a immortalizat obsesia lui Thibaud, faţă de Preludiul BWV 1006 de Bach, în cadrul expoziţiei primei mişcări, intitulată *Obsession*. Titlul primei mişcări a sonatei surprinde atât obsesia lui Thibaud pentru acest preludiu, cât şi fascinaţia lui Ysaÿe pentru întregul ciclu al *Sonatelor şi Partitelor pentru vioară solo* ale lui Bach.

Malinconia, cea de-a doua mişcare a *Sonatei op. 27 nr. 2*, prezintă un duet liric contrapunctat. A doua mişcare a *Sonatei nr. 2* de Ysaÿe, *Malinconia*, reprezintă replica *Loure*-ului din *Partita nr. 3* de

Bach. Cântul *Dies irae* prezent bântuitor la sfârşitul acestei mişcări şi pe întreg parcursul *Sonatei nr. 2* se leagă de o anume stare spirituală a lui Ysaÿe, aflat în etate. *Dies irae* surprinde expresia introvertită a presimţirilor care îl dominau pe Ysaÿe, un fel de obsesie a iminenţei morţii.

Mişcarea a III-a, *Danse des ombres*, reprezintă un ciclu de variaţiuni de şase dansuri, similară mişcărilor interioare, *Double*, specifice Partitei BWV 1006 de Bach.

Ultima mişcare este supranumită *Les furies* (Furiile) şi reprezintă un fel de răzvrătire, răzbunare şi justiţie în faţa morţii. Motivul unificator *Dies irae* oferă acestei sonate un aer de mister, tragedie şi moarte.

4.3 George Enescu şi Sonata op. 27 nr. 3

George Enescu (1881-1955) este considerat unul dintre cei mai mari muzicieni şi unul dintre cei mai cunoscuţi violonişti şi pianişti ai generaţiei sale. Impresionat de progresele uluitoare ale tânărului George Enescu, reputatul pedagog Eduard Caudella i-a recomandat să-şi continue studiile muzicale la Viena. „La 5 octombrie 1888, Enescu a intrat la Conservatorul din Viena, fiind, după Fritz Kreisler, al doilea admis în acest conservator înainte de a fi împlinit vârsta de 10 ani”¹⁷. Pe vremea aceea, directorul Conservatorului din Viena era Joseph Hellmesberger, profesorul celebrului pedagog al viorii Leopold Auer, care l-a avut ca discipol pe Jascha Heifetz. În 1895, Enescu a fost admis la Conservatorul din Paris, la clasa reputatului pedagog al viorii M. Marsick, unde i-a întâlnit pe colegii săi Carl Flesch şi Jacques Thibaud. La Paris, a avut ocazia să studieze armonia cu Jules Massenet, André Gedalge şi Gabriel Fauré. C. Flesch îl descria pe Enescu ca pe o „superioară combinaţie atractivă între cutezanţă lăutărească şi arta cultivată, bazată pe un extraordinar talent pentru instrument”¹⁸. George Enescu a reprezentat o inspiraţie pentru toţi cei care l-au cunoscut, iar etica muncii sale, un mod de viaţă pentru toţi. Compozitor prolific, Enescu era dedicat total muzicii, iar ca violonist evita virtuozitatea şi tindea spre etalarea caracteristicilor divine ale muzicii, de unde şi tonul său cald, intim, modelat pe cantabilitatea vocii.

4.3.1 Aspecte stilistice şi structurale

Dintre cele *Şase Sonate pentru vioară solo, op. 27*, cea de-a treia, dedicată lui George Enescu, este cea mai scurtă, dar şi cea mai populară în rândul violoniştilor. *Sonata op. 27 nr. 3* dezvăluie un caracter liric, dar şi virtuos, definit prin poezie şi libertate a construcţiei formale. Spre deosebire de predecesoarele sale, este compusă într-o singură mişcare (parte) de tip rapsodic şi putem afirma faptul că reprezintă un semn de preţuire faţă de muzicianul român George Enescu, prin pasiunea, complexitatea şi impetuozitatea pe care le surprinde în cadrul partiturii. Inspirată după *Balada* lui Enescu, *Sonata pentru vioară solo op. 27 nr. 3* de Eugène Ysaÿe –intitulată identic *Ballade* – conţine două secţiuni contrastante, prima într-un tempo lent, similară unui recitativ în măsură liberă, iar cea de-a doua, *Allegro in tempo giusto e con bravura*. Secţiunea *Lento molto sostenuto in modo di recitativo* conţine şi subsecţiunea *Molto moderato quasi lento*.

¹⁷ Ion Sârbu, *Vioara şi maeştrii ei de la origini până azi*, Info-Team, Bucureşti, 2005, p. 180.

¹⁸ *Ibidem*, p. 183.

Subliniem în cadrul sonatei ca, de altfel, în tot ciclul *Sonatelor op. 27*, textura ritmico-melodico-armonică complexă, în care surprindem dialogul dintre voci, contrapunctul, polifonia latentă. Surprindem o plurivalență și o virtuozitate remarcabilă în linia melodică a vocilor individuale. Toate acestea sunt asamblate într-un fel de formă de rondo, cu o linie de dezvoltare clară, deosebit resimțită în intensitatea ascendent ritmică, ce pare că „fierbe” într-un *allegro* de anvergură și conduce, hotărât, spre concluzia flamboaiantă.

4.4 Fritz Kreisler și Sonata op. 27 nr. 4

La vârsta de 7 ani, Fritz Kreisler (1875-1912) a fost admis la Conservatorul din Viena, fiind primul student admis în această prestigioasă instituție sub vârsta de 10 ani. La Viena i-a avut profesori pe distinsul Joseph Hellmesberger jr. și pe Anton Bruckner, cu care a studiat armonia și teoria; de asemenea, a urmat cursuri de pian. În compania unor prieteni i s-a prezentat o vioară trei sferturi Amati și a fost îndemnat să-și continue studiile la Paris. Aici a fost admis la clasa reputatului profesor de vioară, Joseph Lambert Massart, fostul profesor al lui Henryk Wieniawski și a urmat cursurile de compoziție ale lui Léo Delibes. Caracteristicile cântatului său erau schimbările de arcuș constante în defavoarea liniilor mai largi, iar pulsația ritmică era prezentă ca o trăsătură definitorie a cântatului său. Kreisler prefera tempourile temperate în locul celor grăbite. *Rubato*-urile sale erau prezente, ca și în cazul lui Ysaÿe, iar libertățile ritmice erau compensate instinctiv ca marcă a talentului său. *Vibrato*-ul său era intens, preluat de la școala franceză și, de asemenea, continuu, deseori fiind numit „primul violonist cu vibrato continuu”¹⁹. Tonul său era distinct, inimitabil, „care vrăjea, dar era viril, dulce dar nu dezgustător”²⁰. *Portamento*-urile sale prezentau o gamă mult mai largă decât a oricărui alt violonist al secolului XX.

4.4.1 Aspecte stilistice și structurale

Sonata op. 27 nr. 4 este scrisă în 3 mișcări: *Allemande*, *Sarabande* și *Finale*. Titlurile mișcărilor sugerează asocierea *Sonatei op. 27 nr. 4* cu titluri regăsite în epoca barocului. Surprindem, în analogie, oglindirea mișcărilor preluate din *Sonatele și Partitele pentru vioară solo* de Bach. Prima parte surprinde un caracter solemn și sobru de *Allemanda* germană, în care observăm o evidentă complexitate a tiparului ritmic, dublat, ulterior, de o concatenare a liniei melodice prin acorduri de 3, 4, 5, 6 sunete. Partea a II-a este caracterizată de o temă compusă din 4 sunete, după stilul *cantus planus*. În jurul acestui tipar reiterat, pe tot parcursul mișcării similar *Passacagliei* lui Biber se păstrează tonalitatea construită pe o dantelă armonică de arpegii și game rapide; remarcăm sunetele care revin, sunt recaptate și reabsorbite. În a treia mișcare, Ysaÿe surprinde, ca într-un fel de *Caprice viennois*, modelul kreislerian de imitare a stilurilor anterioare timpurilor sale, împreună cu aluzii la *Preludiu și Allegro* după Pugnani, de Kreisler. Folosirea disonanțelor, obscuritatea tonală, împreună cu scările formate din tonuri și sferturi de ton reprezintă o altă emblemă a acestei sonate.

¹⁹ Henry Roth, *op. cit.*, p. 39.

²⁰ *Ibidem*.

4.5 Mathieu Crickboom și Sonata op. 27 nr. 5

Violonist belgian, Mathieu Crickboom (1871-1947) a fost unul din cei mai de seamă discipoli ai lui E. Ysaÿe și unul din membrii fondatori ai Cvartetului „Ysaÿe”. Crickboom considera că artistul aparține artei înainte de orice. De-a lungul vremii, a împărtășit ideile mentorului său, iar stima și afecțiunea pentru Ysaÿe a condus către o prietenie îndelungată. Crickboom era la vioara a II-a în Cvartetul „Ysaÿe”, care a prezentat lumii prime audiții ale lucrărilor compozitorilor francezi, ruși etc. După revenirea în Belgia, Crickboom a devenit profesor la Conservatorul Regal din Liège, iar apoi la Conservatorul Regal din Bruxelles, unde și-a petrecut mare parte din viață. Contribuția lui Crickboom la literatura viorii este atestată de numeroasele metode pentru vioară, printre care cele trei volume *La technique du violon*. A editat lucrări ale compozitorilor secolelor XVII-XIX, dar munca sa s-a concentrat pe metodele de vioară, care cuprindeau studii progresive în tehnica stăpânirii viorii, duete, teme sau melodii populare.

4.5.1 Aspecte stilistice și structurale

Sonata pentru vioară solo op. 27 nr. 5 de Eugène Ysaÿe, dedicată lui Mathieu Crickboom este recunoscută sub numele de *Pastorale*. Sonata este caracterizată de elemente ale impresionismului și simbolismului, cu note de reverie. În această sonată, Ysaÿe descrie o scenă pastorală în care apar descrieri ale naturii și dansuri folclorice, un fel de tribut adus studentului său Mathieu Crickboom, prin care Eugène Ysaÿe a împărtășit amintiri legate de locurile natale. *Sonata op. 27 nr. 5* este formată din două mișcări: *L'Aurore* și *Danse rustique*. Muzica *Sonatei nr. 5* reflectă muzicalitatea poetică și tehnica remarcabilă a lui Mathieu Crickboom. *Sonata nr. 5* face parte din lucrările programatice care își propun să ilustreze o temă din vibrația naturii și spiritul rustic prin perspectiva compozitorului, care surprinde *L'Aurore*, sau răsăritul zilei în prima mișcare și dansurile populare țărănești în cea de-a doua.

4.6 Manuel Quiroga și Sonata op. 27 nr. 6

Manuel Quiroga Losada (1892-1959) a fost un violonist, compozitor și artist grafic. A fost considerat unul dintre cei mai mari violoniști spanioli de la începutul secolului XX, recunoscut în nenumărate rânduri ca fiind succesorul lui Pablo de Sarasate. La Paris a avut ocazia să studieze cu celebrul violonist Jacques Thibaud și tot aici i-a întâlnit pe George Enescu și Eugène Ysaÿe. Printre personalitățile cu care a avut tangențe la Paris îi amintim și pe: Manuel de Falla, Joaquin Turina, Darius Milhaud, Pablo Casals etc. La vârsta de 19 ani i-a fost decernat *Premier Prix* al Conservatorului din Paris, de către un juriu compus din Fritz Kreisler, Jacques Thibaud, Gabriel Fauré, Martin Pierre Marsick și Lucien Capet. A fost primul violonist spaniol, după Pablo de Sarasate, căruia i s-a decernat acest premiu prestigios. Revenit în Pontevedra, Quiroga obișnuia să organizeze recitaluri în compania bunului său prieten Enrique Granados. Din păcate, din înregistrările pe care le-a lăsat posterității, nu fac parte concerte sau sonate. Quiroga a înregistrat piese de Isaac Albeniz, Fritz Kreisler, Pablo de Sarasate, Manuel de Falla, Henryk Wieniawski și compoziții proprii, printre care *Danza española*, *Canto amoroso*, *Rondalla* și *Segunda Guajira*.

4.6.1 Aspecte stilistice și structurale

Sonata pentru vioară solo op. 27 nr. 6 de Eugène Ysaÿe este dedicată violonistului spaniol Manuel Quiroga. Este considerată cea mai dificilă sonată din punct de vedere tehnico-violonistic din ciclul lucrărilor op. 27. *Sonata nr. 6* este caracterizată de o tentă exotică și de virtuozitate feroce. Sonata recunoscută sub numele de *Caprice espagnol* este scrisă într-o singură mișcare, similar *Sonatei op. 27 nr. 3, Ballade*, dedicată lui Enescu. Prezintă mai puține tangențe cu Sonatele și Partitele BWV 1001-1006 de Bach, în schimb, surprinde prin elementele specific spaniole. *Sonata nr. 6* este scrisă într-o formă clasică tristrofică, ABA. Secțiunea *Habanera* regăsită în cadrul median, marcată *Allegretto poco scherzando*, reprezintă evidența clară a dansului spaniol popular originar din secolul al XVIII-lea, care s-a dezvoltat, ulterior, în diverse forme folclorice în America de Sud. Caracterul ritmic susținut de accentele pe timpi slabi, calitățile imaginative ale compozitorului și aerul improvizatoric, dau un farmec aparte lucrării. Sonata alternează momentele de forță în *fortissimo* cu momente de sensibilitate lirică și oferă ascultătorului acel sentiment mediteranean de intensitate fulminantă a pasiunii.

III. REPERE INTERPRETATIVE ALE SONATELOR PENTRU VIOARĂ SOLO OP. 27 DE EUGÈNE YSAÏE

5. Premise istorice

Un demers în direcția oricărei abordări de ordin pedagogic în muzică trebuie să implice o conduită bazată pe cunoștințe teoretice, tehnice și practice. În acest sincronism putem sublinia importanța unor argumente viabile, prin intermediul cărora empirismul să se fixeze în principii care pot fi urmate în drumul desăvârșirii interpretative. Din punctul nostru de vedere, interpretarea muzicală în relația profesor-discipol poate înflori pe teren euristic, în care dialogul joacă un rol important, alături de argumentele teoretice (teorie muzicală, construcție/optimizare sonoră instrument, elemente adiacente precum arcuș, corzi etc.), tehnice (de natură inerentă idiomului instrumental) și practice (empirice).

5.1 Scurtă incursiune în evoluția construcției viorii, arcușului și corzilor

De-a lungul istoriei, vioara a trecut prin multe schimbări pentru a ajunge la forma și perfecțiunea pe care o cunoaștem astăzi. Este important, din punct de vedere informativ și pedagogic, să avem în vedere faptul că instrumentele cu arcuș au fost prezente încă din vremea Evului Mediu. Câteva dintre instrumentele cu arcuș care au precedat vioara și care își au originile în diferite culturi, le regăsim, de-a lungul Evului Mediu, în ordine aleatorie: ravanahatha și rouana din India și Sri Lanka, erhu din China, rebab, omerti și kemangeh din Arabia și Persia, goudok rebec din Rusia, monocordul din Egipt, fidla din Islanda, guhue din Africa, koba din Azerbaijan, tro, soorunga și tarau din Cambodgia, crwth din Anglia, Scoția, Irlanda, Țara Galilor și, nu în ultimul rând, specia violelor, care se aseamănă cel mai mult cu

vioara. Inițial, specia violelor avea 3 corzi iar, ulterior, în diferite perioade au fost adăugate 4, 5, 6, etc. corzi, după preferință. Observăm apariția violei da gamba, distinsă prin timbrul mai grav și prin poziție; aceasta se așeza pe picior, mai exact, pe gambă. Viola da gamba se acorda la interval de cvartă. Odată cu apariția violei d'amore, subliniem o schimbare de poziție a instrumentului, prin urmare așezarea sa sub bărbie, asemeni viorii. Specia violelor era cunoscută pentru timbrul plăcut însă fără amploare în volum sau intensitate. Violele au fost atât de îndrăgite în epocă, încât, chiar după apariția viorii, exista o anumită tendință preferențială spre acestea. Odată cu apariția acestor instrumente cu formă boltită din specia violelor, observăm în Italia secolului al XV-lea un instrument inedit, denumit violino. Primul lutier notabil al acestui instrument, Jean Kerlin, era originar din regiunea Bretania, Franța. Jean Kerlin este creatorul celui mai vechi instrument *violino alla francese*, datat cu anul 1449, care întrunea caracteristici de construcție asemănătoare instrumentelor secolului al XVI-lea, similare lui Antonio Amati. Se ajunge, așadar, la perfecțiunea instrumentelor cu arcuș, ilustrată prin „regina instrumentelor”, vioara. Este unanim acceptat faptul că Italia a dat naștere acestui model al perfecțiunii instrumentale, capabil a reda, cu o acuratețe aproximativă, vocea umană. Excelența viorii rezidă, în mod special, din calitățile sale constructive superioare: flexibilitate, proporții, grosime, număr mic de corzi care suportă o tensiune mai mare, presiune generată de arcuș. În țara românească, apariția unui exemplar similar violinei datează din secolul al XVI-lea. Acest tip de instrument era recunoscut sub numele de scripcă, diblă, vioare sau lăută, după lăutarii care cântau la logodne și nunți, hore și jocuri.

Lutierul François Xavier Tourte (1747-1835) a fost cel care a contribuit substanțial la dezvoltarea arcușului modern iar prin aceasta, este considerat „Stradivariul arcușului”. Tourte, în colaborare cu violonistul italian Giovanni Battista Viotti (1755-1824), a contribuit decisiv la: schimbarea formei arcușului, prin încălzire, într-un final, concavă; implementarea unui sistem care nu a mai permis părului să sufere încâlceli; scurtarea lungimii arcușului; adăugarea greutății pe vârful și talonul arcușului, lucru ce îi oferea balans dar, în același timp, și contrabalans; alipirea șurubului care facilita ajustarea tensiunii părului de arcuș. De o etică profesională admirabilă, Tourte a distrus orice arcuș care nu corespundea exigenței sale. Acest nou tip de arcuș și, în special reziliența sa, a facilitat implementarea unor noi trăsături, ulterior adăugate în repertoriul tehnic al instrumentiștilor cordari, pentru ca, într-un final, să genereze noi perspective interpretative.

În ceea ce privește corzile, instrumentiștii ar putea nota impactul pe care îl au diferitele tipuri de corzi aplicate instrumentelor asupra facilitării cântatului, proiecției sonore și rotunjimii sunetului. Din ceea ce se cunoaște, inițial, corzile instrumentelor cu arcuș erau compuse din materiale organice, cel mai adesea intestine de păsări sau animale sălbatice. La începutul secolului al XVII-lea, corzile erau fabricate din intestine de oaie răsucite. Ulterior, maeștrii artizani ai Italiei au început să înfășoare în jurul corzii *so*/un strat de argint pentru a-i potența intensitatea și volumul. La începutul secolului al XIX-lea, artizanii au început să experimenteze, prin adăugarea diverselor materiale înfășurate, precum cuprul sau argintul, pentru ca, în fine, coarda *mi* să fie în totalitate compusă din oțel. Corzile din ziua de astăzi au la bază un material peste care se înfășoară un tip de metal. De asemenea, în acest periplu experimental, s-a ajuns la concluzia că fiecare material și metal în parte oferă particularități calitative tonului instrumentelor.

5.2 Scurtă incursiune în pedagogia viorii

Pedagogia viorii surprinde o istorie cuprinsă pe o perioadă de câteva secole care s-a contopit cu dezvoltarea instrumentală prin iluștrii pedagogi și interpreți. Această dezvoltare a interpretării muzicale a survenit prin figurile exponenților care și-au dedicat viața pasiunii pentru muzică și pedagogie. Această cunoaștere este vitală în abordarea pedagogiei instrumentale, întrucât ne permite să analizăm eficiența abordării, să comparăm, să observăm contraste sau similitudini pentru a ne crea o opinie proprie. În acest demers, dorim să evidențiem un număr semnificativ de lucrări care au subliniat, din punct de vedere orientativ și pedagogic, cerințele vremurilor respective, perspectivele avangardiste sau, pur și simplu, au trasat principiile de urmat în studiul viorii. Câteva dintre aceste scrieri semnificative care au marcat istoria pedagogiei viorii sunt considerate: *Tratat asupra principiilor fundamentale ale viorii* (1756) de Leopold Mozart, *Măiestria cântatului la vioară* (1919) de Frederick H. Martens, care cuprinde o culegere de conversații cu celebrii interpreți ai vremurilor (printre care și E. Ysaÿe), *Cântatul la vioară așa cum îl predau eu* (1921) de Leopold Auer, *Arta cântatului la vioară* (1923) de Carl Flesch, *Principiile cântatului și pedagogiei viorii* (1962) de Ivan Galamian, *Metoda Suzuki*, implementată de celebrul Shinichi Suzuki și, nu în ultimul rând, *Vioara și măestrul ei de la origini până azi* (2005), scrisă de prof. dr. Ion Sârbu.

6. Argument în susținerea unei abordări pedagogico-interpretative documentate a Sonatelor pentru vioară solo op. 27 de E. Ysaÿe

O abordare instruită, în cunoștință de cauză, constituie o premisă indispensabilă ținutei profesionale a fiecărui muzician-interpret. În final, forma de organizare proprie fiecărui interpret ar trebui să fie originală conform unicității gândirii și fizionomiei fiecăruia. Din punct de vedere pedagogic și din experiența interpretativă proprie constatăm că, deși dispunem de un mediu informațional impresionant bazat pe cunoștințele înaintașilor, precum cei amintiți în capitolele precedente, totuși, întotdeauna se găsesc elemente inedite de menționat. Cu toate acestea, dorim să subliniem faptul că literatura interpretativă de specialitate trebuie parcursă cu diligență, pentru a lua la cunoștință pașii parcursi în istoria pedagogiei și interpretării violonistice, care au ca scop rafinarea unui gust și a unui stil finit superior propriu sau, mai bine spus, în conformitate cu puterea de pătrundere inerentă. Grație lecturilor parcurse și înaintașilor sau mentorilor de care am avut parte, exponenți ai cunoscutelor școli violonistice (germană, franco-belgiană și rusă) am reușit să identificăm acele particularități care au rolul de a disciplina interpretarea muzicală pentru a-i da un sens și o direcție. Dorința noastră este de a distinge acele trăsături interpretative care, în final, să confere libertatea interpretului, investit cu rolul de a transcende mesajul muzical. *Sonatele pentru vioară solo op. 27* compuse de E. Ysaÿe reprezintă, cu siguranță, o culme componistică și interpretativă a istoriei pedagogice și interpretării violonistice. Tocmai de aceea, considerăm că o abordare cât mai largă a perspectivei interpretative poate determina probitatea istorică la care este supusă. *Sonatele pentru vioară solo op. 27* reprezintă, de asemenea, un model de artă sincretică, în care elementele constitutive limbajului idiomat se contopesc cu particularități ale exponenților violonisticii secolelor XIX-XX.

7. Schiță de abordare pedagogico-interpretativă a Sonatelor op. 27

Ciclul Sonatelor lui Ysaÿe poate fi considerat o capodoperă singulară în istoria creației dedicate exclusiv vioarei, ca instrument solo. Complexitatea scriiturii reiese din amplificarea multireferențială a texturii atribuite unui instrument eminentemente monodic, această trăsătură fiind decisivă în abordarea tehnico-interpretativă a ciclului.

7.1 Sonata op. 27 nr. 1

Prima sonată op. 27 este inspirată de tiparul *sonatei da chiesa*, instaurat de J. S. Bach prin propriile *Sonate pentru vioară solo*, BWV 1001, 1003, 1005. Ysaÿe realizează o croială muzicală modernă, peste acea structură a *sonatei da chiesa*, inspirat de aplecarea vădită spre modernism a violonistului Joseph Szigeti, cel căruia îi dedică lucrarea.

În *Sonatele pentru vioară solo* ale lui Bach întâlnim o perspectivă unică a complexității muzicale întrunite prin disciplină creațională și sobrietate dată de cadrul bisericesc pentru care au fost concepute. În aceeași măsură, vom reține o anumită sobrietate subliniată, peste care adăugăm indicația semantică oferită de compozitorul belgian Ysaÿe, care delimitează prima parte a *Sonatei op. 27 nr. 1* cu termenul *Grave* și transmite interpretului o stare specifică. Atât în abordarea *Sonatelor pentru vioară solo* ale lui Bach, cât și în cele ale lui Ysaÿe, față de care există similitudini manifeste, vom întâlni în prima mișcare un tempo rar, mai așezat, dublat în sonata lui Ysaÿe de cerința *Lento assai*, cu specificația metronomică a optimii echivalentă cu 54. Atât în *Sonatele pentru vioară solo ale lui Bach* cât și în cele ale lui Ysaÿe vom distinge două planuri ale artei interpretative: planul melodic și cel armonic, mai exact linia melodică susținută de acorduri. În această ordine de idei menționăm faptul că abordarea acordurilor din bas către sopran poate fi gândită diferit, în funcție de geometria liniei melodice. În fond, ceea ce urmărim este integritatea liniei melodice.

În partea a doua a *Sonatei op. 27 nr. 1*, intitulată *Fugato* observăm similitudini cu fugile din Sonatele BWV 1001, 1003, 1005 de Bach. Considerăm că tema fugii trebuie privită seren, cât mai legat posibil și, în același timp, interpretul trebuie să urmărească, din punct de vedere dinamic, geometria textului muzical atât în cazul subiectului (măsurile 1-3), contrasubiectului (măsurile 4-7), cât și în dezvoltarea ulterioară a materialului. Recomandăm un vibrato expresiv, relaxat, dar concentrat, care se mulează pe specificul liniei melodice.

Partea a III-a a *Sonatei op. 27 nr. 1*, *Allegretto poco scherzoso*, prezintă un caracter mai senin față de restul mișcărilor de până în acest moment. Aici Ysaÿe încearcă să apropie lumi sonore aparent ireconciliabile: baroc, impresionism, modernism, într-o succesiune alternantă de tip *stabil* (tematism Bach) – *instabil*, (tranzitoriu, figurativ). Indicația compozitorului, care dă specificul întregii mișcări, este arpeggierea acordurilor. Acea linie sinuoasă verticală – *arpeggiato*, notată înaintea acordurilor, indică, de fapt, interpretarea notelor acordului pe rând, dar în același arcuș. Deși compozitorul nu specifică indicații de dinamică, recomandăm interpretului să urmărească dinamic linia melodică descendentă sau ascendentă, după caz.

Ultima parte a *Sonatei op. 27 nr. 1*, *Finale con brio*, poartă indicația *Allegro fermo* (optimea = 132). Mișcarea se prezintă într-un ritm mai vioi, plin de viață, în antiteză cu primele două părți sobre, obscure sau cu cea de-a treia, mai lirică. Avem, așadar, o mișcare în *allegro*, rapidă, dar, în același timp, hotărâtă, care ne trimite cu gândul la *Tempo di Borea* din *Partita nr. 1* (BWV 1002) de Bach. Dificultatea principală

a ultimei părți a sonatei o reprezintă fluența acordurilor, realizabilă prin studiul scurt și incisiv al acordurilor, fără stagnare pe baza acestora. Interpretul trebuie să scoată în evidență accentele notate de compozitor prin *marcato*. Recomandăm interpretului o mișcare a arcușului incisivă, realizată la o lungime puțin sub vârf, pentru a obține o esență sonoră consistentă.

7.1.1 Repere interpretative comparate

În secțiunea referitoare la reperele tehnico-interpretative ale Sonatelor de E. Ysaÿe, dorim să evidențiem interpretările a doi mari exponenți, două personalități violonistice diferite care au o legătură muzical-genealogică cu E. Ysaÿe; aceștia sunt: Ruggiero Ricci (1918-2012) și Charles Castelmann (n. 1941). Celebru violonist de origine americană, Ruggiero Ricci, a fost un virtuoz al viorii, cunoscut, în special, pentru interpretările și înregistrările lucrărilor lui Paganini. Ricci a fost primul violonist care a înregistrat cele 24 de Capricii ale lui Paganini în forma lor originală, cu indicațiile compozitorului. La frageda vârstă de 7 ani, Ruggiero Ricci a fost prezentat reputatului violonist, pianist și profesor Louis Persinger. Louis Persinger a fost, la rândul-i, discipolul lui E. Ysaÿe, cu care a păstrat o legătură strânsă. Ruggiero Ricci prezintă o manieră de cântat distinctă *per ansamblu*, în care punctăm rafinamentul sonor. Charles Castelmann este unul dintre iluștrii violoniști și pedagogi americani actuali, instruit de celebrul pedagog Ivan Galamian, dar și de alți violoniști de renume, precum David Oistrach, Henryk Szeryng și Joseph Gingold. Joseph Gingold a fost studentul lui E. Ysaÿe timp de câțiva ani, în Belgia. Ceea ce considerăm interesant în interpretările celor doi violoniști, este faptul că, deși indicațiile partiturii sunt îndeajuns de sugestive și ambii protagoniști provin, în mare, din aceleași școli de muzică, avem, totuși, de-a face cu interpretări muzicale vădit diferite în ceea ce privește concepția *Sonatelor pentru vioară solo* ale lui E. Ysaÿe.

I. Grave

Charles Castelmann	Ruggiero Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Prezintă mai multă consistență sonoră. - Vibrato preferențial. - Prezintă mai multe libertăți interpretative, pauze etc. - Îmbogățește textura muzicală. - Schimbă pozițiile într-un mod personal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Mai apropiat de indicațiile compozitorului. - Vibrato permanent. - Susține linia melodică. - Interpretare mai măsurată ritmic. - Viziune serenă a concluziei (sul ponticello).

II. Fugato

Castelmann	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Abordare dinamică mai personală. - Maniere de atac preferențiale, subordonate facilizării execuției. - Viziune personală asupra tempourilor (agocicii). - Interpretare mai sacadată, cu interpunerea de pauze. - Incisivitate pronunțată. 	<ul style="list-style-type: none"> - Apropiat de dinamica sugerată de compozitor. - Sonoritate amplă, substanțială, avântată. - Viziune fluentă, susținută a liniei melodice. - Interpretare mai legată, în antiteză cu Castelmann.

III. Allegretto poco scherzoso

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Tema introductivă (m. 1-8) într-o manieră prezentă, hotărâtă. - Dezvoltarea mai alertă. - Revenirea temeii la subdominantă este interpretată prin schimbarea calităţii sonore, mai catifelată. 	<ul style="list-style-type: none"> - Dinamică mai scăzută, început mai timid, cu sublinierea fiecărui nou nivel tematic. - Dezvoltarea mai calmă. - Interpretare cu predispoziție spre virtuozitate.

IV. Finale con brio

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Tema introductivă prezentată incisiv, hotărât. - Motiv secund interpretat energetic, virtuos. - Secțiune impresionistă hotărâtă, într-o nuanță plină. - Final cu etalarea calităților expresive și tehnice. 	<ul style="list-style-type: none"> - Abordare mai susținută, fluentă, nu foarte incisivă, ceva mai blândă. - Idem – Motiv secund interpretat energetic, virtuos. - Secțiune impresionistă aerată, dulce, aproape timid. - Idem - Final cu etalarea calităților expresive și tehnice.

7.2 Sonata op. 27 nr. 2

Sonata pentru vioară solo op. 27 nr. 2, dedicată violonistului Jacques Thibaud, este compusă din 4 mișcări programatice intitulate: *Obsession*, *Malinconia*, *Danse des ombres* și *Les furies*. Prima mișcare, intitulată *Obsession*, surprinde momente identice preluate din *Partita nr. 3 pentru vioară solo* de J. S. Bach (BWV 1006). Această obsesie pentru *Preludiul Partitei nr. 3* își are originea în atracția binecunoscută a celebrului violonist Jacques Thibaud pentru lucrările lui Bach. Este necesară evidențierea inserțiilor – delimitate prin pauze – a citatelor din preludiul bachian, care creează un dialog perpetuu, Bach-Ysaÿe, desfășurat în pereche întrebare-răspuns. La acestea se adaugă evidențierea intercalărilor din imnul catolic *Dies irae*. Întreaga mișcare este dominată de trăsăturile de arcuș în *spiccato*, *detaché* și *legato*. Considerăm că interpretul trebuie să acorde o atenție specială acestor trăsături de arcuș indicate de compozitor, pentru delimitarea clară a momentelor antitetice. De asemenea, accentele indicate de compozitor sunt foarte importante, deoarece definesc un contur al caracterului mișcării, foarte bine delimitat.

A doua mișcare a *Sonatei op. 27 nr. 2*, *Malinconia*, poartă indicația de tempo *Poco Lento*, fără precizare metronomică, dar cu indicația dinamică *p*, fiind scrisă în *mi minor*. Tema surprinde un ritm de siciliană (dansant dar trist), similar celei din prima sonată bachiană; expusă monodic inițial, surprinsă în contrapunctare în cea de-a doua măsură. Această parte ne introduce într-o lume lirică și plină de sensibilitate; ca atare, trebuie abordată cu un sunet dulce, introvertit, rafinat, într-o dinamică scăzută, sugerat de indicația *con sordino*. Execuția trebuie să se concentreze pe reliefarea vocilor în consens cu stilul polifonic imitativ bachian, în cadrul unei microforme fugate.

A treia mișcare a *Sonatei op. 27 nr. 2*, intitulată *Danse des ombres*, reprezintă un ciclu de șase variațiuni. Tema este surprinsă în ritmul și caracterul dansului căruia îi poartă numele, *Sarabande*, la

care se adaugă indicația tempoului, *Lento*, și a manierei de atac, *pizzicato senza sordino*. Aceste elemente cumulate ne trimit cu gândul la *Menuetul I (Partita nr. 3)* de Bach, combinată cu motivul *Dies irae*, încrustat în melodia susținută de acorduri. Interpretarea se va plia pe sesizarea și reliefaarea contrastelor relevate de variațiunile în diferite caractere (folcloric, *musette*, *minore*, *scherzando*, tema *pizzicato*, *arco* etc.).

Ultima mișcare a *Sonatei op. 27 nr. 2*, intitulată *Les furies*, este marcată de către compozitor cu tempoul *Allegro furioso*. Compozitorul surprinde o anumită stare de neliniște și tensiune, oglindită de tema principală, în contrast cu inciziile recurente ale motivului *Dies irae*. Accentele prezente în tema introductivă frapează prin sincopă. Considerăm că accentele notate de către compozitor în partitură *marcato* pot fi interpretate incisiv și clar. Dificultatea primelor 9 măsuri surprinde interpretul prin pozițiile înalte. Acesta poate aprecia pauzele marcate de compozitor pentru a pregăti/fixa mâna stângă în poziția optimă înainte de folosirea arcușului mâinii drepte.

7.2.1 Repere interpretative comparate

I. Obsesion

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Relevă o dinamică mai prezentă. - Introducerea primei mișcări din sonata nr. 2 într-o dinamică destul de sonoră, în <i>mf</i>, în <i>detaché</i>. - Tempo mai liniștit, calculat. - Sublinierea clară și incisivă a temei <i>Dies irae</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se apropie mai mult de indicațiile partiturii. - Surprinde răspunsul antitetice intenționat de compozitor prin indicațiile partiturii. - Tempo alert, vivace, dă impresia de tăvălug. - Efecte sonore inedite, nemenționate în partitură. - Idem – Sublinierea clară și incisivă a temei <i>Dies irae</i>.

II. Malinconia

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Tema surprinsă într-o manieră mai personală, cu <i>glissando</i> expresiv. - Ambii violoniști susțin foarte bine linia melodică a episodului dintre măsurile 16-22. - Tema <i>Dies Irae</i> prezentă în ultimul portativ al mișcării este interpretată clar, susținut și sonor de către ambii violoniști. 	<ul style="list-style-type: none"> - Abordare mai fluentă, fără <i>glissando</i>. - Prezintă o dinamică mai intimă, redusă în volum. - Ambii violoniști susțin foarte bine linia melodică a episodului dintre măsurile 16-22. - Tema <i>Dies Irae</i> prezentă în ultimul portativ al mișcării este interpretată clar, susținut și sonor de către ambii violoniști.

III. Danse des ombres

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Sarabanda este surprinsă într-o manieră mult mai prezentă, hotărâtă și într-o dinamică mult mai definită. - Variațiunile sunt interpretate într-o viziune mai personală de Castelman. - Preferința pentru <i>glissando</i>. - Dinamică mai uniformă. 	<ul style="list-style-type: none"> - Sarabanda este interpretată introvertit, intim de către Ricci. - Viziune mai fluidă, mai cursivă, fără <i>glissando</i>. - Diversificare dinamică sporită a liniei melodice.

IV. Les furies

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Interpretare mai aşezată. - Tempo mai relaxat. - Punctarea mai marcată a accentelor. - Linie melodică evidenţiată. 	<ul style="list-style-type: none"> - Interpretare vijelioasă, furioasă. - Tempo foarte mişcat. - Detaché la coardă. - Linie melodică evidenţiată.

7.3 Sonata op. 27 nr. 3

Intitulată *Ballade, Sonata op. 27 nr. 3*, dedicată lui George Enescu, este compusă dintr-o singură mişcare ce cuprinde mai multe secţiuni. Introducerea improvizatorică enesciană *Lento molto sostenuto, In modo di recitativo*, trebuie concepută gradat, cu stabilirea punctului de coardă a arcuşului mai aproape de tastieră: primul sunet trebuie gândit iniţial fără vibrato, apoi, pe măsură ce linia melodică prinde amploare, recomandăm intensificarea vibratoului. Secţiunea *Molto Moderato quasi Lento* (m. 2) prezintă reminiscenţe impresioniste, regăsite şi în prima sonată op. 27, de această dată marcate metric prin bara de măsură. Recomandăm ca, din acest moment, interpretul să aibă în vedere dezvoltarea susţinută a frazelor, pornind de la o dinamică joasă, într-un tempo comod, pentru acurateţe intonaţională la schimbările aflate în poziţiile înalte. Secţiunea expozitivă a materialului tematic principal *Allegro in tempo giusto e con bravura* (m. 12), este plină de temperament, este clar definită de ritmul ternar specific. Această secţiune trebuie să poarte o amprentă hotărâtă, incisivă şi disciplinată ritmic, prin evidenţierea ritmului punctat şi prin respectarea pauzelor scurte de treizeciedoime.

7.3.1 Repere interpretative comparate

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Relevă o scalare foarte bine delimitată. - Optează pentru o susţinere mai vizibilă. - Starea generală este de calm, fiecare sunet este măsurat. - Subliniază un caracter cu mai multă esenţă sonoră, specific rusesc. - Tema secţiunii <i>Allegro in tempo giusto e con bravura</i>, mult mai incisivă şi ceva mai greoaie decât la Ricci. - Castelman utilizează o paletă foarte largă de culori expresive. 	<ul style="list-style-type: none"> - Viziune mai personală cu folosirea abundentă a agogicii, uneori dând impresia de grabă şi cântat în stil flautando. - Prezintă un sunet cu specific franţuzesc, impresionist. - Tema secţiunii <i>Allegro in tempo giusto e con bravura</i> sugerează multă nobleţe sonoră, în antiteză cu interpretarea lui Castelman. - Ricci prezintă mult mai multă agogică şi virtuozitate decât Castelman.

7.4. Sonata op. 27 nr. 4

Sonatei op. 27 nr. 4 prezintă trei mişcări, cu titluri regăsite în *Partitele pentru vioară solo* de Bach. Prima mişcare, *Allemande* poartă indicaţia de tempo *Lento maestoso*. Se înfăţişează ca o alternanţă între secţiuni dansante în stil bachian, cu secţiuni lirice şi material contrastant. Tema propriu-zisă a *Allemandei* (m. 8) este susţinută de acorduri şi accente care îi dau un caracter aparte. Pentru identificarea melodiei recomandăm, în prealabil, analizarea liniei melodice simple, fără acorduri sau duble-coarde. Accentele pot fi delimitate ostentativ, pentru a scoate în evidenţă caracterul exotic al temei. Partea a II-a, *Sarabande*, se bazează pe un motiv ostinato, basul de ciaccona (tetracord frigid descendent, cu o schemă armonică fixă), deasupra căruia se desfăşoară variaţiunile, într-o manieră solemnă, în tempo moderat. Considerăm, ca reper pedagogic important, identificarea *ostinato*-ului prezent pe tot parcursul sonatei şi reliefa sa în cadrul texturii polifonice, care evoluează de la două, la trei, până la patru voci (indiferent în atacul *pizzicato* sau *arco*). Dinamica se va înfăptui la discreţia interpretului. Partea ultimă a sonatei, *Finale*, poartă indicaţia *Presto ma non troppo*. Maniera de execuţie este rapidă dar nu alertă, aşadar, fără panică sau repezeală. Tema prezentă la începutul mişcării surprinde diverse trăsături de arcuş: punctate prin *spiccato* sau marcate, desfăşurat, prin *detaché*. *Detaché*-ul poate fi interpretat la coardă, iar *spiccato*-ul poate fi interpretat scurt şi săltat. De asemenea, sunetele legate vor direcţiona mersul melodic, iar mordentele vor îmbogăţi textura muzicală înspre o stare de joc sau joacă (?).

7.4.1 Repere interpretative comparate

I. Allemanda

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Prezintă o interpretare mai disciplinată, care dă impresia de greutate referitoare la caracterul <i>Lento maestoso</i>. - Respectă indicaţiile de <i>bien rythmé</i> şi cele metronomice indicate de compozitor - Punctează foarte bine accentele pentru evidenţierea temei şi susţine expunerea imitativă a temei. 	<ul style="list-style-type: none"> - Prezintă o interpretare mai fluentă cu multă agogică. - Interpretează tema mai personal dar imprimă o anumită tentă fluentă. - Uneşte linia melodică arpeggiată în duble coarde, pentru a realiza o textură armonică mai vizibilă, acest lucru nefiind menţionat în partitură (mm. 6-7).

II. Sarabande

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Surprinde o interpretare mai fluentă, hotărâtă, uniformă într-un tempo mai rapid. - Intonează înainte de începutul propriu-zis al părţii a 2-a, ca un <i>moto</i>, tetracordul diatonic descendent care reprezintă tema de ciaccona a întregii mişcări (<i>la-sol-fa-mi</i>), deşi acest lucru nu este specificat de compozitor. - Secţiunea <i>arco</i> (m.11), reclamă multă expresivitate, prin numeroase <i>glissandi</i> folosite, dinamica păstrând o consistenţă de <i>f</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Urmăreşte lent linia melodică şi urmează indicaţiile compozitorului. - Interpretează tema mai personal dar imprimă o anumită tentă fluentă. - Secţiunea <i>arco</i> (m. 11), vădeşte o abordare mai timidă la Ricci, care preferă o devalare mai subtilă a materialului.

III. Finale

Castelman și Ricci

- Secțiunea expozitivă (mm. 1-23) – *Presto ma non troppo* – este interpretată uniform de ambii violoniști, în *detaché*.
- Indicațiile compozitorului menționează folosirea *spiccato*-ului, dar violoniștii preferă, mai confortabil, folosirea uniformă a *detaché*-ului.
- Secțiunea *Giocosamente e meno mosso* este interpretată solemn de către ambii violoniști care surprind excelent starea generală a secțiunii.

7.5 Sonata op. 27 nr. 5

Sonata op. 27 nr. 5, dedicată discipolului său, Mathieu Crickboom, mai este recunoscută după denumirea *Pastorale*, deoarece surprinde scene pastorale, dansuri folclorice, descrieri ale naturii sau amintiri împărtășite împreună cu Mathieu Crickboom și alți studenți ai săi. În prima parte, *L'Aurore*, indicația tempoului este *Lento assai (Mesure très libres)*, considerând că interpretarea liberă, improvizatorică se subordonează preferințelor interpretului. Indicația dinamică *p* dublează un caracter liniștit. Interpretul poate surprinde această stare de calm și liniște printr-o abordare rafinată a poziționării arcușului spre tastieră, pentru un sunet aerat, inițial fără *vibrato*, într-o dinamică introvertită mai joasă ca volum, dar susținută prin viteza arcușului. *Pizzicato*-ul poate fi marcat sonor. Partea a II-a, *Danse rustique*, surprinde un dans rustic, cu indicația de tempo *Allegro giusto molto moderato* (pătrimea=72), cu maniera de atac *bien rythmé*. Fraza de debut reprezintă un *scherzando* putând fi abordat „în joacă”, vesel, vioi, cu zâmbetul pe buze. Interpretul poate avea în vedere o scenă din natură în care poporul se adună în jurul violonistului pentru a dansa. Caracterul jucăuș poate fi evidențiat prin accentele notate de compozitor și atacul în *staccato*.

7.5.1 Repere interpretative comparate

I. L'Aurore

Castelman	Ricci
- Ambii violoniști interpretează destul de hotărât, prezent și pregnant secțiunea introductivă, deși dinamica este scăzută.	- Ambii violoniști interpretează destul de hotărât, prezent și pregnant secțiunea introductivă.
- Evidențiază linia melodică prin punctarea accentelor marcate.	- Are o interpretare mai personală și oferă mai multă căldură timbrală în interpretare.
- Folosește multă agogică.	- Surprinde o interpretare mai intimă.
- În secțiunea <i>canto espressivo</i> (mm. 45-50), cântă fiecare sunet în parte, nu se grăbește și susține armoniile.	- În secțiunea <i>canto espressivo</i> (mm. 45-50), oferă o interpretare mai fluidă, mai rapidă, mai virtuoză.

II. Danse rustique

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - În temă uneşte timpul 2 și 3, iar ritmul dă impresia de șchiopătare. - Secțiunea acordică este surprinsă clar, incisiv și cu caracter de către ambii violoniști. - Interpretare mai personală decât cea a lui Ricci. - Prezintă un sunet rusesc, apăsător. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tema folclorică este surprinsă într-o manieră prezentă, cu caracter, separând fiecare timp în parte pentru un plus de ritm punctat. - Secțiunea acordică este surprinsă clar, incisiv și cu caracter de către ambii violoniști. - Prezintă un sunet impresionist, voalat, franțuzesc.

7.6 Sonata op. 27 nr. 6

Sonata op. 27 nr. 6 este formată dintr-o singură mișcare, constituită din două secțiuni: *Allegro giusto non troppo vivo* și *Allegretto poco scherzando*, cunoscută drept *Habanera*, datorită ritmului specific. Este dedicată lui Manuel Quiroga Losada, considerat unul dintre cei mai mari violoniști spanioli și, de asemenea, succesorul lui Pablo de Sarasate. Sonata reflectă un stil capricios spaniol, într-o formă rapsodică, în care întâlnim mai puține elemente bachiene (deși sonata este scrisă în *Mi major*, tonalitatea *Partitei nr. 3 pentru vioară solo* de Bach). Elementele exotice de natură tehnică, specific paganiniene, pasajele rapide cu intercalări de secțiuni lirice, elementele dansante și ritmurile de tango sau habanera, reprezintă dificultățile ridicate interpretului. Un adevărat tur de forță, sonata surprinde toată gama spectrului tehnic violonistic: *staccato*, *fageolete*, *glissandi*, terțe, sexte, octave cifrate, acorduri placate sau separate, în valori de trezicesimo sau grupuri de triolete sau sextolete etc. Pentru evidențierea ritmului specific *Habanerei* recomandăm studiul incisiv și respectarea sunetelor notate staccato de către compozitor.

7.6.1 Repere interpretative comparate

Castelman	Ricci
<ul style="list-style-type: none"> - Prezintă o viziune mai așezată, puțin mai greoaie. - Interpretează <i>staccatoul</i> în deplin control ritmic și al timpului. - Alege expresivitatea. - În măsurile 59-106 asistăm la un regal tehnic din partea ambilor violoniști. - Ambii violoniști concluzionează flamboiant. 	<ul style="list-style-type: none"> - Introducerea este interpretată furtunos de Ricci care se lasă în voia sorții. - Demonstrează un control fabulos al pasajelor. - Alege virtuozitatea. Prezintă o viziune mai fluentă. - În măsurile 59-106 asistăm la un regal tehnic din partea ambilor violoniști. - Ambii violoniști concluzionează flamboiant.

CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE

Scopul propus la inițierea demersului nostru a trasat direcția cercetărilor înspre identificarea și analiza exhaustivă a acelor elemente care, în simbioză, pot configura o axă interpretativă din perspectiva instrumentistului zilelor noastre. Grație formației instrumentale de violonist, atingerea acestui deziderat a prins contur prin abordarea analitică și interpretativă – teoretică și practică – a *Sonatelor pentru vioară solo op. 27*, scrise de compozitorul belgian Eugène Ysaÿe.

Universul muzical fascinant propus de compozitorul belgian Eugène Ysaÿe ne-a oferit, prin lucrările sale op. 27, un potențial insondabil al creației destinat genului de sonată pentru vioară solo.

Această survolare a tehnicii instrumental-violonistice cuprinde sugestii pe cât posibil obiective, dar și subiective cu referire la ciclul *Sonatelor op. 27* de Ysaÿe.

Sugestiile formulate pot fi urmate cu scop informativ și nu reprezintă o finalitate a muncii independente a celui interesat de acest subiect.

Această lucrare poate avea un rol de ghidaj în drumul interpretativ al discipolului, care va descoperi, la rândul-i, varianta cea mai potrivită sieși, care se va mula pe propriul gust și idiom muzical.

În final, contribuțiile originale aduse prin intermediul cercetării de față, se rezumă la următoarele aspecte:

1. Realizarea unei punți informaționale între scriitura pentru vioară solo a perioadei baroce și scriitura pentru vioară solo reprezentată de lucrările op. 27 de Ysaÿe.
2. Menționarea importanței elementelor structurale și tehnice specifice idiomului muzical violonistic al perioadei barocului, regăsite în lucrările op. 27 de Ysaÿe. Realizarea analogiilor Bach-Ysaÿe, Enescu-Ysaÿe, Debussy-Ysaÿe.
3. Surprinderea unicității „fenomenului complex Ysaÿe” prin sistemul de notație inovator, prin elementele specific-orientale, prin gravarea muzică a unor personalități.
5. Punctarea importanței elementelor constitutive actului interpretativ modern: considerații de construcție a instrumentelor, a elementelor adiacente viorii, precum importanța arcușului sau a corzilor.
6. Aplecarea, cu rol informativ, asupra celor mai cunoscute tratate tehnico-interpretative, în vederea decodificării demersului propriu interpretativ-pedagogic: asimilarea, prin studiul sistematic și unificarea principiilor școlilor pedagogico-interpretative importante; prelucrarea informațiilor regăsite, în direcția conturării unei viziuni originale și, pe cât posibil, obiectivă, asupra lucrărilor în cauză; analiza unor interpretări de referință.

BIBLIOGRAFIE

- ANGI, Ştefan *Mesajul estetic al Barocului muzical oglindit în analizele lui Sigismund Toduţă asupra lui J.S.Bach*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 14, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979.
- AUER, Leopold *Violin Playing as I Teach It*, Duckworth & Co., London, 1921.
- BACHMANN, Alberto *An Encyclopedia of the Violin*, Frederick Freedman (ed.), Da Capo, New York, 1966.
- BANCIU, Gabriel *Introducere la Estetica retoricii muzicale*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006.
- BOYD, Malcolm *Bach*, Oxford University Press, New York, 2000.
- BUGHICI, Dumitru *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976.
- BUGHICI, Dumitru *Formele şi genurile muzicii instrumentale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1960.
- BUGHICI, Dumitru, GHECIU, Diamandi *Suita şi sonata*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1965.
- BUKOFZER, Manfred *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, W.W. Norton & Company Inc., New York, 1947.
- BUTT, John *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- CAMPBELL, Margaret „Ysaÿe as a Teacher”, *The Strad*, April, 1983.
- COMES, Liviu, ROTARU Doina *Tratat de contrapunct vocal şi instrumental*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986.
- CONSTANTINESCU, Grigore, BOGA, Irina *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 2008.

- CURTY, Andrey *A Pedagogical Approach to Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, Op. 27*, DMA Diss. University of Georgia, 2003.
- CYR, Mary *Performing Baroque Music*, Amadeus Press, Portland – Oregon, 1998.
- DAVID, Hans, T.,
MENDEL Arthur *A life of J.S.Bach in Letters and Documents*, ed. rev., W.W. Norton and Company, 1999.
- DREYFUS, Laurence *Bach and the Patterns of Invention*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
- FABIAN, Dorottya *A Musicology of Performance, Theory and Method based on Bach's Solos for Violin*, Open Publishers, 2016.
- FÉTIS, F. J. *Biographical Notice of Niccolò Paganini, with an Analysis of his Compositions, and a Sketch of the History of the Violin*, Andesite Press, 2015.
- FLESCHE, Carl *The Art of Violin Playing*, Carl Fisher, New York, 2000.
- FLESCHE, Carl *The Memoirs of Carl Flesch*, Macmillan, New York, 1958.
- FORKEL, Johann Nikolaus, *Johann Sebastian Bach*, Harcourt, Brace and Howe, New TERRY, Charles Sanford (trad.) York, 1920.
- GALAMIAN, Ivan *Principles of Violin Playing and Teaching*, Dover Publications, New York, 2013.
- GARDINER, J. E. *Bach: Music in the Castle of Heaven*, Vintage, 2015.
- GATE, Willis, Cowan *The Literature for Unaccompanied Solo Violin*, PhD Diss., University of North Carolina, 1949.
- GEENSAMAN, Virginia H. *Twentieth-Century Literature for Unaccompanied Violin, 1900-1970*, PhD Diss., The University of Iowa, 1973.
- GIULEANU, Victor *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986.
- GREENSPAM, Bertram *The Six Sonatas for Unaccompanied Violin and Musical Legacy of Eugène Ysaÿe*, DM Diss., Indiana University, 1969.

- HALLIWELL, Ruth *The Mozart Family: Four Lives in a Social Context*, Oxford University Press, 1988.
- HOASTON, Karen D. *Culmination of the Belgian Violin Tradition – The Innovative Styles of Eugene Ysaÿe*, DMA Diss., University of California, 1999.
- HOWARD, Jeffrey *Compositions by Collaboration*, The Strad 105, 1994.
- HUBOV, Gheorghii *Johann Sebastian Bach*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, Bucureşti, 1960.
- IWAZUMI, Ray,
YSAÏE Jacques *The „Six sonates pour violon seul, op. 27” of Eugène Ysaÿe: Critical Commentary and Interpretive Analysis of the Sketches, Manuscripts, and Published Editions*, DMA Diss., Juilliard School, 2004.
- JONES, Richard, D. P. *The Creative Development of Johann Sebastian Bach*, vol. II: 1717–1750, *Music to Delight the Spirit*, Oxford University Press, Oxford, 2013.
- KAVAKOS, Leonidas Liner notes from *Six Sonatas for Solo Violin, op. 27*.
- LESTER, Joel *Bach’s Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1999.
- LOWELL, Natasha *Eugène Ysaÿe and Musical Dialogue*, University of Southern California, Proceedings: 2012 *GLS Symposium*, Los Angeles, CA, June 2012.
- MANSHAN, Yang *The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: a study in dedication and interpretation*, DMA Diss., Victoria University of Wellington, 2016.
- MARTENS, F. H. *Violin Mastery, Talks with Master Violinists and Teachers*, New York, 1919.
- MOZART, Leopold *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, Oxford University Press., New York, 1985.
- NEGREA, Marţian *Tratat de contrapunct şi fugă*, Editura de stat pentru literatură şi artă , Bucureşti , 1956.

- PEPELEA, Roxana „Typologies of Latent Polyphony illustrated in the Bachian Monody”, in *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, Series VIII, Vol. 10 (59), No. 1/2017, pp. 71-80.
- ROPOTAN, Radu Mihai,
PEPELEA, Roxana *Syncretic Art in the Musical Language of the Opus 27 by Eugène Ysaÿe*, in *Bulletin of the Transilvania University of Braşov*, Series VIII: Performing Arts, vol. 13 (62), Special Issue, 2020, pp. 249-256.
- ROTH, Henry *Violin Virtuosos from Paganini to the 21st Century*, Los Angeles, California Classic Books, 1997.
- SÂRBU, Ion *Vioara și maeștrii ei de la origini până azi*, Info-Team, București, 2005.
- SCHWEITZER, Albert *J.S. Bach*, vol. I-II, The Macmillan Company, New York, 1935.
- SCHWARTZ, Boris *Great Masters of the Violin*, Simon and Schuster, New York, 1983.
- STOCKHEM, Michel „Preface”, in *Ysaÿe, Eugène, Six Sonatas for Violin Solo, op. 27*, Edited by Norbert Gertsch, Munich, Germany, Urtext, 2004.
- STOIANOV, Carmen,
MARINESCU, Mihaela *Istoria muzicii universale*, ediția a 2-a, Editura Fundației România de Măine, București, 2009.
- STOWELL, Robin *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*, Cambridge University Press, 2004.
- STRATTON, S. Stephen *Niccolò Paganini, His Life and Work*, St. Paul PR, London, 2015.
- TCHAIKOVSKY, P.I. *Guide to the Practical Study of Harmony*, Dover Publications, New York, 2005.
- TEODORESCU-CIOCĂNEA,
Livia *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005.
- TIMARU, Valentin *Morfologia și structura formei muzicale*(curs de forme și analize muzicale) vol. I, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj Napoca, 1995.

- TIMARU, Valentin *Compendiu de forme și analize muzicale*, Universitatea Transilvania, Braşov, 1997.
- TODUȚĂ, Sigismund *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I, II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969, 1973.
- VOICULESCU, Dan *Fuga în creația lui J.S. Bach*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2000.
- VOICULESCU, Dan *Polifonia barocului în lucrările lui J.S. Bach*, Editura Conservatorului „G.Dima”, Cluj-Napoca, 1975.
- VOICULESCU, Dan *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005.
- WILLIAMS, Peter *Bach, A Musical Biography*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2016.
- WOLFF, Christoph *J.S. Bach: The Learned Musician*, W.W.Norton and Company, 2001.
- YEUN HAE, Michelle Lie *Musical Quotation and Influence. A Study of Works of Eugène Ysaÿe and Max Reger Drawing on the Music of J.S. Bach and violinists of the Early Twentieth Century*, DM Diss., Indiana University, 2013.
- YIYU HAN, Sophia, *Performer and Composer Collaborations: Commissioning Unaccompanied Repertoire for the Modern Violinist*, DM Diss., Florida State University, 2017.
- YU-CHI, Wang *Survey of the Unaccompanied Violin Repertoire, Centering on Works by J. S. Bach and Eugène Ysaÿe*, DMA Diss., University of Maryland, 2005.
- YSAÏE, Antoine, Bertram *Ysaÿe, His life, work and influence*, Londra, RATTCLIFFE, W. Heinemann, 1947.
- *** *Vengerov plays Bach, Shchedrin, Ysaÿe*, EMI, 2002.
- *** *„Ysaÿe, Eugène”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 27, 2nd ed., Stanley Sadie, New York, Grove, 2001.

- *** *Dicţionar de termeni muzicali*, ed. I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984, ed. II, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2008.
- *** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel und Basel, 1955.
- *** *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, Paris, 1959.
- *** *Handbuch der Musikästetik*, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1979.
- *** *Felix Mendelssohn Bartholdy: Reviving the Works of J.S.Bach*, www.loc.gov/item/ihas.200156436 (accesat în 08-02-2021)
- *** *Larousse. Dicţionar de mari muzicieni*, coord. Antoine Goléa şi Marc Vignal, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2000.
- *** *Le Petit Larousse – Dictionnaire Encyclopédique*, Paris, 1993.
- *** *Oxford Dictionary of Musical Terms*, ed. Alison Latham, Oxford University Press, 2004.
- *** *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002.
- *** *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2002.
- *** *The New Oxford History of Music*, ed. Egon Wellesz, Oxford University Press, London, 1960.

PARTITURI

YSAÏE, Eugène

Six Sonatas for Violin Solo, Op. 27, Edited by Norbert Gertsch, Munich, Germany, Urtext, 2004.



WEBOGRAFIE

Baroque Dance – A Brief Introduction, în <http://www.ukbaroquedance.com/baroquedance/>

Beethoven and the French violin school, vol. 44, oct. 1958, în
<https://www.jstor.org/stable/740706>;

Dances of the Baroque Era, în <https://socialdance.stanford.edu/syllabi/baroque.htm>

Eugène Ysaÿe, în https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Ysa%C3%BFeWikipedia

Eugène Ysaÿe, Six Sonatas for solo violin, în
[https://en.wikipedia.org/wiki/Six_Sonatas_for_solo_violin_\(Ysa%C3%BFe\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Six_Sonatas_for_solo_violin_(Ysa%C3%BFe))

Felix Mendelssohn Bartholdy: Reviving the Works of J.S.Bach, în
www.loc.gov/item/ihas.200156436

The Story Behind Bach's Monumental Chaconne, în <https://onbeing.org/blog/the-story-behind-bachs-monumental-chaconne/>

NILES, Laurie "Ray Iwazumi on Ysaÿe's Sonatas No. 2 and No. 5", *Violinist.com*, 16 June, 2011,
în <https://www.violinist.com/blog/laurie/20116/12408/>

<https://tarisio.com/Iso-digital-exhibition/beethoven-clement-tetzlaff/>

https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Eugène_Ysaÿe

https://en.wikipedia.org/wiki/Eugène_Ysaÿe,performing_career

<https://www.youtube.com/watch?v=5JVEbCq9W3g&t=139s>

<https://youtu.be/7SLUqkmyt8w>

<https://youtu.be/3bSmZ2A1jO4>

https://youtu.be/OhcJMT_PhrQ

<https://youtu.be/rpE4FJ7FLms>

https://youtu.be/leI_xYlxpH8

<https://youtu.be/fFe5hvjwbs>



Universitatea
Transilvania
din Braşov

<https://youtu.be/U3dXjFLoppg>

<https://youtu.be/DbV-UnTOYrI>

<https://youtu.be/MWMyq3d7pal>

REZUMAT

În lucrarea de față ne-am concentrat asupra scriiturii pentru vioară solo, în vederea decodificării interpretativ-pedagogice a *Sonatelor op. 27* aparținând compozitorului belgian Eugène Ysaÿe. Am încercat să realizăm o punte informațională între scriitura pentru vioară solo a perioadei baroce – prin intermediul exponenților săi, incluzându-l pe reprezentatul său cel mai de seamă, J. S. Bach – și scriitura pentru vioară solo reprezentată de lucrările op. 27 ale lui Ysaÿe. În acest demers, am menționat importanța elementelor structurale și tehnice specifice idiomului muzical violonistic al perioadei barocului, regăsite și în lucrările op. 27 ale lui Ysaÿe. Am punctat importanța elementelor constitutive actului interpretativ modern; am menționat considerații de construcție a instrumentelor, a elementelor adiacente viorii, precum importanța arcușului sau a corzilor, ne-am aplecat, cu rol informativ, asupra celor mai cunoscute tratate tehnico-interpretative, în vederea decodificării demersului propriu interpretativ-pedagogic. În încercarea unei abordări, pe cât posibil exhaustivă a *Sonatelor op. 27* de Eugène Ysaÿe, am asimilat, prin studiul sistematic și am unificat principiile școlilor pedagogico-interpretative importante, prelucrând informațiile regăsite, într-o viziune proprie subiectivă și, pe cât posibil, obiectivă, asupra lucrărilor în cauză.

SUMMARY

In the above mentioned work we have elaborated on the solo violin genre in order to decode from a violonistical-interpretative-pedagogical point of view the op. 27 works by the belgian composer Eugène Ysaÿe. We have accomplished a guiding link disseminating information on solo violin works of the baroque period together with their exponents and their most representative figure, J. S. Bach and the op. 27 by Eugène Ysaÿe. On the way we have underlined the importance of technical and structural elements of musical violinistic idiom found in the baroque period many of which we could also retrieve in the op. 27 works by Eugène Ysaÿe. We have pointed the importance of constitutive elements that enable the modern interpretative act on the violin, together with underlying the importance of complementary elements like the evolution of the bow, the evolution of strings and we have also brought in discussion the major treatises of violin pedagogy until today in the willing to broaden the pedagogical-interpretative act. By trying to assure an attempt to offer an exhaustive pedagogical-interpretative task on the works of the op. 27 cycle by Eugène Ysaÿe, we have assimilated and unified the pedagogical-interpretative principles found in the important violinistical schools, by offering, as much as possible, a subjective and objective view on the op. 27 works by Eugène Ysaÿe.