



Universitatea  
Transilvania  
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea: Muzică

Zsombor LÁZÁR

# Lucrările pentru violoncel de Georg Ruzitska

## The cello works of Georg Ruzitska

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător științific

Prof.dr. Ignác Csaba FILIP

BRAŞOV, 2021

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

## COMPONENȚA

### Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din Brașov

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

PREȘEDINTE: Conf. prof. Alina Nauncef

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC: Dr. prof. habil Ignác Csaba Filip

REFERENȚI:

Conf. dr. Răzvan Suma

Dr. prof. Elena Maria Șorban

Dr. prof. habil Roxana Pepelea

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat: .28.09.2021., ora ..14:00., sala online

Eventualele aprecieri sau observații asupra conținutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa [zsombor.lazar@unitbv.ro](mailto:zsombor.lazar@unitbv.ro), filipignac@yahoo.com

Totodată, vă invităm să luați parte la ședința publică de susținere a tezei de doctorat.

Vă mulțumim.

## Continut

Mulțumiri .....	6
Lista tabelelor și exemplurilor muzicale .....	7
Introducere .....	8
Partea I – Manuscrise muzicale din Transilvania din secolele XVI – XIX .....	12
I. De la Kaioni la Ruzitska. Privire istorică asupra manuscriselor muzicale transilvane. ....	12
I.1. Codicele Kaioni .....	13
I.1.1 Notatorii Codicelui .....	13
I.1.2 Compozitori și compoziții din Codicele Kaioni.....	13
I.2. Manuscrisul lui Ladislai Székely 1744.....	14
I.2.1 Ladislai Székely – date biografice .....	14
I.2.2 Manuscrisul de muzică - analiză .....	15
I.3. Manuscrisul din Sfântu Gheorghe - 1756.....	15
I.4. Metoda de violoncel de Hermann Bönicke .....	17
I.4.1 Structura și conținutul cărții .....	17
I.4.2 Originalitate.....	17
I.5. Influențe vest - europene în manuscrisele muzicale transilvane .....	18
Partea a II-a – Georg Ruzitska și influența sa asupra vieții muzicale din Transilvania (sec. al XIX)	19
.....	19
II. Georg Ruzitska – omul și compozitorul.....	19
II.1. Timpul petrecut la Viena .....	19
II.2. Activitatea de muzician din Transilvania (Nușfalău și Cluj) .....	19
II.3. Activitatea componistică .....	20
II.4. Ruzitska și violoncelul.....	20
Partea a III-a – Analiza lucrărilor pentru violoncel semnate de Georg Ruzitska și repere interpretative.....	20
III. Lucrările pentru violoncel semnate de Georg Ruzitska .....	20

III.1.	Variations avec Introduction et Finale .....	22
III.1.1	Contribuții la circumstanțele genezei .....	22
III.1.2	Analiza lucrării .....	23
III.2.	Adagio et Rondeau Concertant pour le violoncelle .....	28
III.2.1	Analiza lucrării .....	28
III.3.	Introduction et Variations brillantes sur un thème hongrois op. 14.....	31
III.3.1	Geneza lucrării .....	31
III.3.2	Probleme de datare și de instrumentație.....	32
III.3.3	Analiza lucrării .....	34
III.4.	Duetto brillante e non difficile per due violoncelli .....	42
III.4.1	Dedicația lucrării .....	43
III.4.2	Analiza lucrării .....	43
IV.	Repere interpretative și stilistice pentru lucrările de violoncel semnate de Georg Ruzitska	50
IV.1.	Problematice tehnice în interpretarea violoncelistică a creațiilor din secolul al XIX-lea	51
IV.1.1	Poziția da gamba .....	51
IV.1.2	Mâna stângă.....	52
IV.1.3	Digitare.....	52
IV.1.4	Mâna dreaptă .....	55
IV.2.	Probleme de articulație la violoncel – mînuri de arcuș în contextul muzicii secolului al XIX-lea.....	56
IV.2.1	Legato.....	56
IV.2.2	Détaché, staccato sau martèle?.....	58
IV.3.	Elemente de coloratură în interpretarea violoncelistică a muzicii secolului al XIX-lea	58
IV.3.1	Portamento .....	59
IV.3.2	Vibrato.....	60

IV.3.3 Tril, apogiatura și alte ornamente semnalate.....	60
V. Concluzii și elemente de originalitate .....	62
Bibliografie.....	66
Rezumat.....	72
Summary .....	72

## Content

Acknowledgement.....	6
List of figures tables and musical examples.....	7
Introduction .....	8
Part I – Transylvanian musical manuscripts from the 16th - 19th centuries .....	12
I. From Kaioni to Ruzitska. Historical overview of Transylvanian musical manuscripts...	12
I.1. Codex Kaioni.....	13
I.1.1 Notaries of the Codex.....	13
I.1.2 Composers and compositions of the Codex Kaioni .....	13
I.2. Manuscript of Ladislai Székely 1744 .....	14
I.2.1 Ladislai Székely – biographical data .....	14
I.2.2 The musical manuscript - analysis .....	15
I.3. The Manuscript from Sfântu Gheorghe - 1756 .....	15
I.4. The cello method of Hermann Bönicke .....	17
I.4.1 Structure and content of the book .....	17
I.4.2 Originality .....	17
I.5. West European influences in the Transylvanian musical manuscripts.....	18
Part II – Georg Ruzitska and his influence on the musical life in Transylvania ( 19th cent.)	19
II. Georg Ruzitska – the man and the composer .....	19

II.1	The time spent in Vienna .....	19
II.2	Musician activity in Transylvania (Nuşfalău and Cluj) .....	19
II.3	Componistic activity .....	20
II.4	Ruzitska and the cello .....	20
Part III –Analysis of the cello works by Georg Ruzitska and interpretative landmarks .....		20
III.	The cello works by Georg Ruzitska .....	22
III.1.	Variations avec Introduction et Finale .....	22
III.1.1	Contributions to the circumstances of genesis .....	23
III.1.2	Analysis of the work .....	23
III.2.	Adagio et Rondeau Concertant pour le violoncelle .....	28
III.2.1	Analysis of the work .....	29
III.3.	Introduction et Variations brillantes sur un thème hongrois op. 14.....	32
III.3.1	Genesis of the work.....	32
III.3.2	Dating and instrumentation problems .....	33
III.3.3	Analysis of the work .....	35
III.4.	Duetto brillante e non difficile per due violoncelli .....	43
III.4.1	Dedication of the work.....	44
III.4.2	Analiysis of the work .....	44
IV.	Interpretative and stylistic landmarks for the cello works signed by Georg Ruzitska .	50
IV.1.	Technical issues in the cello interpretation of the 19th century compositions .....	52
IV.1.1	Da gamba position.....	52
IV.1.2	Left hand .....	52
IV.1.3	Fingering .....	53
IV.1.4	Right hand .....	56
IV.2.	Cello articulation problems – bow handeling in the context of 19th century music	57
IV.2.1	Legato.....	57
IV.2.2	Détaché, staccatto or martélé?.....	59
IV.3.	Elements of ornamentation in the cello interpretation of the 19th century music .	60

IV.3.1	Portamento .....	60
IV.3.2	Vibrato.....	61
IV.3.3	Tril, apogiatura and other ornaments .....	62
V.	Conclusions and elements of originality .....	63
	Bibliography.....	67
	Rezumat.....	73
	Summary .....	73

## Mulțumiri

Încât compilarea unei astfel de lucrări reprezintă o muncă imensă, aceasta nu ar fi fost posibilă fără ajutor. Aș vrea aici să îmi exprim recunoștința pentru cei implicați în demersul meu de cercetare. În primul rând, aș vrea să-i mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a dat această posibilitate de învățare și m-a ajutat, prin oameni, de-a lungul acestui drum greu și abrupt. Printre ei, trebuie să menționez familia mea – soția și copiii, părinții, cei care mi-au dat putere și iubire pentru munca de zi cu zi. Îl menționez și pe profesorul meu îndrumător, Dr.Prof. Ignác FILIP, care a avut încredere în mine și mi-a dat libertate în acest proces, pentru a-mi dezvolt întregul potențial. Grație specială trebuie acordată lui PhD. Emese SÓFALVI, cel mai entuziasmat „ruzitskolog”<sup>1</sup> al timpului prezent, care m-a ajutat enorm de mult, de la început până la sfârșit și mi-a stat la dispoziție oricând pentru ajutor profesional. Mai departe, doresc să menționez prietenii apropiați și mai îndepărtați care mi-au fost alături – Előd Gábor, András SZABÓ, Geta BOGOȘ, David M. Brown, Steffen SCHLANDT, Ulrike TITZE, Orsolya VÁNYOLÓS, Koppány HUNYADI, Lehel KISS, Dóra KIRÁLY, Tibor M. BENEDEK și mulți alții - care au contribuit cu talentul și cunoștința lor la cercetare, la nașterea acestei lucrare. Nu poate să lipsească din această listă nici echipa Fundației *Collegium Talentum*, care prin atât prin bursa acordată cât și prin workshopurile organizate m – au inspirat mult.

Mulțumesc tuturor.

---

<sup>1</sup> Termenul provine de la Erich Türk, însemnează grupul cercetătorilor care se preocupă cu creația/opera lui Georg Ruzitska.



## Lista tabelelor și exemplelor muzicale

Tabel 1 G. Ruzitska: Variations avec Introduction et Finale. Schema analitică.....	27
Tabel 2 G. Ruzitska: schema părții Adagio din Adagio et Rondeau Concertant.....	29
Tabel 3 G. Ruzitska: schema părții Rondo din Adagio et Rondeau Concertant.....	30
Tabel 4 Diferențele între denumiri de părți și tempo-uri în Variațiunile cu Introducere și Finale pe o temă maghiară op. 14 de G. Ruzitska.....	33
Tabel 5 G. Ruzitska: Duetto brillante per due violoncelli, Modarato cantabile. Schema analitică a părții. ....	47
Tabel 6 G. Ruzitska: Duetto brillante per due violoncelli, Rondo. Schema analitică.....	49
Ex. muz. 1 Evoluția temei de viola da gamba din aria Es ist Vollbracht de la Bach la Beethoven și Ruzitska.....	30
Ex. muz. 2 G. Ruzitska: Introduction et Variations brillantes sur un thème hongrois, Var. VI, M 11, Violoncel solo.....	39
Ex. muz. 3 G. Ruzitska: Introduction et Variations brillantes sur un thème hongrois, Intermezzo M 5-9, Violoncel solo.....	40
Ex. muz. 4 G. Ruzitska: Duetto brillante per due violoncelli, Modarato cantabile, M 61-68.....	45
Ex. muz. 5 G. Ruzitska: Duetto brillante per due violoncelli, Modarato cantabile, M 78-92.....	46
Ex. muz. 6 G. Ruzitska: Variations avec Introduction et Final, Var. 6, M 16 – 19.....	53
Ex. muz. 7 G. Ruzitska: Adagio et Rondo Allegretto, M 65 - 66. Versiunea originală și posibilă interpretare.....	58
Ex. muz. 8 G. Ruzitska: Metodă de canto, M 54 - 57.....	61
Ex. muz. 9 G. Ruzitska: Metodă de canto, M 57 - 59.....	61
Ex. muz. 10 G. Ruzitska: Metodă de canto, M. 61 – 62.....	61

## Introducere

Muzica secolelor trecute a Transilvaniei este încă surprinzătoare, fapt datorat lipsei cercetărilor amănunțite realizate de-a lungul timpului. În calitate de violoncelist și muzician preocupat de muzica veche, sunt interesat să aflu cât mai multe despre apariția și răspândirea instrumentului meu – violoncelul – pe meleagurile noastre. Pentru că această temă nu a mai fost abordată până acum, s-a conturat oportunitatea prin care aş putea contribui la cunoaşterea mai deplină a subiectului, precum și a istoriei muzicii locale. La subiectul tezei de față am ajuns treptat, după ce am constatat că tematica este prea amplă, conștientizând lipsa de surse, descoperind pe parcurs și alte lucrări ce au abordat subiectul propus inițial<sup>2</sup> – și cu ajutorul lui Emese Sófalvi<sup>3</sup> am ajuns la lucrările de violoncel ale lui Georg Ruzitska, pe care le-am luat ca punct de reper în cercetarea prezentă. Creația componistică a muzicianului clujan din secolul al XIX-lea este în curs de redescoperire și redare în circuitul concertistic. Cercetarea de față este relevantă prin realizarea unui studiu asupra lucrărilor sale pentru violoncel, partituri needitate, precum și prin faptul că aceste piese muzicale sunt unice în genul lor: nu avem până acum cunoștință despre alte lucrări special adresate violoncelului, scrise în această perioadă în Transilvania. Mai mult, din punct de vedere interpretativ, putem constata că ele reprezintă valoare artistică deplină.

Având în vedere că lucrările pentru violoncel ale lui Georg Ruzitska sunt nepublicate chiar și până în zilele noastre, nu avem descrieri despre ele și se poate constata că aceste lucrări sunt necunoscute. Într-adevăr, ele sunt menționate în mai multe studii științifice care au abordat creația sau/și activitatea lui Georg Ruzitska, dar aceste mențiuni sunt foarte sărace, constând doar din menționarea titlurilor, respectiv data compunerii și, în unele cazuri, despre persoanele cărora ele le sunt dedicate. Detalii ca geneza, structura, stilul, sonoritatea, ș.a.m.d. nu au fost menționate până acum de cercetători. Ca urmare, teza prezentă are ca scop realizarea unei analize cât mai amănunțite a pieselor de violoncel ale lui Georg Ruzitska și menționarea unor repere de interpretare. Atingerea acestui deziderat necesită o abordare interdisciplinară, așadar lucrările trebuie analizate din mai multe perspective: istoric, componistic, stilistic, interpretativ.

Natura subiectului impune următoarele metode de cercetare: ancheta, analiza muzicologică, comparația și concluziile formulate după interpretarea muzicală propriu-zisă a lucrărilor. Fiind vorba despre manuscrise, ca un prim pas în acest proces, am considerat relevantă integrarea în

---

<sup>2</sup> Prima mea temă aleasă a fost *Manual de Violoncel de H. Bönicke*, despre care s-a dezvăluit a fi doar o copie (vezi articolul Lázár și Filip 2017 - despre subiect)

<sup>3</sup> Emese Sófalvi, muzicolog, în prezent activează ca profesor la Universitatea Babeș – Bolyai din Cluj Napoca, Facultatea de Teologie Reformată și de Muzică

context a creației lui Ruzitska, în rândul manuscriselor muzicale transilvane. De asemenea, am dat mare importanță conturării contextului istoric al lucrărilor: scurta biografie a compozitorului și tratarea problemelor de datare și dedicații va contribui la o mai bună înțelegere a pieselor. Pe plan componistic, le-am analizat din perspectivele muzicologice clasice, cum ar fi după armonie, melodie, ritm, forme și intenție expresivă.

Analizele muzicale propuse au ca scop definirea unui cadru în ceea ce privește stilului/stilurilor componistice, pentru o interpretare adecvată. Ca violoncelist activ, am considerat ca un ultim detaliu important tratarea problemei de stilistică interpretativă, dezvăluirea tehnicilor violoncelistice folosite de Ruzitska, și mai mult, compararea acestora cu cele folosite de contemporanii săi. De asemenea, am recurs la aplicarea diferitelor tehnici în interpretarea pieselor atât în timpul studiului individual cât și în concertele publice susținute.

În cursul cercetării, m-am confruntat cu câteva dificultăți pe care le voi menționa în continuare. Pentru a evita orice neînțelegere, lângă faptul că atât în titlu cât și în parcursul tezei ne referim deseori la compozițiile numindu-le *lucrări*, trebuie să clarificăm folosirea termenului de asemenea des folosit de-a lungul tezei, ”piese”. Sub termenul respectiv ne referim la sensul general al cuvântului – piesă muzicală. Menționăm totodată că în ciuda faptului că compozițiile reprezintă o mare diversitate ca structură și gen, ele sunt în același timp lucrări compacte. În continuare, trebuie adăugat și faptul că presa vremii<sup>4</sup> (sec. XIX – lea) utilizează frecvent acest termen atât pe afișele cât și în programele concertelor publice, în descrierea repertoriului interpretat (Anexa 6). Ca atare, am considerat drept și corect folosirea termenului în acest context.

În cele ce urmează vom argumenta folosirea numelui compozitorului sub formă de *Georg Ruzitska*. Este specific vremii ca numele de persoane să fie deseori tradus în diferite limbi<sup>5</sup>. Nu e de mirare că, el fiind de origine cehă, provenind din Viena și trăind într-un mediu maghiar, el însuși a folosit câteva variațiuni de nume și de prenume<sup>6</sup>. În articolele de epocă, apare numele lui în mai multe forme datorită regulilor ortografice nestabil(it)e. La alegerea noastră – cu toate că fiecare variantă istorică ar fi eligibilă - am ținut cont în primul rând de versiunea folosită în articolele științifice actuale internaționale, ca urmare n-am stabilit o variantă sus menționată.

În privința referirii la titlurile pieselor – problemă similară cu cea abordată mai sus – ne-am străduit în a folosi titlul original, de pe coperta lucrării. Ruzitska câteodată este inconsecvent în acest sens, folosind mai multe limbi într-o singură partitură. Se adaugă la neînțelegeri și folosirea titlurilor

---

<sup>4</sup> Maghiară și germană. Vezi Anexa 6.

<sup>5</sup> Această tradiție a supraviețuit până în prima parte a secolului XX (vezi studiile muzicologice ale lui István Lakatos)

<sup>6</sup> Subiect tratat în capitolul IV. 3. 1

traduse de către unii muzicologi<sup>7</sup>. Ca atare, pentru claritate și după uzul științific internațional am luat hotărârea menționată.

Pentru o mai bună transparență, am cuprins piesele în anexa prezentei lucrări. Unele sunt păstrate în formă de manuscris (digitalizat) în ideea de a fi cât mai autentice pentru examinare, altele însă necesitau o formă nouă pentru a fi înțelese. În cazul partiturilor (sau părți din partituri) nu foarte lizibile, materialul muzical a fost introdus într-un software de notație muzicală și transcris de către subsemnatul, cu respectarea strictă a intențiilor compozitorului. Speranțele noastre sunt, ca pe viitor, să se nască din această teză științifică o primă ediție publică a lucrărilor de violoncel de Georg Ruzitska. Așadar, pe lângă completarea istoriei muzicii locale cu amănunte importante, studiul de față este menit să ajute și la îmbogățirea repertoriului violoncelistic, respectiv concertistic.

Între sursele primare folosite pentru cercetare, menționăm în primul rând manuscrisele lucrărilor care ne-au servit ca bază cu foarte multe detalii de mare importanță. Încât aceste lucrări sunt necunoscute pentru publicul larg, am atașat partiturile acestora în Anexe. Menționăm mai departe că pentru ușurarea realizării analizelor, în unele cazuri datorită lipsei de partituri sau/și inconsecvenței manuscriselor, a fost necesară digitalizarea materialelor muzicale, desigur cu respectarea strictă a manuscriselor. Deosebirile aplicate – cum ar fi transcrierea părților scrise în cheia sol la cheia bas, de tenor sau de violină, pentru citirea mai ușoară - servesc realizarea unei partituri noi, care să fie de folos nu numai pentru analiza muzicală prezentă, dar și pentru utilizarea în concert. După cum spuneam anterior, intențiile noastre sunt de a fi publicate aceste lucrări în viitorul apropiat.

Sursele științifice includ articolele și cărțile lui István Lakatos<sup>8</sup> – probabil cel mai important cercetător al creației ruzitskaniene – care ne-au fost de mare ajutor. Autobiografia lui Ruzitska editată și publicată de el – *Confesiunile unui muzician transilvan* – ne-a făcut cunoscute atât aspecte amănunțite din viața personală a compozitorului cât și caracteristicile atmosferei Clujului de secol XIX. În acest demers, am evocat lucrările lui Octavian Lazăr Cosma, Viorel Cosma, Iosif Sava – Luminița Vartolomei dar și articolele din revistele/jurnalele de epocă ca *Erdélyi Híradó* (Știri din Ardeal), *Honderű* (~Seninătatea patrie), *Honművész* (Artist[ul] de patrie), etc. digitalizate și (re)publicate de ADT (*Arcanum, tecă științifică digitală*).

---

<sup>7</sup> Vezi articolul lui István Lakatos despre familia Ruzitska

<sup>8</sup> István Lakatos (1895 – 1989), muzicolog, istorician

Studiile importante ale lui Emese Sófalvi în domeniu și lucrarea lui István Potyó – *Mise din Transilvania* - au completat cu amănunte relevante cercetarea noastră, ca și primul catalog complet al creației Ruzitskaniene editat și publicat de János Fancsali<sup>9</sup>. În clarificarea detaliilor istorice și tehnice legate de violoncel, între altele, ne-am bazat pe studiile editate, întocmite și publicate de Robin Stowell în cartea *The Cambridge Companion to the Cello*, și pe *Playing the Cello* – George Kenneway. Între sursele despre tehnică violoncelistică trebuie să amintesc și instrumentul meu de epocă, achiziționat în timpul cercetărilor actuale, construit în 1851 de E. J. Vollrath în Altenburg, care, prin mânuirea lui, m-a dus mai aproape de înțelegerea posibilităților de interpretare a pieselor de violoncel din vremuri trecute. Astfel, reperele legate de interpretare pe care le-am formulat în teză își au sursa în mânuirea unui instrument de epocă.

Lucrarea de față reprezintă rezultatul cercetărilor obținute cu mare silință despre subiect, dar, cu toate acestea, procesul nu se poate considera terminat, iar cercetarea nu are pretenții exhaustive.

---

<sup>9</sup> János Fancsali, muzicolog, istorician, interpret al pianului

## **Partea I – Manuscrise muzicale din Transilvania din secolele XVI – XIX**

### **I. De la Kaioni la Ruzitska. Privire istorică asupra manuscriselor muzicale transilvane.**

Cultura muzicală a Europei de Vest a avut un rol foarte important în cea din Transilvania, respectiv în dezvoltarea și definirea acesteia. Lucrările muzicale ce au supraviețuit prin intermediul manuscriselor muzicale de pe meleagurile noastre, sunt urmările și dovezile acestei dezvoltări. Încât lucrările de violoncel de Georg Ruzitska au fost găsite în formă de manuscris, am considerat destul de importantă analiza manuscriselor muzicale transilvane din secolele XVI – XIX, ca un prim subiect de elaborat în această lucrare, pentru a avea o viziune de ansamblu asupra creațiilor strămoșilor lui Ruzitska. Lista manuscriselor de analizat este prezentată în ordine cronologică, dar incompletă – pentru că s-au utilizat numai cele considerate relevante pentru teza de față – țelul fiind de a integra activitatea și componistica lui Ruzitska într-un context, pe baza concluziilor formulate în urma analizelor acestor manuscrise și nu prezentarea exhaustivă a acestora. De asemenea, firul conducător al prezentării următoare o să fie sublinierea aspectelor ce dovedesc legătura cu viața culturală vest-europeană, în manuscrisele tratate: astfel că vom menționa piese muzicale aduse de dincolo de hotare, colecții de compoziții italiene, germane, franceze, copiate de mână, dovezi că compozitori ardeleni au studiat în orașele din vestul continentului sau au emigrat acolo pentru a-și desfășura activitatea, ca forme de manifestare ale impactului și schimbului cultural despre care am menționat anterior.

Din fericire, Transilvania are multe amintiri istorice muzicale care ne dau posibilitatea de a vorbi despre atmosfera culturală a vremii. Am ordonat manuscrisele selectate în ordine cronologică, pentru a obține o viziune mai bună despre dezvoltarea muzicală, care a avut loc în secolele studiate. Desigur, deseori perioadele respective nu coincid cu ritmul de dezvoltare din Europa de Vest, pentru că există o oarecare întârziere în asumarea informațiilor și a stilurilor din aria artistică, dar vom vedea că în multe cazuri noutățile ajung în timp relativ scurt și la noi.

Căutând aspectele stilistice europene, o să ofer o descriere pentru fiecare dintre manuscrise, cu detalii atât despre notatori, cât și despre persoane care au folosit sau/și chiar comandat culegerile și lucrările. Persoanele respective sunt membri, în cele mai multe cazuri, ori nobilimii sau/și bisericii. Un astfel de clerical și notator este Johannes Kaioni un călugăr franciscan, după numele

căruia este denumită și sursa noastră cea mai importantă de muzică din secolul XVII, respectiv primul nostru subiect: *Codicele Kajoni*.

## **I.1. Codicele Kaioni**

Codex<sup>10</sup> Kaioni, sau Codicele lui Kaioni este o culegere de piese muzicale, atât religioase cât și laice scrisă între 1634-1671.

Culegerea a fost notată de șase persoane, din care două, Ioannes Kajoni și Mátyás Seregély, sunt cele mai importante, iar numele culegerii – Kaioni – este dat de un muzicolog, anume Sepródi János<sup>11</sup>, care a fost printre primii care au studiat această culegere.

### **I.1.1 Notatorii Codicelui**

Despre primul notator, Mátyás Seregély, nu se cunosc prea mult amănunte, însă cercetările arată că nu a fost un reprezentant al clerului. Ioan Căianu, Kájoni János sau Johannes Kaioni avem mult mai multe informații. El a fost un muzician care avea cunoștințe adecvate, însă activitatea sa era mai amplă, incluzând mai multe aspecte care se leagă de domeniul muzical. Ioannes Kajoni și co-autorii codicelui sunt persoane ideale pentru cercetarea noastră, ei fiind „căutători” ai spiritului occidental în mai multe laturi ale muzicii.

### **I.1.2 Compozitori și compoziții din Codicele Kaioni**

Compozitorii reprezentați în codice sunt în majoritate vest europeni, ei fiind: Lodovico Viadana, Jacob Händel, Giovanni Valentini, Alexandro Grandi, Jacob Finetti, Joannes Deschamps, Joannes Stadlmayr, Hans Leo Hasler, Horatio Tarditi, Wolfgang Gotzmann, Adriano Banchieri, July Mangonis, Joannes Spielenberger, Melchior Franck, Gasparo Cassatti, Joannes Rovetta, Joannes Simraki, Francisco Maria Marini, Mathias Apelli, Gesner, Hieronimus Praetorius, Heinrich Schütz, Claudio Monteverdi

Codicele Kajoni conține un total de 346 piese muzicale, dintre care un procent de cel mult 10% sunt dansuri/melodii/cântece regionale. Din restul de 90 %, mai regăsim trei piese scrise de Kajoni pe care le putem numi autohtone, dar în jur de 300 piese sunt de origine străină, chiar vest europeană. Aceste lucrări se înscriu în mai multor genuri muzicale: motete, părți ale miselor,

---

<sup>10</sup>Strămoșul cărților de astăzi, numit codex, se caracterizează prin faptul că pergamentele sau hârtiile de diferite textură sunt pliate în două într-o formă pătrată, puse una peste alta și legate cu o sfoară. O altă caracteristică a acestuia este faptul că este scris de mână.

<sup>11</sup> János Sepródi (1874 - 1923), folclorist, muzicolog

muzică religioasă din practica curentă, piese instrumentale baroce, dansuri instrumentale în stil vest european, cântece laice.

## I.2. Manuscrisul lui Ladislai Székely 1744

Sub cota 342 se găsește cartea de partituri a contelui Ladislai Székely în Biblioteca Științifică a Muzeului Haáz Rezső din Odorheiu Secuiesc. Pe prima pagină se află datarea acestui manuscris: 29 februarie 1744. Pe aceeași pagină aflăm detalii despre proprietar, inscripția latină specificând că este vorba de *Comitis Ladislai Székely de Boros Jenő*, fiind urmată de un motto:<sup>12</sup> *Symbolum/Spes Confisa Deo nunquam Confusa recedit*<sup>13</sup>. Cartea are mărimea de 16x22 cm, cu o copertă de piele și conține 46 de foi nenumerate în original, dar la care s-au adăugat numere în scriere de mână mai târziu<sup>14</sup>. Această carte este în interesul cercetării noastre din mai multe motive: primul este proprietarul care reprezintă o personalitate demnă de remarcat, iar al doilea motiv este acela că, în ciuda datelor noastre exacte despre apariția acestei cărți, nu știm când și în ce împrejurări a intrat în uz în țara noastră.

### I.2.1 Ladislai Székely – date biografice

Contele Székely s-a născut în Alămor<sup>15</sup>, pe 4 septembrie 1716. La vârsta de 13 ani o pierde pe mama sa, la un an mai târziu și pe tatăl său, astfel devenind orfan. Se știe că tutorele legal era zgârcit cu el și cu fratele său mai mic, astfel că cei doi au trăit în sărăcie. În 1723, intră la colegiul faimos, numit după Gabriel Bethlen, din Aiud, împreună cu fratele său mai mic. Studiile lor se termină după zece ani, cu o mică întrerupere de doi ani când ei sunt trimiși la Sibiu pentru a învăța limba germană. Tânărul conte tânjește pentru studii în străinătate, dar tutorele său nu apreciază dorința sa, așa că timp de trei ani face muncă de birou. După ce se eliberează de sub tutorele său, întemeiază o familie, luând ca soție pe Ecatarina Bánffy în 1742. La sfârșitul anului 1743 și începutul anului 1744, tânărul cuplu călătorește la Viena. Ajungând înapoi acasă, la scurt timp moare fiica sa, precum și soția. În doliu, contele își îndreaptă atenția și energia spre agricultură și literatură. Între altele, traduce Petrarca și scrie memoriile sale în două variante: în poezie și în proză. În lucrările sale<sup>16</sup> descrie întâmplările vieții sale foarte detaliat. Se recăsătorește, dar nici de data aceasta nu supraviețuiesc copiii născuți.

---

<sup>12</sup> Folosită în mai multe locuri de contele Székely (Benkő, Székely László kótáskönyve (Cartea de partituri lui Ladislai Székely))

<sup>13</sup> Simbol/Spreanță în Dumnezeu nu va lăsa dezamăgit. Trad. de Zs. L.

<sup>14</sup> Vom utiliza această numerotare în cele ce urmează

<sup>15</sup> Azi Județul Sibiu

<sup>16</sup> Mai ales în proză



Ca membru al nobilimii, a fost nevoit să-și asume funcții publice<sup>17</sup>, cu toate că el însuși mărturisea că omul nu e definit după nașterea într-un mediu sau de rang, ci după viața și activitatea sa (Benkő 348).

### **I.2.2 Manuscrisul de muzică - analiză**

În această carte sunt notate în total 51 de lucrări muzicale. Despre notatori, sau, după cum o să vedem mai jos, despre persoanele care au copiat, nu avem nicio informație. Menționăm doar că se pot distinge două tipuri de scris de mână, primul folosind caractere scrise, iar al doilea gotice. Lucrările sunt numai instrumentale, majoritatea dintre ele fiind scrise pentru două voci. Se poate observa că notatorul<sup>18</sup> e muzician activ: cele două voci apar vizavi una de cealaltă, pe cele două pagini ale manuscrisului, scopul fiind unul practic în citirea simultană. Vocea superioară este numită *primo*, notată în cheia sol, iar cea de acompaniament – *secundo*, respectiv *baso* - în cheia sol și fa<sup>19</sup>. Ambitusul pieselor și tonalitățile folosite indică faptul că este vorba de vioară ca instrument folosit în cazul liniei superioare<sup>20</sup>, și un instrument bas, care probabil este violoncel, pentru acompaniament. Este demnă de remarcat dominanța tonalităților majore față de cele minore folosite, totodată și metrul ternar cu măsuri de 3/4, 3/8 respectiv 6/8, care apare mult mai frecvent<sup>21</sup> decât metrul binar, cu măsuri simple sau compuse omogen. Din nefericire nu sunt menționați compozitorii lucrărilor în manuscris, și până în zilele noastre nici nu au fost identificate de către cercetători.

### **I.3. Manuscrisul din Sfântu Gheorghe - 1756**

Una dintre cele mai importante surse muzicale din secolul XVIII este Manuscrisul Muzical din Sfântu Gheorghe. Această colecție are o situație evolutivă pe care merită să o avem în vedere: chiar dacă muzicienii cântă cu mare entuziasm lucrările colectate în el, cercetarea științifică a documentului nu prezintă evoluție. Primul cercetător în acest sens, și totodată persoana care descoperă această colecție este Pál Péter Domokos, care, într-o vizită de muncă, descoperă manuscrisul în anul 1958. El publică cinci piese muzicale împreună cu rezultatele sale<sup>22</sup> într-o antologie de studii muzicologice în anul următor, la Budapesta.

---

<sup>17</sup> Spre sfârșitul vieții sale, primește cea mai înaltă funcție a sa – cea de cămăraș

<sup>18</sup> Cel puțin primul notator, care începe să scrie cartea

<sup>19</sup> Într-o proporție de 25 la 8

<sup>20</sup> Și în acompaniament, când este scris în cheia sol

<sup>21</sup> Aproximativ 80% (Benkő, Székely László kótáskönyve (Cartea de partituri lui Ladislai Székely) 349)

<sup>22</sup> Nu foarte elaborate din nefericire

În mod neobișnuit, în cazul acestui manuscris, denumirea lui se face după locația în care a fost găsit, spre deosebire de celelalte, în care numele era dat sau inspirat după notatori, eventual după numele proprietarilor. Péter Pál Domokos, muzicologul maghiar, găsește acest document muzical în orașul Sfântu Gheorghe, cel mai probabil în biblioteca sau arhiva Colegiului Székely Mikó<sup>23</sup>, și neavând informații sigure despre deținători, el îl denumește după numele orașului gazdă. Pe prima pagină scrisă se găsește un text german imposibil de citit, alături de un desen reprezentând un om cu perucă<sup>24</sup>, o mulțime de numere, iar pe partea dreaptă jos o inscripție latină - *Juvenibus Sana, senibus campana* și data de 1757, scrisă de trei ori în diferite locuri.

Cât despre notatori, în manuscris se pot identifica trei tipuri de ortografii, prima fiind predominantă – majoritatea<sup>25</sup> lucrărilor sunt copiate de această mână –, cel de-al doilea, respectiv al treilea notator se folosesc de paginile și locurile rămase goale în caiet.

Nu se știe dacă culegerea a fost compilată la comanda angajatorului, nobilului respectiv sau de inspirație personală pentru uz practic. Ce este sigur este că lucrările colectate sunt ori lucrări de tehnică instrumentală mai ușoară - sonate și sonatine, eventual părți ale acestora - ori versiuni foarte simplificate ale unor lucrărilor mai ample – părți de opere, uverturi, simfonii, etc. Compozitorii prezenți în acest manuscris arată o diversitate, ei fiind de mai multe națiuni. Se întâlnesc aici nume precum Bach<sup>26</sup>, Graun, Geber, Förster, Bodino, Hasse și chiar Telemann - compozitori din partea germană; Locatelli, Vivaldi, Veracini, Visconti - compozitori italieni dar apare și un nume franțuzesc: Baptiste Farinelli. Trebuie să atragem atenția asupra numărului mare de dansuri, ca proporție în ceea ce privește genurile muzicale abordate - ca menuett<sup>27</sup>, gavotte, siciliana, rigaudon, paesana, rondeau, allemande, un număr mare <sup>28</sup> de polonaise și desigur dansurile maghiare<sup>29</sup> -, care cu siguranță au avut scop de divertisment, dar se găsesc și forme mai ample, de altă factură– ca sonatele și sonainele, lucrările camerale -, care indică prezența gustului mai fin.

---

<sup>23</sup> Sursele mele nu menționează, dar după analizarea versiunii digitalizată a manuscrisului, am aflat că se găsește ștampila institutului chiar pe prima pagină cu partituri

<sup>24</sup> Domokos afirmă că ar fi vorba despre un muzician german (Domokos 602)

<sup>25</sup> Aproape 90%

<sup>26</sup> Domokos afirmă că ar fi vorba despre Philip Emanuel Bach, însă dacă luăm seama la legăturile cu Dresda, atunci o altă variantă apare, și anume Carl Friedemann Bach. El servește ca organist pentru un timp în acest oraș.

<sup>27</sup> 41 de bucăți

<sup>28</sup> 17 bucăți

<sup>29</sup> Dansurile maghiare reprezintă aspecte turcești, gamele de bază conțin de multe ori intervalul specific acestei muzici, secunda mărită.

## I.4. Metoda de violoncel de Hermann Bönicke

În 2010, Steffen Schlandt, cantorul Bisericii Negre din Braşov, a descoperit în arhiva bisericii un manuscris, intitulat *Violoncell – Schule*, semnat de H. Bönicke. Faţă de alte partituri muzicale, aceea este excepţională prin faptul că numele de pe copertă este al unui cantor şi organist din Sibiu, iar manuscrisul reprezintă o metodă de violoncel, care - chiar dacă mai târziu a ieşit la iveală ideea că Hermann Bönicke a fost un polihistor în muzică – ar fi putut să fie scris numai de un violoncelist de valoare. Hermann Bönicke (sau “Armin Boenicke”) s-a născut în Endorf, Saxonia (după câteva izvoare la Quedlinburg) în 21 noiembrie 1821 şi a decedat în 12 decembrie 1879, în Sibiu. Nu avem prea multe detalii despre viaţa lui înainte de 1861. Se ştie doar că a fost organist şi profesor de muzică la Quedlinburg şi Aschersleben, iar între elevii săi se numără Julius Reubke, Albert Ernst şi Anton Becker. Ajunge în Transilvania în 1861, la Sibiu, la recomandarea lui Franz Liszt. Un an mai târziu, activează deja în postul de cantor al bisericii evanghelice locale, profesor de pian, dirijorul corului bărbătesc, de asemenea şi ca directorul asociaţiei muzicale *Hermannstadter Musikverein*. El se încadrează în şirul compozitorilor sosiţi din Apus, având colegi ca Philip Caudella, Leopold Bella sau Georg Ruzitska.

### I.4.1 Structura şi conţinutul cărţii

Metoda este structurată în două părţi, prima având 14 capitole cu un conţinut despre tehnica instrumentală violoncelistică. Partea a doua a manualului cuprinde 63 de studii în tonalităţi minore şi majore până la şase deizi, respectiv bemoli, cu o linie de acompaniament pentru un al doilea violoncel. Studiile sunt urmate de opt piese scurte, iar manualul se termină cu câteva studii în poziţia daumen.

### I.4.2 Originalitate

Ca parte a cercetărilor am făcut o comparaţie între *Violoncell – Schule* şi metodele de violoncel contemporane, analizând structura lor. Printre altele, am pus sub microscop şi metoda lui Justus Johann Friedrich Dotzauer, cu numărul de catalog op. 165, publicat prima dată în 1832. Dotzauer era un violoncelist excepţional, fondator al Şcolii de Violoncel din Dresda, având numeroase lucrări pedagogice publicate. Cu cât am aprofundat analiza lucrării lui Dotzauer, cu atât au ieşit la iveală asemănările cu cea semnată de Bönicke. Observaţiile profunde au dezvăluit faptul că cele două manuale sunt aproape identice, aşadar metoda lui Bönicke se poate considera o copie.

## I.5. Influențe vest - europene în manuscrisele muzicale transilvane

În acest capitol am parcurs aproximativ două sute de ani de istorie muzicală a Transilvaniei. Manuscrisele analizate prezintă pe de o parte multe similarități între ele, dar pe altă parte și foarte multe diferențe. Desigur, legătura lor cu Europa de Vest este una dintre cele mai dominante trăsături. S-au reliefat diverse aspecte, în acest demers de cercetare, primul fiind cel uman, reprezentat prin notatori, nobili care au comandat aceste colecții/lucrări, proprietari. Ceea ce am descoperit prin analiza manuscriselor este că notatorii – persoanele care au notat, copiat, compus lucrările, în multe cazuri, au petrecut un timp ca studenți în occident, așa au ajuns în contact cu muzica vest – europeană. Cercetările nu sunt finalizate, dar se presupune că în această categorie intră Ioannes Kajoni, copistul manualului de violoncel și evident Georg Ruzitska. Este remarcabilă relația notator – proprietar, în sensul că muzicianul – se presupune că în toate cazurile manuscrisele au fost notate de persoanele care au activat ca muzicieni – nu întotdeauna a copiat lucrările pentru el însuși. O pildă pentru acest caz poate să fie Manuscrisul muzical din Sfântu Gheorghe, unde se pare că avem de-a face cu o colecție comandată de un nobil sas, muzicianul fiind de origine germană, mai exact din partea nordică a Germaniei. Apar și cazuri în care chiar nobilul notează colecția copiată; în Manuscrisul muzical al lui Ladislai Székely s-a descoperit că scrisul dominant este cea a contelui, care cel mai probabil în perioada singurei sale vizite în Viena a copiat lucrările muzicale în această carte. Nu apare în sursele de epocă nici-o informație despre cunoștințele muzicale ale contelui, doar despre simpatia lui spre arte, însă ținând cont de aspectul și stilul partiturilor, nu putem exclude că el era totuși priceput la muzică.

Un alt aspect care subliniază legătura cu occidentul se referă la conținutul lucrărilor. Majoritatea compozițiilor par să fie scrise pentru uz practic – de la genuri bisericești folosite în liturghie, până la genurile de dans, dar putem aminti și manualul de violoncel - care reprezintă moda și gustul perioadei respective. Dificultatea lucrărilor, ca tehnică instrumentală, este foarte diversă: de exemplu organistul lui Kajoni trebuie să fie bine antrenat, inclusiv în improvizație, vioristul care interpretează opusurile Manuscrisului din Sfântu Gheorghe are un lucru mult mai facil. Trebuie adăugat aici și faptul amintit mai sus, că și nobilii au cântat la instrumente muzicale în acea vreme, conturându-se o modă de acest gen în jurul secolului XVIII. Acest curent se întărește în secolul următor, rezultatul fiind fondarea asociațiilor muzicale după modele vestice și importarea compozitorilor străini în Transilvania, Georg Ruzitska fiind unul dintre ei. Prin prezența și munca acestor compozitori – între roadele demne de menționat fiind lucrările pentru violoncel de Ruzitska – are loc o transformare: muzica occidentală devine transilvană, iar muzica transilvană devine vest – europeană.

## **Partea a II-a – Georg Ruzitska și influența sa asupra vieții muzicale din Transilvania (sec. al XIX)**

### **II. Georg Ruzitska – omul și compozitorul**

Georg Ruzitska a fost o personalitate cheie a vieții muzicale clujene a secolului al XIX – lea. Fiind muzician de origine cehă, dar crescut și școlit în Viena, a petrecut aproape șaiszeci de ani în jurul Clujului. Viața lui s-a legat de Conservatorul Muzical<sup>30</sup> unde a fost profesor și conducător – în afară de acei câțiva ani de instabilitate creată de Revoluția din 1848 - de la 1835 până la stingerea sa din viață în 1869. În personalitatea lui se combină imaginea pedagogului responsabil cu cea a muzicianului activ, bine pregătit profesional. Cariera lui de aproape șaiszeci de ani se caracterizează printr-o dezvoltare continuă atât pe plan didactic cât și pe plan componistic, respectiv de interpret.

#### **II.1. Timpul petrecut la Viena**

Georg s-a născut în 1786, ca al patrulea copil al familiei de muzician de origine cehă, Ruzitska.

Formarea (muzicală a) lui este legată destul de mult de Ordinul Piarist, prima școală frecventată de el fiind gimnaziul Piaristilor din Josephstadt, iar un prim loc de formare ca muzician este corul condus de călugări, unde el cântă în ansamblu, dar și discantist. Nu avem cunoștința dacă Georg a avut parte de instruire muzicală instituțională.

La vârsta de 23 de ani, Ruzitska decide să părăsească capitala Monarhiei, descoperă din întâmplare un anunț într-un ziar local în care familia contelui (János) Bánffy din Ardeal caută un profesor de muzică pentru fetele sale adoptive. Se prezintă la concurs și îl și câștigă postul,

#### **II.2. Activitatea de muzician din Transilvania (Nușfalău și Cluj)**

Ajungând în Ardeal în primăvara anului 1810, prima oprire din noua viață este Nușfalău (jud. Sălaj), castelul Bánffy. Conform contractului semnat în Viena, Ruzitska ține cursuri de muzică pentru fetele baronului János Bánffy, contesele Anikó și Mária Nemes. Pe lângă activitățile profesionale obișnuite, învață limbi străine (franceză și maghiară), cunoaște persoane importante și aristocrați locali, compune o misă – *Misa în Fa major* și învață să cânte la violoncel.

---

<sup>30</sup> Numele institutului în original este "Muzsikai Conservatorium", scris în limba maghiară de modă veche.

Între activitățile diverse ale lui Ruzitska în Cluj trebuie amintită și cea de profesor de instrument, director al Conservatorului Muzical din Cluj, organizator de concerte publice și serate muzicale, compozitor, instrumentist activ și de organist, de cantor al bisericii Piariste din Cluj.

### **II.3. Activitatea componistică**

Creația lui componistică arată o imagine colorată ca gen, formă și stil: între cele 134 de lucrări se găsesc lucrări instrumentale, simfonice, vocale, vocal – simfonice laice și liturgice, de muzică de cameră, dar și lucrări compuse cu scop didactic chiar și transcripții ale lucrărilor la modă pe atunci. Menționăm că majoritatea lucrărilor se găsesc în formă de manuscris până-n zilele noastre<sup>31</sup>.

Compozițiile lui au împlinit necesitățile comunității în care trăia, fiind vorba despre lucrări didactice pentru studenții săi, aranjamente de operă pentru Teatrul Național sau opusuri scrise pentru diferite evenimente religioase.

### **II.4. Ruzitska și violoncelul**

Ideea studiului acestui instrument se naște dintr-o situație cauzată de fondarea unui cvartet de coarde, în Nușfalău în toamna anului de 1814. Educația violoncelistică a lui Ruzitska începe pe durata șederii familiei (și a lui) în Viena, tot în acest an cu domnul Breitenwald. Despre formarea lui de mai târziu nu avem date convingătoare, se poate presupune, că s-a format în mod autodidact.

## **Partea a III-a – Analiza lucrărilor pentru violoncel semnate de Georg Ruzitska și repere interpretative**

### **III. Lucrările pentru violoncel semnate de Georg Ruzitska**

Violoncelul a jucat un rol important de-a lungul vieții (petrecută în Transilvania) a lui Georg Ruzitska, în ciuda faptului că acest instrument era numai secundar sau chiar în rândul trei între cele folosite de maestru. Din acest atașament se nasc compozițiile sale scrise pentru violoncel. Cele patru piese, care urmează să fie descrise și analizate pe rând în acest capitol, sunt dovezi ale cunoașterii violoncelistice, din ele reiese că el a fost un instrumentist și muzician priceput. Textura liniei de violoncel solo sau *violoncello concertante* după denumirea lui Ruzitska, este deseori

---

<sup>31</sup> Cercetarea asupra temei nu este finalizată iar muzicologii mai importanți – Fancsali și Lakatos - nu prezintă o părere unanimă despre ea (compară Fancsali 2014, 172 și Lakatos 1939, 10, 11).

colorată cu pasaje de virtuoziitate, fiind reprezentate de soluții tehnice cerute atât de mâna stângă, cât și de arcuș.

Piesele puse în ordine cronologică reprezintă o evoluție componistică, stilistică și tehnică datorită vieții lungi a compozitorului. Ele sunt răspunsuri la schimbările de curente artistice apărute în centrele culturale ale Europei. Ca atare, Ruzitska încorporează gradat în scriitura lui caracteristicile romantismului muzical, fie că vorbim de aplicarea formelor mai libere (*Adagio et Rondeau Concertant*), trăsăturile naționalismului muzical (*Variations brillantes sūr un thème hongrois*), sau de cultivarea extinderii sistemului tonal, prin folosirea tranzițiilor armonice îndrăznețe, neobișnuite. Cu toate acestea, lucrările pentru violoncel pot fi considerate anacronice, luând în seamă măsura evoluției romantismului muzical în Occident. Ruzitska rămâne în limitele (sale) sigure, într-o zonă de tranziție stilistică, un "biedermeier muzical", utilizând doar dezvoltările explorate și încercate deja de compozitorii săi preferați.

Prin analizarea lucrărilor de violoncel de Ruzitska, am observat diverse detalii muzicale sau tehnici utilizate și în alte creații. În această perioadă, este naturală împrumutarea materialelor muzicale din alte lucrări și insertarea lor în cele proprii. De exemplu, devine o modă forma de *potpourri* (sau *pot-pourri*), o formă alcătuită deseori de fragmente alese din uverturi, opere sau lieduri faimoase.

Formarea muzicală și stilul componistic al lui Ruzitska are rădăcini clasice, însă se poate observa o deschidere, o privire ageră spre romantismul în dezvoltare. O întâmplare interesantă descrisă în *Confesiuni*, în care dezbaterea despre muzica progresistă, cu prietenii săi, ajunge la un nivel tensionat, încât partituri sunt puse pe foc:

*"La cântările ținute la el (baron Farkas Wesselényi) erau prezenți, din Cluj, aproape toți oamenii pricepuți la muzică, cărora le plăcea muzica bună. Lucrările lui Cramer, Prinz Louis Ferdinand, Beethoven, Clementi erau cântate pe rând. În curând, s-au format două grupuri din participanți. Primul grup era cel al "Beethovenienilor", condus de baronul Wesselényi și Polz, iar celălalt, al lui Cramer, Prinz Louis Ferdinand și Clementi, având pe Caudella și pe mine între ei. Din fericire, sau din nefericire, nici unul din grupul "Beethovenienilor" nu a putut interpreta satisfăcător nici lucrările lui Beethoven, nici ale lui Prinz Louis, pentru că toți erau pianiști slabi. Caudella cânta pe Prinz Louis și Dussek fluent, iar eu le cântam bine pe toate.*

*Într-o noapte, dezbaterea noastră a devenit așa de activă, încât pe o parte a sălii mari de muzică am pus pe foc cu mare ceremonie Sonata de pian în Do major de Beethoven (op.53.) iar vizavi, pe partea cealaltă pe Oretto lui Prinz Louis în Fa major. După cină am încercat reconcilierea, dar pentru că nu am reușit, au amânat-o pentru o altă dată." (Lakatos 38)*

Așa cum reiese și din fragmentul de mai sus, Ruzitska era bine informat de evenimentele muzicale vestice, iar noutățile au ajuns la el în timp relativ scurt. Biblioteca lui proprie demonstrează acest fapt, în care, între altele, găsim compozițiile lui Dussek, Hummel, Preindl și Beethoven. O altă sursă pentru a confirma aceste aspecte este constituită din rapoartele din presa de epocă, despre concertele la care a luat parte și el, de asemenea afișele concertelor. Pe baza acestora, se pot enumera următorii compozitori cu care a avut legătură: Herz, Tuloun, Vieuxtemps, Berriot, Thalberg, Kreutzer, Döhler, Schubert, Liszt, Reissiger, Romberg, etc.

Antipatia lui legată de Beethoven, pe care o descoperim în citatul de mai sus, se pare că nu durează mult, pe afișele ”academiilor muzicale” - concertelor - date de orchestra conservatorului condus și dirijat de Ruzitska apar frecvent, în repertoriu, lucrări scrise de marele compozitor. Avem cunoștință totodată despre o achiziție al Conservatorului în care institutul a cumpărat materialul muzical integral – partitura generală și știmatele – pentru Simfonia a III-a, Eroica. Mai mult, Ruzitska transcrie *Sonata lunii* pentru orgă, fapt care demonstrează că avea cunoștințe aprofundate în ceea ce privește creațiile beethoveniene. Desigur, admirația are impact și în creația lui Ruzitska, stilul muzical al lui Beethoven lăsând urme.

### **III.1. Variations avec Introduction et Finale**

#### **III.1.1 Contribuții la circumstanțele genezei**

Cu privire la nașterea și viața compozițiilor despre care discutăm, este de anchetat atât identitatea persoanelor din mențiunile autorului, cât și posibili interpreți ai pieselor. Firesc, un prim nume care se ivește este cel al autorului, despre care avem cunoștința că mânuia violoncelul decent. Presa de atunci îl amintește de mai multe ori ca violoncelistul acompaniator în diferite concerte, caracterizând cântatul lui ca fiind ”*strălucit și splendid*” (Szilágyi 97).

Cât despre datarea lucrării, sursele studiate indică ca an de naștere 1816, an care apare menționat și pe pagina de titlu a manuscrisului (Error! Reference source not found.). Fancsali mai adaugă și o altă dată apărută pe ultima pagină a partiturii generale: ”*Juillet 1822 – 823 G.R.*” (Fancsali 140). Emese Sófalvi clarifică situația în studiul său despre datări și dedicații, descifrând notița lui Ruzitska, în care pare a fi vorba despre locațiile și datele interpretării piesei: *Karácsonyfalva Juillet*



822/ *Clausenburg Avril*<sup>32</sup> 823, adică în luna iulie a anului 1822 la Crăciunel<sup>33</sup>, respectiv în aprilie 1823 la Cluj (Sófalvi 115), totuși cercetările arată că lucrarea a fost compusă de fapt în perioada semnalată, între iulie 1822 și aprilie 1823.

### III.1.2 Analiza lucrării

#### III.1.2.1 Introduzione

Așa cum dezvăluie și titlul lucrării, avem de-a face cu o compoziție scrisă în *formă de temă cu variațiuni*, ea fiind reprezentată de o temă lirică cu șase variațiuni, incluse într-o cadru prin existența unei secțiuni numită *Introduzione*, respectiv una de încheiere - *Finale*. Lucrarea este scrisă pentru violoncel solo - *concertante*, cum precizează compozitorul - cu acompaniament de orchestră.

Introducerea lucrării este marcată de un tempo lent - *adagio*. Măsura binară compusă omogen în *alla breve* și textura muzicală de orchestră subliniază o intenție componistică aparte, prin arpegiile cântate de linia bas în *pizzicato*, din zona tonalității sol minor – tonalitate care este introdusă ca fiind de bază pentru întreaga lucrare – și prin lanțul de sincope cântate de vocile interioare.

Ca dinamică, introducerea este prezentată într-o paletă statică, fiind notat *piano* la început, având mai târziu numai câteva *sforzando*-uri marcate în locurile, respectiv la notele, importante. În partitura de solo ne întâlnim de trei ori cu semnul *decrescendo*, scris sub notele lungi de pe care pornesc pasajele descendente. Astfel când suprapunem indicațiile agogice și dinamice, peste scriitura armonică, melodică și armonică, deducem că este vorba despre un fragment muzical în care balansul între tensiune și relaxare este utilizat la capacitate maximă, ca preambul pentru secțiunea ulterioară.

#### III.1.2.2 Tema

Caracterul tensionat și atmosfera dramatică create în introducere nu sunt întâmplătoare: Ruzitska citează, mai departe pe W. A. Mozart. Tema aleasă pentru variațiuni se bazează pe Aria lui

---

<sup>32</sup> Sófalvi indică în studiul său de a fi vorba despre luna august, însă dacă luăm în considerare folosirea limbii franceze din primul rând al înscrierii lui Ruzitska, atunci ultimul cuvânt ar trebuie să fie *août*. În contră cu opinia ei noi identificăm în cuvântul respectiv literele *Avr* – abrevierea lunii aprilie pe limba franceză, *avril*

<sup>33</sup>Fancsali citează pe Ruzitska din Memoriile pentru identifica locația satului *Karácsonyfalva*: ”În tot anul am schimbat doar câteva ori reședința după ce domnul baron a moștenit o moșie considerabilă în Comitatul Târnava, pe care de asemenea am vizitat – o.” (”Egész évben csak kétszer vagy háromszor változtattuk tartozkodási helyünket, miután a báró úr Küküllő megyében is tekintélyes birtokat örökölt melyeket szintén meglátogattuk.”) (Lakatos 43). Dacă luăm în considerare această indicație atunci ajungem la Crăciunelu de Sus sau Crăciunelu de Jos, care se află în județul Alba de astăzi, fiind zona ”Comitatului Târnava” de atunci care include și pe această. Este posibil de a fi vorba despre unul dintre satele menționate, însă tema necesită mai multă cercetare.

Osmin din primul act al operei Răpirea din Serai, KV 384. Autorul păstrează din celebra arie de bas atât măsura ternară compusă omogen, tonalitatea de sol minor cât și registrul melodiei, dar folosește un fragment prescurtat, doar primele treisprezece măsuri cu text, omite refrenul de la sfârșit, cântat doar pe înlocuirile de vers - ”tralala”. Textul ariei din care s-a inspirat compozitorul are ca temă dragostea și fidelitatea.

Prima prezentarea a temei se regăsește în partitura violoncelul solo. Se debutează cu o anacruză în prima măsură, cu un interval de cvartă perfectă ascendentă (de la tr. V la tr. I), urmat de un recitativ pe sunetul sol. Capul tematic este extins pe o perioadă de patru măsuri și are câteva caracteristici pregnante, care-l vor face ușor de remarcat în viitor. Astfel, vorbim despre debut anacruhic, un ritm ternar bazat pe formula de troheu, progresie armonică cu atingerea zonelor de tonică – dominantă – tonică, contur melodic sinuos, cu salturi intervalice mici, pasaje de recitativ și mers treptat. Prima frază, despre care vorbim, are o cadență închisă tonal. Acompaniamentul acestei bucăți muzicale este unul foarte sugestiv pentru măsura de 6 optimi, cu inserții armonice pe timpii 1 și 4.

### **III.1.2.3 Variațiunea I**

Prima variațiune menține măsura ternară compusă omogen, precum și tempoul, încât nu avem indicație de tempo. Compusă tot în sol minor, această variațiune reprezintă un solo bazat pe linia contrapunctică în unison a suflătorilor de lemn la sfârșitul strofei a treia din Aria lui Osmin – Mozart. Deasupra pasajelor de șaisprezecimi, compozitorul marchează o expresivitate prin *legato* – semn de articulație întâlnit și în fragmentul de Mozart, însă în cazul lui Ruzitska, semnul de *legato* este notat numai în prima măsură. Datorită tonalității de sol minor realizarea acestor pasaje necesită o extensie a mâinii stângi, care în urma executarea acestora s-a dezvăluit fiind foarte incomode și (mai ales în poziție daumenului) grele de intonat. Ruzitska asigură o unitate a materialului muzical utilizat prin inspirația, și în această secțiune, din lucrarea lui Mozart.

### **III.1.2.4 Variațiunea II**

A doua variațiune menține atât măsura cât și tonalitatea primei variațiuni, totuși aduce schimbări în parametrul ritmic. Compozitorul evită notarea tempoului, dar specifică expresivitatea dorită – *leggiero* – fiind în acest caz și o remarcă de tehnică, însemnând o interpretare ușoară, agilă a părții. Violoncelul solo are o voce pe scriitură ritmică de șaisprezecimi în triolete, și se află în registrul acut, într-o poziție fixă de *daumen*.

Tema lirică este prezentată la vocea de flaut/oboi și corn în *dolce*, cu un acompaniament aerisit de pizzicato, cu caracter dansant. Remarcăm faptul că această apariție a temei este o variație a celei propuse inițial. Se modifică ritmul acesteia, dar nu la nivel fundamental, astfel că încă se conservă formula de troheu ca fiind de bază, iar melodia este ornamentată. Deci, această variație este una ornamentală, pentru care instrumentul solist are rol ornamental prin excelență.

### **III.1.2.5      Variațiunea III**

Prin intermediul ultimelor patru măsuri ale variațiunii II, s-a migrat în tonalitatea omonimă, adică în Sol major, tonalitatea care caracterizează cea de-a treia variațiune. Măsura ternară de 6/8 se păstrează, dar remarca de *dolce e cantando* destinată violoncelului concertante ne dictează un tempo puțin mai mișcat decât cel anterior. Pentru discursul violoncelului, compozitorul a ales să etaleze game ascendente și descendente, în ritmuri diminuate, punctate. Conturul melodic este, deci, unul abrupt, în zigzag. Această melodie este ornamentată într-o manieră care nu ne amintește de tema inițială. Registrul bine ales permite violoncelului o cântare foarte liberă.

### **III.1.2.6      Variațiunea IV**

Tema originală este prezentată la bas, în această variațiune, iar vocea de solo este scrisă precum un studiu de violoncel, compus de Dotzauer: arcușe în staccato și legato, apoi amestecate și piperate prin schimburi de corzi și salturi în triolete. Este de admirat virtuozitatea cerută de compozitor.

### **III.1.2.7      Variațiunea V**

Stilul virtuos amintit mai sus continuă și în variațiunea a cincea, compozitorul chiar notează *brillante* spre finalul acesteia. Ne aflăm iarăși în Sol major, cu o linie solistică plină de pasaje rapide în trezecidoimi, îmbogățite cu arpegii de *flageole*<sup>34</sup>.

Variațiunea este una de caracter, în care atmosfera se schimbă datorită tonalității de bază dar și datorită schimbărilor din parametrul ritmic, bazate pe principiul dinamizării, precum și prin ornamentarea melodiei.

---

<sup>34</sup>Armonicile generate prin atingerea corzilor pe puncte stabilite, în loc de apăsare. O tehnică des folosită în literatura violoncelistică, însă în vremea lui Ruzitska încă în fază experimentală.



### III.1.2.8 Variațiunea VI

Ultima variațiune continuă ideea de a demonstra abilitățile interpretative ale violoncelului, așadar gamele și pasajele repezi revin, dar în tonalitate minoră de această dată. Aceste game îmbogățite melodic cu sesibile inferioare, respectiv superioare, ne amintesc de acel unison de suflători de lemn din aria de Mozart, deja întâlnit în Variațiunea I.

Variațiunea este una ornamentală, în care tema este preluată variat, iar instrumentul solist prezintă un material muzical bazat pe principiul dinamizării ritmice și pe cel al creșterii gradului de complexitate al scriiturii.

### III.1.2.9 Finale

Segmentul final al acestei lucrări apare ca o concluzie pozitivă, întrucât este scris în tonalitatea Sol major. Se schimbă totodată și măsura: compozitorul notează o măsură ternară simplă, într-un tempo de *allegretto*. Șaisprezecimile jucăușe, îmbogățite cu duble la vocea de *violoncello concertante* sunt susținute de către un acompaniament simplu, dar concluziv, reprezentat prin ritmul de două șaisprezecimi, urmat de trei optimi.

Partea	Tempo	Tonalitate	Măsură
Introduction	Adagio	Sol minor	Alla breve
Tema	Andante		6/8
Var I	-		
Var II	Leggiero		
Var III	Dolce e cantando	Sol Major	
Var IV	-	Sol minor	
Var V	Brillante	Sol Major	
Var VI	-	Sol minor	

Finale	Allegretto	Sol Major	3/4
--------	------------	-----------	-----

*Tabel 1 G. Ruzitska: Variations avec Introduction et Finale. Schema analitică.*

Întreaga creație pe care am analizat-o îl pune în lumină pe Ruzitska ca un cunoscător al formelor clasice și un admirator al clasicismului muzical, fapt observat și din citarea muzicii lui Mozart. De asemenea, prin scriitura provocatoare din partitura de violoncel, compozitorul se reliefează ca un instrumentist ce cunoaște posibilitățile tehnice ale violoncelului și deține capacitatea de a le pune în valoare din punct de vedere componistic.

În urma interpretării acestei lucrări, am remarcat câteva caracteristici pe care considerăm important să le menționăm, pentru a trasa un tablou analitic complet. Partitura prezintă inconsecvență în marcarea semnelor de articulație; acestea diferă de la partitură la știmă, dar deseori nu există unitate nici în știmă/partitură în întregime. O motivație a acestei observații ar putea să constituie opțiunea compozitorului de a nota o singură dată articulația dorită, lăsând la înțelegerea interpretului folosirea ei ulterioară în locurile asemănătoare. O altă caracteristică ce trebuie notată este existența diferențelor de sunete notate în știmă față de partitura generală, sau invers (nu putem să menționăm care dintre documente a apărut prima dată). O explicație pentru această situație poate să fie transcrierea din memorie, practică obișnuită la vremea aceea.

O altă caracteristică de interpretare pe care am remarcat-o este preferința compozitorului de a utiliza alunecarea pe degetul 1 la schimburile de poziție. De asemenea, în ceea ce privește utilizarea poziției daumen, aceasta apare folosită similar cu poziția 1 și deseori pasaje/arpegiile se încheie pe coarda liberă. Remarcăm și faptul că degetul mare se utilizează similar cu cazul poziționării pe o tastă de chitară: compozitorul nu se rezumă la prezența sa într-un șir de note consecutive în mers treptat, în poziția daumen, dar îl implică și în cazul arpegiilor, având ca bază degetul mare (motiv pentru care apar chiar și flageolette "artificiale" în Var 5). Menționăm și faptul că autorul nu indică direcția arcușului, fapt care se arată de importanță sporită în unele cazuri.

## III.2. Adagio et Rondeau Concertant pour le violoncelle

Compoziția *Adagio et Rondeau Concertant pour le violoncelle* este o lucrare nonconformistă, foarte interesantă atât ca formă cât și ca stil. Este vorba despre o compoziție alcătuită dintr-o singură parte, totuși compusă din mai multe segmente. Nu există o partitură generală în manuscris, avem la dispoziție doar părți separate ale instrumentelor de acompaniament, respectiv al violoncelului solo.

Termenul *violoncello concertant* folosit atât de des de Georg Ruzitska în manuscrise pentru intitularea vocii de violoncel solo - așa cum s-a dezvăluit prin intermediul cercetărilor – nu este utilizat pentru a desemna un gen muzical de concert – ci el se referă la caracterul solistic al acestor instrumente în compozițiile respective<sup>35</sup>.

Această operă a compozitorului este singura din cele patru din ancheta noastră, care nu este prevăzută nici cu datare, nici cu număr de opus, în urma cercetărilor se poate stabili că *Adagio et Rondo concertant* a fost compus înainte de 1820/21, mai exact între anii 1817<sup>36</sup> – 1820.

### III.2.1 Analiza lucrării

#### III.2.1.1 Adagio

Așa cum reiese din titlul lucrării, partitura pe care o vom analiza în rândurile ce urmează este constituită din două secțiuni. Prima secțiune – pe post de introducere – este *Adagio*. Compusă în tonalitatea Sol major, în măsură binară compusă omogen, această secțiune este alcătuită din fraze muzicale de 4 măsuri, constituindu-se astfel o frazare clasică, în care discursul orchestrei alternează cu cel al solistului.

Linia solistică este îmbogățită cu game și arpegii bazate pe motivele inițiale ale secțiunii. Acompaniamentul orchestral din această secțiune este unul aerisit, susținut de instrumentele cu coarde, pe desene melodice arpegiate, pe valori egale de jumătate de timp.

	<b>Introducere</b>	<b>Cantabile</b>	<b>Modulație</b>	<b>Cadență</b>	<b>Pasaj tranz.</b>
<b>M.</b>	1- 8	8 - 16	17 - 23	24 - 34	35 - 39

<sup>35</sup> Vezi de pildă notițele lui Ruzitska pe coperta *Duettoului* (Fig. ...)

<sup>36</sup> În lista lui Fancsali *Das Unterbrochene Opferfest Overture* din 1817 este ultima lucrare prevăzută cu varianta de semnătură *Ruziczka*

<b>Temă/motiv muz.</b>	Arpegii/temă improv.	T1	Secvențări motivice cu rol modulatoriu	Formule ascendente, flageolette	Semnale la corni/ game descendente pe triolete
<b>Ton.</b>	Sol major	Sol major	La: II – IV – Nap. - I	La major	Do major 7

Tabel 2 G. Ruzitska: schema părții Adagio din Adagio et Rondeau Concertant

### III.2.1.2 Rondeau Allegretto

Cu toate că titlul acestei lucrări sugerează că forma în care compozitorul a construit-o are legătura cu structura de rondo, vom menționa de la început că, în urma analizei melodico-armonice și formale, nu este vorba despre o structură cu refren, astfel că s-a evidențiat forma de sonată fără dezvoltare (de sonatină). Cu aceste opinii argumentăm alegerile făcute în structura analizei ce urmează.

Tema principală se întinde pe o perioadă de opt măsuri și este scrisă sub aspect de monodie acompaniată. Violoncelul solist conduce o linie melodică ce amintește de caracteristicile despre care am discutat în introducerea lentă: contur melodic sinuos, ritmuri variate (prin îmbinarea divizării și augmentării ritmice).

Observăm, ca și în cazul temei ce s-a conturat în introducerea lentă, o preferință a compozitorului pentru debuturile pe sunete lungi urmate de formule ritmice divizate – în acest caz o dublă broderie<sup>37</sup>. Acest fapt conferă o așezare aparte care conduce spre un caracter galant al temelor.

Urmează apoi o secțiune de opt măsuri în care orchestra prezintă tema principală cu mici modificări – acestea nu schimbă structura și aspectul melodico-armonic al temei, întreaga piesă conține urme ce se pot considera drept caracteristici ale stilului *verbunkos*. Este vorba despre stilul popular în dezvoltare în acea vreme.

După enunțarea temei regăsim un fragment ce se poate considera inspirat de scriitura componistică a lui Beethoven: pasajul tehnic al violoncelului concertant are asemănări cu pasajul violoncelului din prima parte a Sonatei în La major op. 69 de L. van Beethoven. În cazul lui Beethoven, această temă caracterizează probabil cel mai dramatic moment al părții în care, după unii cercetători,

<sup>37</sup> Întâlnită deja în secțiunea anterioară în funcție de ornament în vocea violoncelului, în măsura 18

Beethoven îl citează la rândul său pe J. S. Bach (Farkas Zoltán 21). Este vorba despre tema introductivă a violei da gamba din aria celebră *Es ist Vollbracht*, din Patimile după Ioan BWV 458. În exemplul de mai jos (**Error! Reference source not found.**) am modelat evoluția temei de la Bach la Ruzitska.

Ex. muz. 1 Evoluția temei de viola da gamba din aria *Es ist Vollbracht* de la Bach la Beethoven și Ruzitska

Schema de mai jos este realizată după ipotezele din analiza de mai sus (

Tabel 3), astfel că putem observa o formă de sonată fără dezvoltare, în cazul acestei părți:

	Expoziție					Tranziție	Repriză			
M.	40	56 -	66	73 -	92 -	104 - 106	107 -	114 -	144 -	151 - 170
	-	65	-	91	103		114	143	151	
	45		73							
T/Ep.	T1	Punte	T2	T2.2	T2.3	Modulație	T1	Punte	T2	Concluzie
Ton.	Fa	Do	Do	Do	Do	Do -	F	~ F	F	F

Tabel 3 G. Ruzitska: schema părții Rondo din *Adagio et Rondeau Concertant*

Fiind vorba despre o formă de sonatină, putem presupune că numele de rondo provine de la alternarea unor secțiuni A cu cele de tip B, astfel că autorul a interpretat această înșiruire ca fiind una derivată din principiile formelor cu refren.

Lucrarea este unitară, construită după principiile clasice, atât din punct de vedere al melodiei, cât și din perspectiva armoniei și formei. Ca și în celelalte lucrări semnate de Ruzitska, observăm o



unitate tematică, o preferință pentru exprimările clare, cu frazare de tip întrebare-răspuns. Această lucrare pune în evidență instrumentul solist prin teme diverse, astfel că interpretul are ocazia să arate calitățile sale interpretative.

### **III.3. Introduction et Variations brillantes sur un thème hongrois op. 14**

*Introduction et Variantes brillantes sur un thème hongrois* reprezintă un exemplar rar atât în rândul pieselor de violoncel cât și în întreaga creație. În primul rând, ea se numără în grupul restrâns al compozițiilor cu caracter național/popular, în al doilea rând, este produsul curentului european care are ca scop tocmai promovarea artei naționale, prin integrarea ideilor în creații noi.

Este de remarcat faptul că manuscrisul în sine este cel mai neclar dintre cele patru pe care le avem la dispoziție. Nefiind prezentă o partitură generală, există doar o știmă de pian și una de violoncel.

#### **III.3.1 Geneza lucrării**

În contextul genezei acestei lucrări, trebuie să enumerăm câțiva factori, care mai mult ca sigur au avut impact asupra creației lui Georg Ruzitska. Un prim lucru de menționat este atmosfera artistică revoluționară – națională, în plină dezvoltare în toate Europa, inclusiv Europa de Est. Începe să fie popular de a compune lucrări cu caracter național, inspirat din stilurile muzicale naționale. Referindu-ne concret la meleagurile noastre, știm că mulți dintre compozitorii activi au aderat la această mișcare.

Numele lui Ferenc Erkel este cunoscut după rolul său foarte important împlinit în cristalizarea școlii naționale muzicale maghiare. El este totodată fondatorul operei maghiare și autorul muzicii imnului maghiar. Erkel a petrecut 6 – 7 ani la Cluj ca ”dascăl de clavier”, la începutul carierei sale, între 1827 – 1834. Pe lângă activitatea didactică, Erkel a susținut concerte de pian, a dirijat, a luat parte activ la viața culturală clujeană<sup>38</sup>. În acest mod i-a cunoscut și apoi a devenit prieten cu Georg Ruzitska și Sámuel Brassai. Cu siguranță, discuțiile lor au avut ca subiect, printre altele, căutarea identității muzicale.

Lucrarea lui Ruzitska este o raritate, întrucât compozitorii reprezentanți ai stilului *verbunkos* au preferat mai degrabă vioara, clarinetul sau pianul ca instrumente solo pentru piesele lor.

Dedicația autorului de pe copertă dezvăluie alte amănunte despre circumstanțele genezei. Autorul adresează lucrarea domnului Lewy: ”*Composées et dédiés á Mr J. R. Lewy; Maître de Concert de*

*S. A. R. le Prince héréditaire de Suede et Norwegue. 1840*”. Frații Lewy erau corniști renumiți în secolul al XIX – lea, ei au perfecționat tehnica de corn, totodată erau pionierii cornului francez cu valve. Fratele mai mic, J. R., adică Joseph Rudolf Lewy (Error! Reference source not found.) s-a născut în Nancy în 1802.

### III.3.2 Probleme de datare și de instrumentație

Recitind dedicația lui Ruzitska de pe coperta lucrării *Introduction et Variations brillantes sur un thème hongrois*, respectiv datarea lucrării - 1840, se pune întrebarea unde și cum s-au întâlnit cei doi muzicieni? Întâlnirea între cei doi artiști s-ar fi putut întâmpla, cel mai probabil, în unul dintre locurile vizitate de Lewy, poate chiar în Cluj, orașul fiind un popas iubit de artiștii călători în vremea respectivă.

Începând de la copertă, până la ultima pagină, regăsim multe notări și nu este întotdeauna clară forma sau instrumentația lucrării. Luând ca bază aceste notițe, putem concluziona că au existat mai multe versiuni ale compoziției: versiune de trio - vioară, violoncel și pian, corn francez (și violoncel?) și pian, violoncel cu pian, dar nu putem exclude nici o posibilă versiune cu acompaniament de orchestră sau cvartet de coarde, cum s-a menționat mai sus.

Din nefericire, dintre toate aranjamentele prezentate mai sus a supraviețuit doar cel pentru pian și violoncel.

Forma neclară la prima vedere – succesiunea variațiunilor și instrumentația fiecăruia – provine din corectările multiple ale autorului, dar și lipsa unei partituri generale. Se îngreunează analiza și interpretarea și prin faptul că variațiunile sunt numerotate diferit în cele două știmate – de pian și violoncel. De pildă, după intenția autorului, variațiunea nr. 2 din știmate de pian amintită mai sus, pentru corn solo nu se cântă cu pianul acompaniat de violoncel sau vioară – adică aranjamentul de duo și trio, dar în știmate de violoncel apare o parte cu același titlu – Var. 2. În știmate de pian este clarificată situația – la începutul Variațiunii nr. 3, este precizat de autor că această variațiune corespunde Variațiunii nr. 2 din știmate de violoncel. Acest decalaj este prezent până la Variațiunea 6 (de pian). De asemenea, Variațiunea 7 din știmate de pian are o inserție, *Einlage A*, pentru aranjamentul de violoncel – pian, care în știmate de violoncel este numită *Intermezzo*, iar în partea Finale se găsește o altă inserție, *Einlage B*, special scris pentru aranjamentul de față. Pe lângă diferențele prezentate mai sus, trebuie amintite și cele experimentate la indicațiile de tempo. În cele mai multe cazuri, indicațiile agogice date corespund la cele două partituri instrumentale, însă există și diferențe. În tabelul următor le prezentăm, împreună cu diferențele între denumirile părților:

Denumirea părții		Tempo și Indicații agogice		Tonalitate
Piano - Forte	Violonocello Concertante	Piano - Forte	Violonocello Concertante	
Introduzione	Introduzione	Adagio sostenuto	Molto sostenuto	Fa minor
Tême hongrois	Tema	Lento	Lento	
Tutti	-	Piu mosso	-	
Var. 1	-	Mosso e brillante	-	
Tutti come sopra	-	-	-	
Var. 2	-	Poco Agitato	-	
Tutti come sopra	-	-	-	
Var. 3	Var. 2	Moderato	-	
Tutti come sopra	-	-	-	
Var. 4	Var. 3	Sciolte e leggiere	-	
Tutti come sopra	-	-	-	Fa major
Var. 5	Var. 4	Andante piacerole	Andante piacerole	
Var. 6	Var. 5	Di Bravum	-	
Tutti come sopra	-	-	-	Fa minor
Var. 7	-	Andante Fantastico	-	
Einlage A (în locul Var. 7)	Intermezzo	Andante Fantaise	Vivace non troppo	
Finale	Finale	Allegretto vivo	Allegretto	Fa major

Tabel 4 Diferențele între denumiri de părți și tempo-uri în Variațiunile cu Introducere și Finale pe o temă maghiară op. 14 de G. Ruzitska

În rezolvarea problematicii datării compoziției ne poate fi de mare ajutor o analiză grafologică. Se pare că această taină nu o putem rezolva, dar concluzionăm, după analize, data de 1840, care apare pe coperta, este foarte probabil să fie data rearanjării dar nu și anul compunerii lucrării.

### III.3.3 Analiza lucrării

*Variațiunile pe o temă maghiară* al lui Ruzitska constau în unsprezece secțiuni succesive, ele fiind legate de o mică parte de tranziție, de 4 măsuri, numită *tutti*.

#### III.3.3.1 Introduzione

Această primă parte a lucrării descrie atmosfera întregii piese: tonalitatea neobișnuită de fa minor (pentru violoncel), în măsura binară compusă omogen, cu un tempo de *Adagio sostenuto*, creează un mediu serios, cu gravitate. În primele măsuri, arpegiile descendente de trezecidoimi care se întind pe patru octave ale pianului – le-am putea intitula chiar rapsodice - invită violoncelul solo la cântare. Introducerea anunță structura echilibrată a întregii lucrări, fiind prezentată prin intermediul a două perioade de câte opt măsuri.

#### III.3.3.2 Tema

Prin măsura binară, ritmurile punctate, schimbările tonale minor – major, apogiaturile specifice, prin încheieri cu *bokázó*<sup>39</sup>, această temă muzicală poartă toate caracteristicile stilului maghiar *verbunkos*<sup>40</sup>. Rădăcinile stilului le găsim în instituția concreșterii de soldați creată de Imperiul Habsburgic în 1715 (G. Papp, *Hungarian dances 1784 - 1810* (Musica Danubiana 7) 13), în care armata folosea muzică și dans pentru a invita bărbații în armată. Această muzică fiind cântată de cele mai multe ori de muzicieni țigani, stilul *verbunkos* s-a întreșut cu muzica țigănească.

Nu știm dacă tema folosită de Ruzitska este una originală sau împrumutată, dar este sigur că ea urmărește perfect forma de *verbunkos*: două fraze muzicale de opt măsuri, prima (4 + 4 măsuri) fiind în tonalitate minoră (în acest caz), iar a doua începând în tonalitate majoră de pe treapta a III – a (4 măsuri), cu cadența în tonalitatea minoră inițială (ultimele 4 măsuri).

Întreaga temă are formă de lied bipartit, cu secțiunea A – 8 măsuri, tonalitate fa minor și secțiunea B – 8 măsuri, tonalitate Lab major.

---

<sup>39</sup>Ne referim la figura specifică folosită în dans prin ciocnirea gleznelor, la sfârșitul frazelor muzicale.

<sup>40</sup>Bărbunc, provine din cuvântul german *verbung* = publicitate

Deseori se întâmplă ca apogiaturile să apară pe funcții de sensibilă pentru tonică și dominantă, în tonalitățile folosite. Așa cum se poate observa, în acest caz sunt folosite sensibile inferioare, dar trebuie să adăugăm că nu este rară nici folosirea sensibilei superioare în forma apogiaturii pe primul timp.

Se presupune faptul că compozitorul nu numai că știa despre acest stil, dar a și auzit ansamblurile cântând această muzică. În partitură se poate observa și o remarcă de *sul D*, care se referă la coarda pe care ar trebui să fie interpretată melodia, adică pe coarda Re a violoncelului. În acest fel, se obține un timbru catifelat, rotund, pe care îl putem lega chiar și de timbrul cornului francez. Totodată, în ciuda faptului că tema este scrisă în tempo lento, abia după 3 măsuri este însemnat un *ritartando*. Ambele remarci se referă la stilul interpretativ al tarafurilor: cum s-a observat și în Introducere, în această muzică este prezent un spirit de improvizație. Culorile sumbre în tonalități minore se realizează și prin folosirea corzilor mai groase, un efect care se poate cataloga și ca virtuos. Libertatea tempo-ului în anumite locuri este de asemenea o caracteristică specifică a acestei muzici. Fiind un stil muzical legat de dans, trebuie să ne gândim că atunci când vine vorba despre sărituri, acestea au nevoie de timp pentru a se realiza. Astfel, tempoul și ritmica se supun vitezei și fluctuațiilor din pașii de dans.

### III.3.3.3 Secțiunea *Tutti*

La finalul *temei*, compozitorul adaugă o mică coda de patru măsuri în tempo *piu mosso*, pe care o folosește permanent ca tranziție între variațiuni. Acest fragment este reprezentat prin intervale diatonice descendente, în terțe rezolvate prin note repetate. Această tehnică componistică apare și în partitura variațiunilor ce urmează, asigurându-se din nou o unitate a materialului sonor. Din perspectivă melodică, motivele cu profil melodic descendent, cu un ritm punctat, se înscriu în atmosfera concluzivă pe care o dorește compozitorul – după cum spuneam, regăsim fraza de care discutăm aproape după toate variațiunile, cu rol de concluzie. În fragment apare, pentru prima oară, formula ritmică specifică a stilului *verbunkos* – desigur pe lângă ritmurile punctate predominante, care amintesc de debutul *temei* – și anume trioletul.

Contrar așteptărilor, fraza pe care o regăsim în partitură cu indicația *Tutti* este dedicată exclusiv pianului.

### III.3.3.4 Variațiunea I

Prima variațiune este scrisă pentru pian solo. Pasajele de treizeciodoimi ale pianului în tempoul *mosso e brillante* păstrează armoniile *temei*, astfel că putem să vorbim despre o variațiune

ornamentală. Deci, lungimea/structura și înșiruirile armonice despre care am discutat în secțiunea anterioară, în care s-a enunțat tema, au fost respectate, dar linia melodică a temei este bogat ornamentată, astfel că s-a ajuns la un aspect ritmic egal de trezecidoimi, peste un acompaniament pe valori de șaisprezecimi. Astfel, întreaga variațiune este prelucrată prin diminuare ritmică, fapt care aduce un elan aparte acestei secțiuni. Întreaga desfășurare pe valori egale de timp – valori diminuate – are un aspect sinuos pronunțat, pentru că fiecare măsură descrie, din punct de vedere melodic, un desen arcuit. Se conservă forma de lied bipartit, pe care am regăsit-o în enunțarea inițială a materialului prelucrat ulterior.

O altă caracteristică importantă ce apare în această parte, din perspectivă melodică, este prezența intervalului secunde mărite în structura gamei fa minor, care se poate percepe ca o gamă de fa minor armonic, dar în contextul stilului respectiv trebuie să-l interpretăm ca pe o gamă a unui mod sonor *figănească*.

La sfârșitul variațiunii este scrisă mențiunea de *tutti come sopra*, care se referă la cele patru măsuri tranzitorii, pe care le cunoaștem deja din analiza anterioară. Această secțiune de *tutti* este atașată după aproape fiecare variațiune, sub aspect neschimbat.

### III.3.3.5 Variațiunea II

Această variațiune continuă firesc secțiunea anterioară, pasajele de trezecidoimi, îmbogățite cu arpegii, se continuă în interpretarea violoncelului, iar pianul devine instrumentul acompaniator. Autorul definește un tempo nou, dar îl notează doar la vocea pianului: *poco agitato*. Tonalitatea rămâne cea originală - fa minor, dar nu poate să lipsească din scriitura melodică nici intervalul de secundă mărită, cea amintită mai sus, din această parte, de această dată fiind reprezentată ornamentat cu mordente.

Atunci când se migrează, din punct de vedere armonic, spre zona majoră a variațiunii, scriitura de violoncel se mută în registrul acut, folosind tehnica poziției *daumen*<sup>41</sup>. Aceste suprapuneri de intenții componistice reușesc să evidențieze într-un sens pozitiv capacitățile interpretative ale violoncelului.

### III.3.3.6 Variațiunea III

În această variațiune – de pian solo - Ruzitska etalează, pentru un moment, cunoștințele sale de orgă: melodia construită din elemente preluate din *temă*, este transpusă într-o formă cu întârzieri

---

<sup>41</sup>Daumen = degetul mare. Poziția mâinii în care este exploatat registrul acut al violoncelului

pe ritmuri de dactil. Mai adaugăm și faptul că textura muzicală este întretesută de anacruza specifică întâlnită des în muzica populară. Este vorba despre anacruza alcătuită din trei note succesive, ascendente, diatonice sau cromatice.

De obicei, această anacruză anticipează, conduce spre primul timp al măsurii, dar Ruzitska o relocalizează anticipând timpul doi al măsurii așadar grupul de sunete își pierde funcția de *aufackt*. Mai mult, expresivitatea de *legato* cerută de compozitor o și înmoaie. În alte locuri chiar întărește această funcție de anacruză, prin extinderea grupului de la trei la șapte note.

A doua parte a variațiunii se axează pe formula ritmică de dactil, în melodia cântată deseori în suprapunere de terțe/sexte sau susținută prin acorduri. Deci, întreaga secțiune se conturează ca variațiune ornamentală, în care pilonii armonici sunt respectați, dar linia melodică propusă de pian descrie un desen melodic sinuos, într-o atmosferă reținută.

### **III.3.3.7 Variațiunea IV**

Compusă pentru pian și violoncel, această variațiune ornamentală prezintă o scriitură în dialog în care se îmbină ritmica binară cu cea ternară. Tema principală se află la vocea de violoncel, în tehnica de pizzicato și este constituită din valori egale de șaisprezecimi, care descriu un profil melodic sinuos prin salturile în arpegii desfășurate. În linia melodică, se utilizează deseori apogiaturile de pe funcțiile de sensibilă. Aceste apogiaturi sunt prelucrate în ritmul de triolette, din acompaniamentul pianistic, formulă ritmică despre care deja am amintit, fiind folosită cu mare drag de reprezentanții stilului *verbunkos*.

Întreaga variațiune este alcătuită din aceste triolette de șaisprezecimi, peste care, ca indicație, autorul notează: *sciolte e leggiere*. Deci, acompaniamentul de la mâna stângă, din partitura de pian și linia melodică de la violoncel, propun un mers arpeggiat pe valori egale de șaisprezecimi, iar mâna dreaptă din partitura de pian introduce trioletul pe sfert de timp, ca formulă de bază. Aceste celule de trei sunete sunt construite, după cum spuneam, sub formă de apogiaturi preponderent inferioare, dar se prezintă și sub aspect de salt descendent de octavă. Cu aceste suprapuneri de ritmuri și o melodică bogat ornamentată, compozitorul creionează o atmosferă agitată, în contrast cu variațiunea anterioară. Subliniem, din nou, faptul că centrul tonal este conservat, ca și forma bipartită, în care prima secțiune se desfășoară în tonalitate minoră, iar a doua migrează spre relativa majoră.

### III.3.3.8 Variațiunea V

În această variațiune reapare violoncelul în rol de solist. Se schimbă atât metrul –6/8 – cât și tonalitatea – ne aflăm în Fa major. În acest segment, ce are ca indicație agogică *andante piacere*, descoperim multe elemente din introducere, printre altele, pasul ascendent de sextă mică în scriitura melodică, sau ritmul bazat pe lanțul de sincope. Melodia lirică a violoncelului parcurge, din punct de vedere armonic, cercul tonalității Fa major într-un stil interpretativ *cantando*, finalizând cu o atmosferă dulce-amară prin reapariția secundeii mărite și a sunetului la bemol. În interpretare, autorul indică folosirea tehnicilor specifice pentru violoncel – duble de octave paralele.

Deci, această variațiune este una de caracter, pentru că observăm modificări în plan metric și tonal, astfel că ethosul temei inițiale este schimbat semnificativ. De asemenea, menționăm și faptul că structura temei este extinsă în perioada a doua, iar fragmentul de tranziție – *tutti*- cu care ne-am obișnuit, lipsește din partitură.

### III.3.3.9 Variațiunea VI

*Di bravura dar con essatezza*<sup>42</sup> sunt indicațiile agogice pe care compozitorul le oferă pentru Variațiunea VI. Rămânem în sfera tonalității Fa major, folosită în partea anterioară, dar caracterul se schimbă: avem de-a face cu un material muzical foarte pregnant și ritmic. Ritmul de bază este cel bazat pe formulă ritmică de dactil completat cu grupări de sunete egale, articulate câte două prin semnul de legato și staccato. Ambele instrumente sunt egale ca importanță, în discursul muzical, astfel că ele se completează unul pe celălalt. În partitura pianului, melodia este scrisă în terțe paralele, această metodă de scriere se stopează numai atunci când ștafeta este preluată de celălalt instrument. În linia violoncelului, se descoperă o formă de acompaniament tipică pentru muzica populară maghiară și cea transilvană, numită *dűvő*. Aceasta constă din accentuarea sunetelor pe contratimp, dintr-un grup de două valori egale, legate împreună (Ex. muz. 2). Cu această articulație acompaniază instrumentele cu coarde, cum ar fi viola și contrabasul dintr-un taraf, uneori țambalul sau acordeonul (în timpuri mai recente), în cazul dansurilor mai rare ca tempo sau cele bărbătești, cum ar fi *bărbuncul*.

---

<sup>42</sup>Justificată, punctual





Ex. muz. 2 G. Ruzitska: *Introduction et Variations brillantes sur un thème hongrois, Var. VI, M 11, Violoncel solo*

Este vorba din nou despre o variațiune de caracter, pentru că scriitura urmărește o progresie armonică cu centrul Fa major (cu toate că în cadența finală se revine la tonalitatea de bază – fa minor), dar se revine la metrica inițială și forma bipartită – egală ca număr de măsuri ca și secțiunea în care este expusă tema. De asemenea, observăm că tipul de scriitura ritmică și melodică, pentru ambele instrumente, se aseamănă cu cel întâlnit în variațiunile ornamentale: profil melodic sinuos, cu motive desenate în arc, poliritmie între cele două instrumente.

### III.3.3.10 Einlage A/ Intermezzo/ Andante Fantaise

Această secțiune a lucrării este de fapt atașată. În manuscris există o a șaptea variațiune în știma de pian, cu indicația de tempo *andante fantastico*, o parte la care lipsește vocea conducătoare, pianul având rol de acompaniator. Textura muzicală ne lasă să credem că ar fi vorba despre o parte improvizatorică, cu toate acestea nu putem analiza partitura în lipsa liniei solistice. Deasupra foii, autorul remarcă faptul că în cazul în care este cântată versiunea cu violoncel sau violoncel și vioară, atunci trebuie să fie cântată secțiunea *Einlage A*. Există și o secțiune *Einlage B*, dar despre ele vom discuta mai târziu.

Această secțiune - *Einlage A* - apare în știma de violoncel, fiind un *Intermezzo* cu tempo -ul dat de Ruzitska - *Vivace non troppo*. În știma de pian, *Einlage A* are un tempo de *Andante Fantaise*. Nu știm de ce există această diferență de tempo între părți, dar celelalte aspecte ale secțiunii se potrivesc: măsura binară simplă, tonalitatea de fa minor (reapărută) ca și numărul măsurilor. Titlul *Intermezzo* se potrivește probabil cel mai mult pentru această parte, ea fiind localizată între șirul de variațiuni și ultima parte, *Finale*.

Partea debutează sub forma unui mic canon, dar partea pianistică se transformă foarte curând într-un contrapunct virtuos de octave paralele în ritmică de treizecimoimi. Ambele părți sunt inspirate de *temă*, mai precis din primul motiv al temei (Ex. muz. 3).



Ex. muz. 3 G. Ruzitska: *Introduction et Variations brillantes sur un thème hongrois, Intermezzo M 5-9, Violoncel solo*

După observațiile mele, secțiunea are aceeași funcție ca și cele patru măsuri tranzitorii, *Einlage A*, sau *Intermezzo*, însă constă din 15 măsuri. Din tonalitatea fa minor reapărută după cele două părți în major, autorul ajunge la o cadență în Do major, printr-o serie de secvențe ascendente. Desfășurările melodice sunt atât diatonice cât și cromatice, ultimul acord fiind cel de dominantă cu septimă, pe care pianul trebuie să-l împodobească cu *ornamente a piacere ma certo*, după indicația autorului. O astfel de încheiere am mai întâlnit la începutul lucrării, în introducere, atunci când violoncelul deținea acest rol improvizatoric.

### III.3.3.11 Finale

Ultima parte a lucrării urmărește schema *Variațiunii op. 7*, așadar este compusă în tonalitatea omonimă, în Fa major. Manuscrisul - după cum s-a mai menționat - este neclar din mai multe puncte de vedere. În partitura pianului este adăugat un segment numit *Einlage B*, care - după instrucțiunile autorului - trebuie inserat în cazul în care lucrarea se cântă "cu acompaniamentul de Vioară și Violoncel"<sup>43</sup>. Din fericire, prin procesul de digitalizare am putut suprapune cele două voci cu succes, astfel că s-a clarificat această parte excepțională.

Acest *Finale* - cu cele optzeci și opt de măsuri ai lui - se consideră cea mai lungă parte și probabil cea care implică cel mai mult o interpretare de virtuozitate dintre segmentele *Variațiunilor* pe o temă maghiară. Scris în tempo de *Allegro* și *Vivace*, el este de fapt o serie de concluzii muzicale ale întregii lucrări, care constă din cinci unități distincte:

- A. O introducere restrânsă, de opt măsuri, pentru pian, bazat pe tehnica de dezvoltare componistică melodică de inversare, cu un caracter ritmic pregnant și o formă cromatizată a motivului din *Variațiunea I*.
- B. Începând de la măsură 9, această secțiune evocă o repetare a formulei ritmice de dactil - cunoscut anterior - completat cu motivul sus menționat, de data aceasta în transformare de *rac* și mult mai cromatizată. În măsura 17 violoncelul apare în rolul de solist.

<sup>43</sup> "Mit Viol. Oder Violoncello Begleitung statt folgenden bis semns.

- C. De la măsura 21 are loc un pasaj tranzitoriu caracterizat prin instabilitate tonală, vocea conducătoare fiind pianul, care își conduce discursul prin octave paralele în ritm de triolete. Violoncelul îl acompaniază în pizzicato - compozitorul evocă Variațiunea IV.
- D. În această secțiune, între măsurile 42 – 65, autorul pune în evidență pentru ultima oară capacitățile lirice ale violoncelului. Melodia îmbogățită prin arpegii, cu note repetate și pasaje de treizeciodoimi expune registrul mediu și mai ales acut al instrumentului. Acompaniamentul solid al pianului se realizează prin ritmuri ce alternează accentele de timp – contratimp.
- E. O schimbare de tempo este adusă în ultimul fragment al părții și totodată lucrării: *Vivo brillante*. Secțiunea se bazează pe repetarea ritmului ce utilizează formule de triolet, la ambele instrumente și se încheie într-o atmosferă triumfătoare cu arpegii și acorduri în blocuri sonore de Fa major.

Prin scriitura dramatică și diversă a părții, Ruzitska evocă atmosfera de scriitură orchestrală specifică stilul scenic, de operă.

La sfârșitul lucrării, autorul anexează o precizare a folosirii cheii de vioară în știma de violoncel. Problema este exemplificată și cu note muzicale lângă scrisul german greu de citit (Figura 19). Explicația autorului diferă de practica folosită de contemporanii săi: când nu este scris nimic peste portativ, notele scrise în cheia de vioară trebuie citite cu o octavă mai jos; când este remarcat *son nat.*, atunci notele trebuie interpretate în registrul real, iar când se folosește mențiunea *8va alta* atunci trebuie transpus cu o octavă mai sus de registrul real. Această cheie se numește cheia Sol transpozabilă, în literatura violoncelistică. Cu această cheie ne întâlnim de exemplu și la Beethoven (Schweitzer 257), esența ei fiind ușurarea citirii părților de violoncel, unde tematica muzicală urcă în registre acute. În această instanță, cheia de tenor – folosită azi – având funcția de cheie de mijloc este eliminată, iar melodia notată folosește numai cheia de bas, urmată de cheia sol când este necesar. Așadar, fiindcă violoncelul cântă cu o octavă mai jos decât este scris (registrul cheii de vioară), el devine un instrument transpozabil (*ibidem*). Când este nevoie de a cânta în registrul real al cheii, compozitorul notează *8 – va* deasupra portativului. Așadar, pentru unii s-ar părea că acest mod de notare ar fi mai ușor de citit pentru instrumentist, din păcate este opusul: violoncelistul trebuie să fie foarte atent când schimbarea de cheie are loc, respectiv la octavele notate.

Prin intermediul acestei părți, se realizează o recapitulare muzicală a tuturor procedeelelor de dezvoltare și variație folosite de compozitor pe parcursul partiturii. Analiza acestei lucrări a scos în evidență capacitățile compozitorului de a oferi coerență și unitate unei partituri muzicale, prin

utilizarea principiilor de dezvoltare componistică, cu scopul de apropiere sau îndepărtare voită de tema inițială, prin construirea diverselor valuri de dinamizare. De aceea, Ruzitska a apelat atât la variațiunile ornamentale, în care a folosit preponderent principiul dinamizării ritmico-melodice, cât și la variațiunile de caracter, pentru un echilibru dramatic asigurat prin migrarea în zona tonalității majore omonime. Un alt lucru pe care trebuie să-l subliniem este acela că, pentru a-și atinge scopul componistic, creatorul a oscilat între monolog, monologul acompaniat și dialogul instrumental, oferind o mare diversitate timbrală paginilor sale. Astfel, prin interpretarea acestei partituri, un violoncelist poate aprofunda cunoștințele despre cum să colaboreze sub diferite forme cu un pianist, fie în dialog, fie cu rol de solist sau acompaniator.

Ca tehnică instrumentală, putem constata că lucrarea aplică o tehnică avansată și de virtuozitate la ambele voci: instrumentele nu se află în raport de subordonare, ci ele sunt parteneri egali. În cazul violoncelului, pasajele acute se folosesc și de poziția daumenului mobil, la care în numeroase rânduri se ajunge fără nicio tranziție. Aceste schimburi de poziții înseamnă deseori și schimburi de rol: de la acompaniator la solist, și invers. Este de menționat și senzația de lipsă a unei voci superioare, de melodie din factura muzicală, fapt care se leagă de posibile instrumentații abordate mai sus. Din aspectele prezentate reiese că lucrarea trebuie interpretată ca o compoziție din genul de muzică de cameră.

Un alt aspect de tratat din punct de vedere interpretativ este stilul lucrării, poate cel mai romantic din cele patru compoziții. Factura muzicală permite interpretului o mai mare libertate de ornamentare, în practică aceasta însemnând, între altele, trecerea de la sunetele non vibrato la un vibrato mai larg, mai frecvent uzat, un portamento mai liber, chiar spre glissando (atribuit și stilului verbunkos), dar și improvizații propriu zise, în locurile desemnate. De asemenea, se adaugă la acestea și o gamă bogată de dinamică.

#### **III.4. Duetto brillante e non difficile per due violoncelli**

Compoziția *Duetto brillante e non difficile per due violoncelli* (Anexa 5) este ultima noastră lucrare de analizat. Fiind un duo de violoncel, ea aparține categoriei muzicii de cameră. Informații despre geneza compoziției ne furnizează autorul însuși printr-o remarcă de pe coperta manuscrisului.

”Acest Duet a fost prima dată compus de către autor pentru un violoncel *primo concertante* cu acompaniament de un alt violoncel *secondo* 4 - 5/864, apoi refăcut pentru două violoncele egal *concertante*<sup>44</sup>”.

### III.4.1 Dedicăția lucrării

În cazul *Duettoului*, problematica este mai nuanțată decât la celelalte, întrucât dedicația se află pe o versiune anterioară a lui. Este vorba despre *Sonata per Violoncello con accompagnato d'un Violoncello secondo*<sup>45</sup>, care poartă mențiunea autorului: ”*Non difficile scritte per mio figlio Adalberto*”. Așadar, persoana căreia îi este destinată partitura este fiul mai mare al autorului, Adalbert, sau Béla<sup>46</sup> (versiunea de nume mai frecvent utilizată de el însuși).

### III.4.2 Analiza lucrării

#### III.4.2.1 Moderato cantabile

Prima parte a lucrării este compusă în metru binar, măsură compusă omogen, tonalitatea Sol major, în forma de sonată. Prima temă a sonatei (A) este elegantă și amabilă, prin scriitura sa melodică și ritmică. Chiar din primele măsuri pe care secțiunea expozitivă a sonatei le propune, compozitorul utilizează scriitura în dialog a celor două instrumente, fapt care confirmă importanța lor egală în discursul muzical. Astfel, prima temă este, pentru început, enunțată de primul violoncel, pe parcursul unei perioade muzicale de 8 măsuri (după modelul clasic), iar perioada consecventă, construită ca răspuns pentru cea anterioară, este construită sub formă de dialog restrâns (de câte 4 măsuri) pentru ambele instrumente. Dacă prima perioadă, cea care definește conturul melodic, ritmic și armonic al temei A, este cruzică, utilizează un ritm destul de rarefiat, pe valori lungi egale și/sau punctate, cu un profil melodic sinuos, pe un ambitus destul de restrâns (și mers intervalic cu salturi mici, preponderent mers treptat), a doua perioadă debutează anacruhic și reduce materialul muzical la motive de 2 măsuri repetate, motive care amintesc de capul tematic inițial, dar care propun un mers melodic contrar acestuia. Întreaga descriere muzicală rămâne în zona tonicii, din

---

<sup>44</sup> Questo Duetto fu da prima composto dall' autore per un Violoncello 1mo concertante con accompagnamento d'un Violoncello 2do 4 – 5/1864 e poi rifatto per 2 Violoncelloi egualmente concertanti.

<sup>45</sup> Această sonată este catalogizat de Fancsali în cartea sa cu numărul 98 (Fancsali 155)

<sup>46</sup> Se mai apare și versiunea de Albert în ziarele de epocă.

punct de vedere armonic. Acompaniamentul instrumentului care nu interpretează material tematic este bazat pe mers ritmic constant pe valori de jumătate de timp și arpegii frânte.

Urmează o cadență și un episod de tranziție spre tema a doua (B), cel din urmă fiind construit din materialul muzical al temei A, dar transpus în tonalitatea Sib major. Din punct de vedere armonic, episodul despre care discutăm își atinge scopul, pentru că modulațiile pasagere se vor așeza spre finalul discursului în zona contradominantei, pentru a aduce modulația la dominantă propusă de tema B.

În prezentarea diferitelor materiale muzicale, compozitorul este consecvent pe parcursul întregii lucrări; o temă prezentată de una dintre voci este repetată - eventual cu mici schimbări - de către celălalt instrument. Așadar, mențiunea de pe copertă devine reală prin alternarea celor două voci. Atragem atenția asupra anacruzei introductive din episod pe care l-am amintit anterior: cele trei note repetate se referă la motivul beethovenian – al”sortii” – iar schimbarea tonală bruscă se poate lega tot de creația marelui maestru.

Tema B debutează în măsura 36 cu anacruză, în tonalitatea Re major, respectând standardele clasice pentru o expoziție din cadrul formei de sonată. Ca și în lucrările precedente, remarcăm preferința compozitorului pentru tiparul de formă clasică, cu mici libertăți asumate.

Tema contrastantă despre care discutăm etalează posibilitățile tehnice ale violoncelului, utilizând o melodie ce include paralele de sextă. Deasupra temei B, autorul notează indicația agogică *dolce*, asigurând interpretul de faptul că materialul sonor anunță o temă nouă, contrastantă. Condițiile care fac ca această temă să fie una diferită de tema A sunt: tonalitatea Re major, debutul anacruziei, profilul melodic care începe ascendent – astfel că această temă are o atmosferă mai expansivă, ritmica mai deasă – care se vede și în tema propriu-zisă prezentată de primul violoncel (unde întâlnim și sincope, cumul de valori, dar și mers pe valori egale de optimi), dar și în efectul pe care îl are violoncelul de acompaniament asupra tabloului total – cele două linii fiind într-un permanent dialog ritmic, apariția unui motiv muzical care include polifonie latentă (m. 39-40). După o frază în care primul violoncel interpretează tema, urmează același material tematic, la violoncelul al doilea, dar cu mici schimbări în plan melodic și armonic.

Expoziția se încheie cu o altă temă de cadențare (T cad2), care este atașată la sfârșitul temei secunde, începând cu măsura 47. Trebuie să atragem atenția asupra preferinței compozitorului pentru repetarea și secvențarea motivică, așa cum reiese din măsurile 49-50 – în care se utilizează

un motiv cu o întindere de doi timpi și măsurile 51-52 – în care apare secvențarea unui motiv de 2 timpi cu ritmica și profilul melodic inversate, față de cel anterior.

Dezvoltarea formei de sonată se desfășoară între măsurile 55 – 99. Ea este compilată din două părți, care reflectă identitatea de organist a lui Ruzitska. Prima secțiune este construită din elemente de coral, fiind caracterizată printr-o omofonie echilibrată cu debutul în tonalitatea Re major (Ep. 2). Dubbele violoncelor în *sostenuto* redau tonul orgii. În măsura 62, se observă apariția motivului beethovenian menționat mai sus, introducând o secțiune modulatorie – la omonima tonalității anterioare (Ex. muz. 4). Se păstrează aceeași scriitură de tip coral.



Ex. muz. 4 G. Ruzitska: *Duetto brillante per due violoncelli, Moderato cantabile, M 61-68*

În continuare, dezvoltarea propusă de compozitor include o secțiune de tip fugato (Ep. 3), imitativă, astfel că prin intermediul alăturărilor de două tipuri contrastante de scriitură – coral și fugato, Ruzitska ne convinge de cunoștințele sale teoretice și de posibilitățile diverse de interpretare ale violoncelului. Secțiunea despre care discutăm, polifonică, este inspirată de tema B, conținând elementele melodic-ritmice din aceasta. Partea imitativă – în *animato* – (Ex. muz. 5) este desfășurată între măsurile 76 - 98.



Ex. muz. 5 G. Ruzitska: *Duetto brillante per due violoncelli, Moderato cantabile, M 78-92*

Întreaga dezvoltare este caracterizată prin instabilitate tonală, traseul tonal începând cu tonalitatea Re major, trecând prin omonimp - re minor și relativa celei din urmă - Fa major (la fugato), ajungând la final în Sol major.

Repriza care încheie prima parte a creației, în formă de sonată, nu este una tipică, după principiile clasice pe care am observat că le-a respectat compozitorul, până în momentul de față: doar tema B re apare în tonalitatea de bază, din măsura 99. Astfel, compozitorul alege să excludă din repriză tema principală. Pentru încheiere, regăsim tema cadențială pe care am remarcat-o și în expoziție, după tema secundă, dar de această dată în Sol major (Tcad2).

Inserăm mai jos un tabel care cuprinde schema formală a părții despre care am discutat:

	Expoziție					Dezvoltare		Repriză	
Măs.	1-16	17 - 20	21- 36	37 - 46	47 - 54	55- 75	76 - 98	99 - 110	111- 120
Tem ./Ep.	A	Tcad. 1	Ep. 1	B	Tcad. 2	Ep. 2	Ep. 3	B	Tcad. 2
Ton.	Sol	Re	Sib →La	Re	Re	Re	Fa → Re	Sol	Sol



### III.4.2.2 Romance

Partea mediană a lucrării este scrisă în măsura ternară simplă, în tonalitatea Do major. Ea este compusă în formă de lied tripartit. Prima temă (A) este dansantă, fapt confirmat prin ritmul său punctat. Cu toate acestea, autorul menționează chiar la început că partea trebuie cântată *semplice*.

Din nou observăm faptul că, după ce capul temei este prezentat în vocea primului violoncel, cele două instrumente etalează tema în dialog (cu intervenții alternative, preluând melodia). Capul tematic este unul interesant, pentru că el propune o frază inițială formată dintr-un motiv repetat, fapt ce face ca identitatea lui să fie ușor de reținut. Întreaga secțiune A este construită pe un profil melodic sinuos, cu îmbinare de ritm egal și punctat – formulele de bază fiind cele de troheu, în îmbinare cu formula de piric. Ne apar de interes pasajele arpegiate în șaisprezecimi de la vocea conducătoare care întăresc caracterul dansant – aproape de vals vienez - al temei.

Tema B debutează în măsura 157, cu indicația *dolce*, într-o culoare armonică mai închisă - în tonalitatea do minor. Traseul armonic se îndreaptă apoi spre tonalitatea relativă - Mib major, ajungând mai târziu la tonalitatea sol minor, în măsura 167 Tema are un caracter diferit față de secțiunea A, fapt observat mai ales din schimbarea conturului ritmic. Se produce o transpunerea a accentului expresiv, de pe primul timp la al doilea, realizată prin varianta ritmului punctat cunoscut din tema A – formula de troheu. Schimbarea de accente apare pentru început în vocea de acompaniament, împreună cu grupurile de șaisprezecimi - piric, care au rol de contrapunct în această secțiune, dar sunt preluate și de vocea conducătoare.

După prezentarea temei B – în tonalitate minoră, revine tema A în tonalitatea de bază, în măsura 175, astfel că imaginea formală de ansamblu se întregește. Dinamizarea temei se realizează prin ritmul siciliano folosit pentru variație, în recapitulare, precum și prin preluarea acelei idei de mutare a accentului prin transferul formulei de troheu pe al doilea timp – idee regăsită în materialul temei B.

Partea mediană a lucrării se termină cu un calando și acorduri de Do major la violoncele, în *pianissimo*.

### III.4.2.3 Rondo

După cum am observat până acum, pe parcursul analizelor noastre, formele muzicale folosite de Georg Ruzitska poartă semnele perioadei de tranziție, între clasicism și romantism – prin faptul că

se respectă formele clasice, dar compozitorul își asumă anumite libertăți formale. Caracteristica vremii este evoluarea formelor, de la cele rigide, spre formele mai libere. În cazul lui Ruzitska, se observă o legătură strânsă cu normele clasicismului, încât formele sale reprezintă un echilibru. Așa se întâmplă și în cazul acestei părți a lucrării.

Tonalitatea Sol major și măsura simplă binară sunt primele indicii ale partiturii acestei părți. Scrisă în formă de rondo, după cum indică și titlul, remarcăm pentru început tema A a părții a treia, care are un caracter foarte vesel. Prima temă este construită dintr-o melodie (cu un profil melodic preponderent în zig-zag) bazată pe repetarea ritmului de dactil, notele scurte funcționând ca anacruză. Din punct de vedere melodic, intervalul de secundă mică dintre notele scurte este îmbogățit cu o apogiatură.

Pe acest motiv muzical se bazează nu numai prima temă, dar și întreaga parte. El evocă atmosfera marșurilor militare austriece, care erau concepute pentru coordonarea mișcărilor ”unor mase de oameni” (Sava și Vartolomei 127) – este de ajuns să ne gândim la *Radetzky Marș* de Johann Strauss. Însă căutările mai profunde pot duce la Romberg, mai exact la partea de *Allegretto* din Concertinoul său în Re major op. 51 – lucrare deja menționată în contextul piesei *Adagio et Rondeau Concertant*<sup>47</sup>. Dacă comparăm *Rondoul* Duettului cu *Rondoul* lui Romberg, textura muzicală arată similarități din mai multe perspective.

Prima frază muzicală alcătuită din acest motiv, tema, se situează între măsurile 1 – 9 în *violoncello primo*. De la măsura 12, cu anacruză, urmează o nouă secțiune - B. Ea se bazează pe un motiv cunoscut deja din partea de *Romance*, configurat în măsură binară. Se poate observa că Ruzitska îl păstrează chiar în formă originală în unele cazuri: notele din măsura 12 în *violoncello secondo* sunt identice cu cele din măsura 37 din *Romance*.

Această secțiune este totodată caracterizată printr-o instabilitate tonală, care, printr-o secvență susținută peste un punct de orgă în bas, se întoarce la tonalitatea Sol Major.

În măsura 32 apare tema A1 în partitura de *violoncello secondo*, ea având în acest caz rol de conducător spre tema C, care urmărește caracterul temei B. Senzația de tranziție este specifică pentru această secțiune, care se încheie cu o cadență de Sol major cu septimă. Remarcăm, așadar, că temele B și C se pot interpreta ca și teme de cadențare (Tcad1 și Tcad2) pentru tema A și A1. Cu toate acestea, după cum indică titlul părții, considerăm secțiunea A ca fiind refren, iar B și C – cuplete.

---

<sup>47</sup> Vezi subcapitolul IV.4.3

Tema D, începând cu măsura 50, se etalează în tonalitatea Do major, și prezintă un caracter diferit. Ea este introdusă de anacruza bazată pe motivul” sorții” – pe care am amintit deja în partea *Moderato cantabile*. Apariția deasă a acestui motiv beethovenian se poate lega, mai mult ca sigur, de vârsta înaintată a autorului în timpul compunerii acestei lucrări.

În mod interesant, această ultimă reprezentare a lui este cea mai senină, atât caracterul cât și tonalitatea temei D fiind una foarte optimistă. Tema se întinde până în măsura 88, când reappare motivul A, dar numai ca tranziție, atât melodic cât și tonal. Tema A, urmată de B, revine complet în măsura 95. Apoi urmează tema A1 cu secțiunea C, ca și la început, dar de data aceasta din măsura 114. Partea și lucrarea totodată, se termină cu o Coda, pornind de la măsura 128, secțiune bazată pe materialul sonor al temei B.

Măs.	1-10	11-31	32- 38	39 - 48	48- 94	95 - 104	105 - 113	114 - 119	120 - 132	132 -
Tem.	A	B (Tcad1)	A1	C (Tcad2)	D	A	B (Tcad1)	A1	C (Tcad2)	Coda (B)
Ton.	Sol maj	~	Sol maj	~	Do maj	Sol maj	~	Sol maj	~	Sol maj

*Tabel 6 G. Ruzitska: Duetto brillante per due violoncelli, Rondo. Schema analitică.*

Conform analizei de mai sus, observăm că *Duetto* are multe asemănări cu sonatele de epocă. Caracteristicile formale - prima parte scrisă în forma de sonată (chiar dacă incompletă), a doua în formă de lied iar a treia cu structură de rondo, alături de relația tonală bazată pe centrele gravitaționale Sol – Do – Sol, definesc această lucrare drept reprezentantă a genului de sonată. De asemenea, subliniem preferința compozitorului pentru anumite motive melodice sau ritmice pe care le inserează pe tot parcursul partiturii, asigurând astfel o unitate a materialului componistic. Prin intermediul lucrării de față, Ruzitska reușește să ne convingă de posibilitățile interpretative și expresive ale violoncelului, iar lucrarea prezintă două instrumente cu rol egal în discursul muzical.

Din perspectivă interpretativă, cu aspectele sale mai sus menționate, acest duet este o compoziție plăcută pentru interpret: implică o muzică senină, de interpretat fără efort, cu urme de seriozitate - o sinteză adevărată a vieții lui Ruzitska cu retrospectivă în trecut și previziuni în viitor.

#### **IV. Repere interpretative și stilistice pentru lucrările de violoncel semnate de Georg Ruzitska**

Lucrările pentru violoncel scrise de Georg Ruzitska aparțin unei perioade importante din evoluția violoncelului. Această perioadă este caracterizată prin extinderea posibilităților tehnice instrumentale și de depășirea limitelor. Creațiile violoncelistice născute în această perioadă ating frecvent posibilitățile maxime de virtuozitate, așa cum este cazul și în lucrărilor scrise de Georg Ruzitska.

Acest capitol este menit să ofere o imagine clară asupra cunoștințelor violoncelistice ale acestui compozitor - el fiind pianist și organist - cât și despre situația violoncelistică, în sens tehnic, în Transilvania de la vremea aceea, piesele analizate fiind compuse pe aceste meleaguri.

Parcurgând istoricul violoncelului, observăm că acest instrument a trecut prin mai multe faze de dezvoltare de -a lungul secolelor. Această dezvoltare fiind continuă, ea nu s-a oprit nici în secolul al XIX-lea ci din contră, s-a intensificat. Chiar dacă instrumentul propriu-zis, fizic, a atins parțial forma folosită și astăzi, modalitățile de folosire aveau să se dezvolte foarte mult în sens solistic. Îndată ce viola da gamba începe să-și piardă din popularitate, violoncelul îi ia locul, acest schimb necesitând apariția lucrărilor cu scop pedagogic, acestea fiind sursele noastre cele mai importante în realizarea referatului de față. Prima metodă de violoncel de acest gen este publicată de Michel Corrette, un multiinstrumentist, amator violoncelist, în anul 1740, și poartă numele de *Méthode théorique et pratique, pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*. Acest tratat nu este singura sa lucrare pedagogică, printre altele editează o metodă de canto precum și una de flaut. Corrette sugerează gambiștilor transferul de la viola da gamba la instrumentul cel nou, violoncelul, el fiind mai abil din mai multe perspective.

Tratatul lui Corrette este urmat de o serie întreagă de metode, cultivând terenul pentru școlile naționale de violoncel. Dintre aceste școli le enumerăm pe cea franceză, germană, belgiană, rusă, pentru a le aminti numai pe cele mai importante. Reprezentanții acestei școli au pus bazele tehnicilor moderne instrumentale ale violoncelului. Metodele sau/și studiile scrise de ei (Dotzauer, Lee, Duport sau Grutzmacher de exemplu) se află astăzi în curriculumul național cât și internațional de violoncel. Însă, trebuie să remarcăm faptul că aceste lucrări vizau perfecționarea tehnicilor moderne, de epocă. Diferențele dintre ele le vom parcurge în capitolul următor.

Pentru o înțelegere mai profundă a pieselor de violoncel compuse de Ruzitska, trebuie să analizăm aspectele tehnice de epocă, care se regăsesc în lucrările respective.

Ținuta, adică poziția violoncelului, poziția mâinii stângi și drepte, trăsături de arcuș, ornamentele folosite – sunt aspecte esențiale pe care trebuie să le cunoaștem, descoperindu-le în concepția artiștilor și pedagogilor de epocă. Prin intermediul acestor caracteristici tehnice, pe lângă aspectele fizice - corzile de maț, sau cântatul fără picior (de violoncel) - avem posibilitatea de a interpreta lucrările lui Ruzitska într-un mod veritabil, întrucât aceste aspecte definesc stilul interpretativ într-o mare măsură.

## **IV.1. Problematici tehnice în interpretarea violoncelistică a creațiilor din secolul al XIX-lea**

### **IV.1.1 Poziția da gamba**

În primul rând, trebuie scrise câteva cuvinte despre poziția violoncelului; până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai precis la sfârșitul acestuia, violoncelul nu avea *picior* atașat, astfel că era ținut în modul *da gamba*. *Piciorul* violoncelului știut astăzi se leagă de numele muzicianului belgian Adrienne Sarvais, care, având un instrument mai voluminos, de Stradivari, a întâmpinat greutate în a-l susține în modul *da gamba*, adică între picioare. Așadar, el începe să folosească un sprijin din lemn. Până la urmă, această poziție devine cea aprobată și preluată de interpreți. Însă, prima metodă care adoptă această tehnică apare numai în 1884<sup>48</sup>, așadar lucrările lui Ruzitska au fost interpretate cel mai probabil în stilul vechi.

Fiind vorba de un compozitor, care a avut o existență lungă, creația sa reprezintă mai multe etape ale stilurilor artistice apărute în Europa, respectiv ale dezvoltării tehnicii interpretative folosite în aceste perioade. El învață să cânte la violoncel, după mărturia sa din *Confesiuni*, în anul 1814 (Lakatos 39). Profesorul lui este un fost șef de secție de violoncel de la Opera Curții Vieneze, un anume Breitenwald. După *Confesiuni*, editată și publicată de István Lakatos, Ruzitska învață să cânte la acest instrument în numai șase săptămâni, în acest scurt timp fiind atât de avansat încât deja cânta cu membrii formației de mare renume - Shuppanzigh. Din nefericire, manuscrisul original care ar sta la baza acestor *Confesiuni* publicate s-a pierdut, așa încât nu avem posibilitatea de a verifica autenticitatea ei. Ceea ce este impresionant este că aproape fiecare dintre piesele studiate reprezintă o tehnică dezvoltată, de virtuozitate.

Nu avem informații suplimentare despre domnul Breitenwald, profesorul lui Ruzitska, dar putem să fim siguri că și el a ținut violoncelul în poziția *da gamba*.

---

<sup>48</sup>Metoda Conservatorului Parisian

### IV.1.2 Mâna stângă

După cum se poate observa, poziția mâinii stângi este foarte diferită în figurile de mai sus. Romberg, virtuozul are o poziție asemănătoare violoniștilor, însă Dotzauer propagă poziția aproape perpendiculară pe tastatura violoncelului. Chiar dacă Romberg nu este un caz aparte datorită opiniei sale, majoritatea pedagogilor sunt de acord în mare parte cu Dotzauer, poziția descrisă de el atingând forma finală și acceptată în metoda lui Becker (Kennaway 50). Nu se poate neglija problema poziției, întrucât are un efect foarte mare asupra intonației, dar se pot aminti și schimbările de poziții (mâinii stângi), sau executarea ornamentelor ca vibratoul. Un aspect în care ambii artiști se sunt de acord este poziția cotului (stâng): după mentalitatea de epocă, cotul trebuia ținut jos, lângă trup (Kennaway 49). Eficiența acestei poziții ar putea fi pusă sub semnul întrebării, însă trebuie amintită importanța aspectului vizual în apariția artistului - temă elaborată mai sus.

### IV.1.3 Digitație

Dezvoltarea digitației violoncelistice merge paralel cu aceea a poziției mâinii stângi. Cum am constatat de mai multe ori, tehnica violonistică și-a pus amprenta pe cea de violoncel timpuriu, digitația fiind unul dintre multiplele aspecte. Trebuie adăugat însă că, datorită caracteristicilor proprii ale violoncelului, tendința de a copia digitația violonistică a eșuat parțial. Gradat este creată digitația care respectă criteriile artiștilor.

Datorită dimensiunilor mari ale violoncelului, cea mai mare problemă care apare în digitație este schimbarea poziției (mâinii stângi), rădăcinile ei fiind regăsite în ideea de a atinge cât mai multe note dintr-o singură poziție. Ideea de a standardiza digitația – de pildă a gamelor – se ivește încă din secolul al XVIII-lea. Corrette, de exemplu – autorul primei metode de violoncel - se ferește de folosirea celui de-al doilea deget în pozițiile joase într-o gamă diatonică, însă folosește schimburi de poziții repetitiv de pe același deget (1-1, 2-2, 4-4) în gamele cromatice. Această digitație pare să fie obscură pentru noi, celiștii de astăzi. Este suficient să ne amintim de un singur aspect care necesită mare atenție și care depinde în mare parte de utilizarea corectă a digitației: intonația. Soluția pentru problemele de digitație vin din Franța, mai exact de la Jean Louis Duport. În lucrarea sa, *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet* (1806) Duport stabilește bazele digitației moderne. În viziunea lui, în poziția strânsă – *mâna mica* – fiecărui semiton îi corespunde un deget, așadar cromatic, iar în poziția extinsă – *mâna mare* – ordinea degetelor este stabilită diatonic. Prin aceste constatări el întocmește și stabilește digitația (aproape) standard a gamelor, totodată el elaborează și problema schimbărilor de poziții.

Principiile lui Duport ajung și în Transilvania, desigur cel mai probabil prin Dotzauer, care îl citează de nenumărate de ori pe celistul francez. În manuscrisele lui Ruzitska găsim deseori digitația notată deasupra notelor: cu excepția *Adagio și Rondo Allegretto*, cerneala folosită pentru notarea notelor muzicale corespunde cu cea cu care sunt notate și digitațiile. În cazul lucrării amintite, se vede clar o diferență între culoarea de cerneală cu care este înscrisă digitația, respectiv partitura, dar și modul de notare: în *Variațiunile pe tema Osmin și Variațiunile pe o temă maghiară* compozitorul notează destul de laconic digitațiile, cel mai frecvent fiind semnul *daumenului*,<sup>49</sup> semn care, lângă semnificația digitațională, anunță și schimbarea poziției de la cea de pe gâtul instrumentului, la *poziția daumenului*.

Deseori acest schimb este anunțat și de o schimbare de cheie, practică care se potrivește perfect în descrierea lui Valerie Walden despre digitația contemporană. Walden menționează că acest schimb de cheie/poziție este folosit deseori de către Romberg și Boccherini (Walden 188). După Walden, uzul *poziției de daumen* este restricționată la o poziție fixă, nemișcată înaintea de anul 1820, schimbul de poziții între *poziții de daumen* devenind acceptată și promovată numai după această dată. Această dezvoltare poate fi urmărită clar în lucrările de violoncel compuse de Ruzitska. În *Variațiunile pe tema Osmin* ne întâlnim frecvent cu această poziție statică a *daumenului*, uneori folosind degetul mare chiar ca broderie, așa cum, se vede și în exemplul de mai jos. Pasajul din Variațiunea 6-a (Ex. muz. 6) demonstrează totodată și încercările artiștilor spre întinderea acestei poziții, un pas spre mobilitate. Această întindere înseamnă în primul rând folosirea tuturor celor patru degete<sup>50</sup>, dar și atingerea intervalelor mai mari decât o cvintă – interval de atins prin folosirea degetului 4.



Ex. muz. 6 G. Ruzitska: *Variations avec Introduction et Final, Var. 6, M 16 – 19*

<sup>49</sup>Degetul mare al mâinii stângi.

<sup>50</sup>Digitația modernă folosește mai mult degetele 1, 2 și 3 și foarte rar 4 în poziția de *daumen*

Este de remarcat de asemenea că această poziție întinsă necesară pentru realizarea pasajului sus menținut atinge limita confortului mâinii stângi: autorul tezei de față a experimentat dificultăți în efectuarea intervalului de cvartă mărită (si bemol – mi becar) din formula pe timpul doi a exemplului muz. 6, deoarece tot pasajul este considerat de a fi cântat în poziție fixă (de daumen) așadar realizarea acestei intervale este posibil doar prin extensie.

O altă manifestare a acestei explorări a poziției nemișcate de daumen și a întinderii a acesteia este arpeggiile pe sunete naturale și pe flageolette efectuate în această poziție. Exemple de acest gen se găsesc atât în *Variațiuni* pe tema Osmin cât și în *Adagio et Rondeau*. În cazul flageolettelor este esențial folosirea tonalității, încât flageolettele – armonicile se poate realiza cel mai ușor pe corzi libere, pe ele o numim flageolette ”naturale”. Într-un mod foarte interesant în lcurările pentru violoncel de Ruzitska apar și flageolette ”artificiale”<sup>51</sup>, sau cel puțin autorul tezei a ”descifrat” digitația notată de Ruzitska în a V-a variațiune a *Variațiunii* pe tema Osmin. Încât în procesul de prelucrare (interpretare) a secțiunii în vorbă am făcut experiment cu numeroase digitații, și doar cea bazat pe flageolette ”artificiale” a funcționat în mod propriu, se poate deduce că mult mai sigur utilizarea lor este intenționat. Acest fapt trebuie subliniat în perspectiva că uzul acestei tehnici se poate considera anacronistic (o tehnică modernă) pe vremea compunerii *Variațiunilor avec introduction et Finale* (pe tema Osmin).

Chiar dacă această poziție fixă de daumen este folosită frecvent de-a lungul compozițiilor lui Ruzitska, mobilitate apare în toate dintre aceste, însă în număr redus și mod interesant: până când schimbul de poziție în direcție ascendentă sosește exclusiv doar pe degetul mare, cel în sens descendent folosește și de celelalte degete. Trebuie menționat că digitația modernă preferă degetul 1 sau 2 ca deget de schimb între poziții, încât schimbul cu/la degetul mare cauzează o împiedicare în materialul muzical. Ca urmare în realizarea digitațiilor a lucrărilor pentru violoncel de G. Ruzitska m-am străduit să servesc muzica, așdar cu intenția de a respecta indicațiile compozitorului la unele locuri am îmbinat tehnica veche cu cea modernă.

Continuând discuțiile noastre despre mobilizarea poziției de daumen remarcăm, că în *Variațiunile pe o temă maghiară* se găsește chiar un mic pasaj de octave paralele, care reflectă baza mobilității *daumenului*. Exemple de acest gen se găsesc și în *Duetto*, însă piesa cea mai reprezentativă este *Adagio și Rondo Allegretto*. Din nefericire, cum s-a mai zis, această lucrare nu este datată de compozitor, însă după tehnica folosită în ea putem fi siguri că a fost compusă în cea de-a doua

---

<sup>51</sup> Subiect discutat în III.2.1.2



jumătate a vieții sale. Această piesă folosește în cea mai mare măsură mobilitatea *daumenului*, dând un spirit de virtuozitate lucrării, totodată o ușurință care conduce la grațiozitate.

#### IV.1.4 Mâna dreaptă

Dezvoltarea arcușului de violoncel se întâmplă aproape paralel cu cea a viorii, din arcușul convex cu talon fix ajungem gradat, prin *steckfrosh*<sup>52</sup> talon și talon cu șurub, până la urmă la arcușul modern, concav. Prima dată, poziția mâinii pe arcuș semăna cu cea a gambelor, adică prinsă de jos, dar cu timpul - probabil din dorința de a semăna cu vioara - se generalizează poziția în care arcușul este ținut de sus.

Lutierii, împreună cu artiștii, experimentează forma nouă, rezultatul fiind cel regăsit la lutierului francez, Tourte. Această formă devine baza arcușelor moderne<sup>53</sup> (Markevitch 26).

În ciuda faptului că forma de arcuș al lui Tourte nu s-a răspândit instantaneu, trebuie să presupunem că piesele lui Ruzitska au fost cântate cu acest tip de arcuș.

Mergând mai departe, punctele cele mai importante în vederea poziției mâinii drepte, cu care aproape toți pedagogii de epocă sunt de acord, sunt următoarele (Kennaway 18):

- Degetele se întind natural și sunt îndoite
- Bățul arcușului este înclinat spre tastatură, excepție fiind când se cântă pe coarda Do
- Încheietura îndoită mai mult pe corzile de sus, mai puțin pe cele joase
- Degetul al doilea atinge părul arcușului
- Primul deget se folosește pentru presiune, în varierea dinamicii
- Brațul de sus este aproape nefolosit
- Cele mai multe mișcări sunt efectuate de antebraț
- Pentru trecerea de la o coardă la alta se folosește mai ales încheietura
- 

Diferența cea mai mare față de uzul modern este plasarea cotului în jos, evitând în acest fel folosirea părții superioare a brațului chiar și când se cântă cu vârful arcușului. Kennaway afirmă că această poziție forțează primul deget să fie întins (spre vârful arcușului), așadar îndepărtat de

---

<sup>52</sup>Talon "zimțat", mobil prin care era posibilă ajustarea tensiunii părului de arcuș. La arcușurile construite înainte, talonul era fix, tensiunea se ajusta cu degetul mare în timpul cântatului.

<sup>53</sup>După Markevitch, diferența între arcușul concav față de cel convex este că cel de-al doilea este mult mai egalat: în timp ce tensiunea arcușului la cele convexe varia foarte mult depinzând de parte folosită, forma lui Tourte cu punctul de balanță mutat spre mijloc cu bățul îndoit în jos (concav) întindea această tensiune pentru tot arcușul. În acest fel, frazele muzicale romantice lungi s-au putut interpreta mult mai ușor, acest lucru fiind aproape imposibil cu arcușele vechi.

celelalte degete și de broască, poziție care creează o strângere în mâna dreaptă. Întinderea primului deget este necesară și în realizarea dinamicii: cu cât trebuie cântat mai tare, cu atât mai mult trebuie întins în față primul deget.

Instrucțiunile lui Dotzauer despre poziția mâinii drepte pe arcuș sunt impresionante, el fiind pionier în acest sens, opinia lui fiind cea mai apropiată de cea modernă. El este primul care stabilește reguli și în plasarea degetului mare (mâinii drepte) chiar lângă broască, față de ceilalți care de obicei definesc o anumită distanță de ea. Această distanță în multe cazuri este foarte vagă, însă unii chiar specifică distanța respectivă, ca și Azaï, care o stabilește în 2,5 cm sau Crouch, la care constă într-un centimetru (Kennaway 23).dx

## **IV.2. Probleme de articulație la violoncel – mânuiri de arcuș în contextul muzicii secolului al XIX-lea**

Când vorbim despre semnele de articulație - punctul, liniuța sau chiar legato - folosite și astăzi în muzica clasică, trebuie să remarcăm că aceste semne s-au dezvoltat treptat până să atingă semnificațiile de astăzi. Dacă le privim dintr-o perspectivă istorică, o să ne dăm seama că diferențele de percepție pot fi destul de mari.

### **IV.2.1 Legato**

Cuvântul *legato* provine din limba italiană și prin el înțelegem modul de executare a unui grup de note muzicale, fără nici o întrerupere între sunete, în mod continuu (Academia Română, 2009). Valerie Walden remarcă faptul că reprezentanții școlii naționale de violoncel din Drezda (germane) dezvoltă un *legato* foarte lat, țelul lor fiind producerea unor sunete puternice în toate registrele violoncelului (Walden 191). Este suficient să ne gândim la primele măsuri ale Sonatei op. 69 de violoncel de Beethoven, unde compozitorul leagă o serie întreagă de sunete. Dotzauer sfătuiește că în aceste cazuri arcușul trebuie pornit de la capăt și condus cu atenție sporită acordată eficienței și economiei (Dotzauer 15). Exemple de acest gen se regăsesc și în muzica lui Ruzitska. Ei sunt adevărate taine pentru muzicianul de astăzi, se pune întrebarea dacă aceste legatouri se referă la felul de interpretare și conducere a arcușului, sau ele semnaleză mai degrabă o frazare muzicală globală. Ei ar necesita un arcuș mai lung pentru o redare reală.

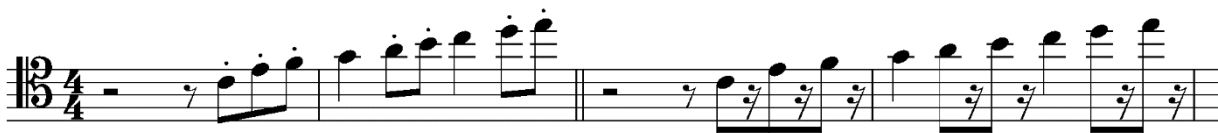
Fiind vorba de corzi de maș folosite în vremurile respective, presarea arcușului în jos pentru o dinamică mai puternică funcționează numai la un anumit nivel, întrucât aceste tipuri de corzi reacționează la presarea exagerată cu scârțâială. Altă problemă este direcția arcușului, acest pasaj

regăsindu-se chiar la vârful arcușului, adică *în sus*. Arcușele de tip *Tourte* sunt egalate destul de bine, chiar și așa realizarea unei dinamici de forte pe vârful arcușului este deosebit de grea. Mai mult, tema muzicală spre care se îndreaptă această gamă (un fel de reexpoziție, sau temă de rondo) ar trebui să fie cântată începând pe un arcuș în jos, după principiile de epocă, însă legatoul lung de trei măsuri împiedică acest lucru. Se ivește întrebarea: în ce măsură trebuie să respecte interpretul partitura, în acest caz? Soluția poate fi tăierea acestui legato în două secțiuni, cu o întoarcere de arcuș aproape insesizabilă, susținând totodată dinamică semnalată – diminuendoul.

Este de remarcat și faptul că Ruzitska, în manuscrisele sale – în special în *Adagio et Rondo Allegretto* - este inconsecvent. Pe lângă inconsecvența compozitorului în semnele de articulație, mai trebuie adăugate – fiind vorba despre manuscrise – și probleme de citire ortografice: Ruzitska în cele mai multe cazuri are un scris clar, ușor de citit, mai ales în cazul partiturilor muzicale. Totuși interpretul întâlnește deseori cazuri în care legatoul deasupra notelor/ pasajelor muzicale nu este clar din punct de vedere al întinderii sale. Cel mai bun exemplu în acest caz sunt primele măsuri ale Variațiunii numărul 2 din *Introducere și Variațiuni pe o temă maghiară*: avem trei grupări de note notate cu legato, însă, după cum se poate observa, legato-urile nu sunt clare. Ajutor pentru clarificarea problemei vine doar la sfârșitul variațiunii, la măsurile 6 – 7, unde reiese mult mai exact intenția compozitorului. Acest exemplu este o dovadă și pentru cele zise mai sus despre inconsecvența compozitorului. Materialul tematic al măsurii 3 seamănă foarte mult cu cel din primele măsuri, și este aproape copie a măsurii 8, și totuși compozitorul notează pasajul respectiv fără nici un fel de legato. În acest caz, interpretul presupune o posibilă greșeală a compozitorului în acest loc, sau doar lasă la judecata artistului raționamentul corect: folosirea legatourilor. Această situație apare în mai multe locuri în compozițiile lui Ruzitska, prima variațiune din *Variațiuni cu Introducere și Finale* este un exemplu bun în acest caz. Compozitorul tratează foarte simplu problema în această variațiune: scrie noțiunea *legato* chiar la început, folosind semnul de legare doar în prima, respectiv ultimele măsuri. În ciuda faptului că pasajele aflate în mijlocul variațiunii sunt notate ca sunete separate, interpretului îi este clar faptul că efectuarea corectă a părții este cea cu folosirea legatoului.

## IV.2.2 Détaché, staccato sau martel ?

”Détaché. A kind of execution, which, instead of sustaining the notes in the duration of their whole powers, we separate them by silences taken on the same powers. The Detached, entirely dry and short, is marked on the notes by lengthened points”<sup>54</sup> (Rousseau)



Ex. muz. 7 G. Ruzitska: Adagio et Rondo Allegretto, M 65 - 66. Versiunea originală  i posibilă interpretare

Citatul de mai sus provine din Dic ionarul de Muzică al filosofului francez de mare renume, Jean Jaque Rousseau, autor frecvent citat de Dotzauer în metoda sa de violoncel. Defini ia lui Rousseau pare să fie neclară pentru muzicianul de astăzi: punctele ce stau deasupra notelor (*de prelungire* după Rousseau) nu semnaleză *d tach * ci, din contră, *staccato*<sup>55</sup>. Această neclaritate în terminologie apare  i în traduceri: fiind vorba de cuvinte provenite din diferite limbi, uneori este greu de transmis înţelesul acestora.  n ciuda neclarit ţii terminologice  i lingvistice<sup>56</sup>, muzicianul poate să surprindă esenţa acestei trăsături: caracterul scurt  i nu legat.

Pentru o interpretare veritabilă (cum ar fi Ex. muz. 7), muzicianul trebuie să aibă destule informații despre perioada pe care vrea să o prezinte. După cum am văzut, deseori ne împiedicăm de neclaritatea manuscrisului, dar totuși se poate deduce o esenţa, în cazul nostru despre semnele de articulație tratate mai sus. Se poate concluziona ideea de compozitorul secolului al XIX-lea cerea un sunet scurt c nd a notat punctele deasupra notelor. Caracterul acestei note scurte r m ne să fie hot r t de interpret: sursele susţin că  coala din Drezda (timpurie) nu a propagat folosirea arcuşurilor saltate (cum ar fi *spiccato*, *sautille*), aşadar vorbim despre o trăsătură pe coardă..

## IV.3. Elemente de coloratură în interpretarea violoncelistică a muzicii secolului al XIX-lea

Ornamentarea muzicii scrise era la modă în rândul muzicienilor din secolul al XIX-lea. Repeti iile au dat posibilitatea artiştilor de a improviza, de a fi liberi, aşadar se nasc ornamentele. Cu timpul,

<sup>54</sup>” Détaché. Un mod de execu ie prin care în loc de a sus ine durata notelor în valorile lor  ntrege, le separăm cu linişte pe aceeaşi valoare. Detacheul sec  i scurt este marcat pe note cu puncte de prelungire. ” Trad. de Zs. L.

<sup>55</sup>Pentru referin : *d tach *  n vocabularul muzician modern înseamnă separat (nelegat)  i deseori este semnalat cu linişte deasupra notelor

<sup>56</sup>Trebuie să remarcăm aici că, desigur,  i contextul trebuie luat în seamă în exemple, ştiind că înţelesul cuvintelor se poate modifica depinz nd de context.

câteva dintre ornamente au fost scrise de compozitori în partituri, iar altele rămăneau nescrise, totuși practicate. Dintre cele scrise se pot aminti, printre altele, *trilurile*, *apogiatura*, *messa di voce*, și în unele cazuri chiar *vibrato*. Acest ultim ornament - *vibrato* - se potrivește și în categoria celor nescrise în partitură, având mai multe forme, în schimb *portamento* este o coloratură destul de mult utilizată și neșemnalată.

### IV.3.1 Portamento

Începem lista noastră de ornamente cu cele neșemnalate în partitură. Primul dintre acestea este *portamento* – arta alunecării de la o notă la alta. Acest ornament a fost la origine o tehnică de *canto*, presupunând interpretarea asemănătoare unei *apoggiaturi*, împrumutat între altele și de instrumentiștii cu arcuș. Pentru o mai bună înțelegere despre adaptarea acestei tehnici la violoncel, este bine să ne întoarcem pentru un moment la subcapitolul nostru dedicat digitației violoncelistice. *Portamento* a fost introdus prima dată în tehnica violonistică, însă - mulțumită dimensiunilor mari ale instrumentului – și-a găsit un loc mai potrivit în cea violoncelistică. Pe acest instrument, cu o digitație normală se poate atinge numai o terță mare, chiar și în extensie, în poziția numită *mâna mare*. Există încercări care vizează o extensie care ar atinge cvarta perfectă, dar această tehnică, la cei mai mulți artiști, necesită un fel de *schimb de poziție*. Așadar, în opoziție cu tehnica violonistică, tehnica noastră necesită foarte multe schimbări de poziții în realizarea unei linii melodice. Acest lucru este și mai accentuat, respectiv de dorit, în cazul muzicii secolului al XIX-lea, în care linia melodică devine una foarte largă și extinsă. În scopul de a fi susținute aceste linii lungi, instrumentiștii se străduiesc să rezolve schimburile de poziții cât mai lin, fără a fi sacadate. *Portamento* poate fi un mare ajutor în acest sens. Tehnica instrumentului fiind într-un progres în epoca respectivă, fiecare artist a avut propria opinie despre subiectele în discuție. Așa este și în cazul ornamentelor, *portamento* fiind în această perioadă tratată ca un ornament<sup>57</sup>. Reprezentanții Școlii din Dresda – cum s-a mai constatat - au avut o atitudine conservatoare față de lucrurile noi și nu au reacționat diferit nici când a fost tratată problema *portamentoului*: Dotzauer, Romberg și Kummer, împreună cu Duport, vorbesc în mod restrictiv despre el

Din fericire avem la dispoziție în acest caz și descrierea lui Ruzitska despre subiect. El fiind la rândul lui pedagog, a publicat și o metodă de *canto*. În capitolul dedicat ornamentelor el descrie fenomenul după cum urmează:

---

<sup>57</sup>Tehnica de mai târziu include *portamento* în schimburi mai mari de poziții.

”(...)A portamento két hangnak növekedő erővel sima egybehúzása, melyet hangjellel nem szoktak kifejezni. (...) Dísztelen a portamento ha igen kitetszőleg 's igen gyakran használtatik; rossz a portamento ha a fel -, vagy lehúzásban a közötté lévő hangok homályosan hallatnak, mert akkor a nyávogáshoz hasonló.”<sup>58</sup> (Sófalvi, Zeneoktatás a Kolozsvári Muzsikai Conservatorimban 1819 - 1869 között (Pedagogie muzicală în Conservatorul Clujan între anii 1819 - 1869) 191)

Această descriere corespunde opiniilor amintite mai sus, chiar dacă este extrasă dintr-o metodă de altă specialitate. Pentru a descoperi fenomenul preluat în lucrările sale de violoncel, trebuie să ne întoarcem la Dotzauer care, în ciuda vorbele sale, în practică oferă multe exemple și exerciții pentru studierea acestei tehnici. În exercițiile lui, el folosește schimburi de poziții începând și terminând cu același deget, adică 1 – 1, 4 – 4, 3 – 3 În exemplele sale găsim și variante în care el se folosește de *flageolette*. Chiar dacă digitația propriu-zisă nu este semnalată, locurile unde se poate aplica acest efect reies din context.

### IV.3.2 Vibrato

Un subiect prezent frecvent în discuțiile despre interpretări istorice este folosirea *vibrato* -ului. Este bine de știut că această tehnică a generat dezbateri nu numai în prezent, dar și în timpuri vechi. Aceste dezbateri erau probabil cele mai intense chiar în epoca lui Ruzitska. Din nefericire, în metoda de canto deja amintită, scrisă de el, nu găsim nici o însemnare despre folosirea *vibratoului*, așadar trebuie să ne întoarcem la sursa noastră cea mai apropiată, la Dotzauerel fiind probabil unul care abordează cel mai mult tema. Într-adevăr, semnul amintit de el (linia ondulată) nu se regăsește în muzica de violoncel scrisă de Ruzitska, totuși descrierea lui Dotzauer ne inspiră să ne gândim că acest ornament trebuie aplicat pentru muzica lui. Măsura potrivită în cele mai multe metode este definită după ”bun gust”, care încă respectă criteriile unui sunet bun: ”clar, rotund și dulce (Dotzauer 47)”.

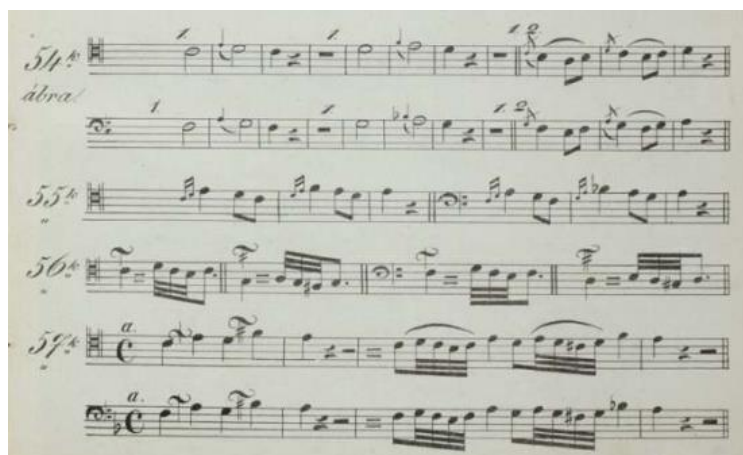
### IV.3.3 Tril, apogiatura și alte ornamente semnalate

În piesele lui Georg Ruzitska se impun și multe ornamente semnalate, pe lângă cele nesemnalate. Din fericire, propria lui descriere a acestor ornamente este susținută cu exemple muzicale. În

---

<sup>58</sup> ”Portamento înseamnă a trage împreună neted două sunete cu o forță în creștere, efect care nu este semnalat de note muzicale.(...) Portamento nu este plăcut dacă este folosit prea des și disonant; portemento este rău dacă sunetele de mijloc în trageri în sus sau jos sunt prea încete, pentru că atunci seamănă cu un miorlăit.” Trad. de Zs. L.

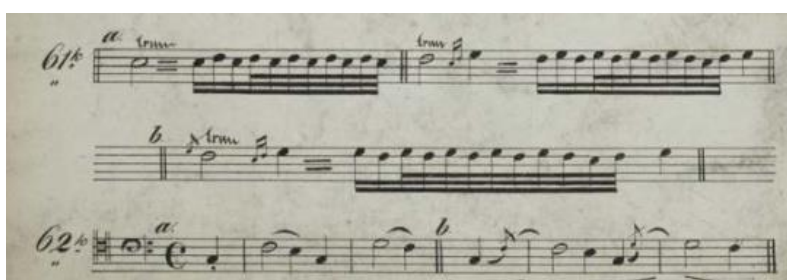
încheierea scurtei noastre liste de ornamente, adăugăm ca exemple originale diferitele posibilități (Ex. muz. 9 - 11). Exemplele aparțin metodei de canto citată mai sus.



Ex. muz. 8 G. Ruzitska: Metodă de canto, ex. 54 - 57



Ex. muz. 9 G. Ruzitska: Metodă de canto, ex. 57 - 59



Ex. muz. 10 G. Ruzitska: Metodă de canto, ex. 61 - 62

## V. Concluzii și elemente de originalitate

Lucrarea de față are ca scop punerea în lumină a partiturilor de violoncel semnate de Georg Ruzitska, lucrări necunoscute publicului larg și care nu fac parte din repertoriul muzicienilor profesioniști, însă valoroase atât din punct de vedere artistic, cât și din punct de vedere al istoriei muzicii culte din Transilvania. Astfel, prin teza de față am vizat, pe lângă trasarea unor repere istorice și de context cultural legate de personalitatea compozitorului, analizarea lucrărilor cercetate, compararea și supunerea lor unei analize interpretative. Deci, din postura de interpret, am dorit popularizarea lucrărilor de violoncel și ghidarea viitorilor interpreți în redarea cât mai autentică a acestora, respectând normele de interpretare specifice perioadei în care au fost compuse.

Am structurat teza în trei părți, astfel: prima parte vorbește despre manuscrise muzicale din Transilvania din secolele XVI-XIX, pentru că am considerat necesară o integrare într-un context istoric a lucrărilor pe care le-am analizat ulterior. Acestea din urmă se leagă de viața muzicală din Transilvania, astfel că am oferit, în această primă parte a tezei, informații despre *Codicele Kaioni*, *Manuscrisul lui Ladislai Székely*, *Manuscrisul din Sfântu Gheorghe* și nu în ultimul rând *Metoda de violoncel de Hermann Bönicke*.

Cea de-a doua parte a tezei de doctorat, intitulată Georg Ruzitska și influența sa asupra vieții muzicale din Transilvania (sec. al XIX-lea), cuprinde capitole care vorbesc despre omul și creatorul Ruzitska. În aceste pagini a fost dezvăluit că personalitatea lui Georg Ruzitska este foarte importantă, el fiind unul dintre compozitorii emigranți din Vest, cu un impact enorm asupra dezvoltării culturale a Transilvaniei. Piesele de violoncel semnate de el se potrivesc perfect în acest *canon* al manuscriselor muzicale, făcând parte din categoria compozițiilor originale, autohtone, însă cu inspirații vestice.

Din scurta biografie a lui Georg Ruzitska, se conturează clar personalitatea unui om și muzician implicat în viața culturală clujeană. Prin activitatea sa multilaterală – pedagog, director al Conservatorului Clujean, interpret la pian, violoncel și orgă, dirijor, cantor al bisericii Piariste și nu în ultimul rând compozitor – a influențat o ”*întreagă generație de studenți*” (Lakatos, *A muzikus - Ruzitskák Erdélyben* (Familii muzicieni - Ruzitska - în Transilvania) 8) și a expus la muzică de bună calitate mii de melomani. Dedicția și seriozitatea lui în ceea ce privește arta muzicală se observă și din relația lui cu violoncelul.



Partea a treia, cea care reprezintă nucleul acestei teze și care dă și titlul cercetării, se intitulează - Analiza lucrărilor de violoncel semnate de Georg Ruzitska și repere interpretative. Din postura de interpret, am analizat lucrările de violoncel (după criterii de structură, limbaj melodic, armonic, ritmic și timbral, precum și după repere agogice și dinamice, toate acestea cu scopul de a surprinde intenția expresivă) și am oferit repere interpretative pentru cei care vor alege să includă în repertoriul lor aceste pagini muzicale mai puțin populare. Reperele de interpretare se referă la respectarea unor norme impuse de perioada istorică în care partiturile au apărut și de tehnica instrumentală violoncelistică de la vremea aceea.

Trebuie menționat că cele patru opere analizate au fost compuse între 1816 – 1864, acoperind o perioadă foarte lungă – aproape cincizeci de ani – din viața compozitorului. Astfel, prin analiza unor lucrări extinse pe o perioadă componistică lungă, am reușit să construim o imagine de ansamblu asupra stilului specific lui Ruzitska, unul de tranziție între clasic și romantic (biedermeier muzical), și să observăm, în șirul pieselor puse în ordine cronologică, o oarecare evoluție de limbaj.

Pe de o parte, regăsim Variațiunile din 1816 (sau 1822 – 23) cu stil și structura cea mai clasică, pe de altă parte putem menționa lucrarea *Adagio et Rondeau*, care poartă semnele cele mai nonconformiste dintre cele patru piese: structură neclară, modulații neașteptate (cel puțin de la Ruzitska), tehnică violoncelistică foarte evoluată. *Variațiunile pe o temă maghiară* reprezintă un alt segment al creației ruzitskaniene, ea aparține curentului care a înființat școlile naționale muzicale. Așadar, se vede clar o intenție a compozitorului de a se apropia de romantismul muzical, însă cu rezerve. *Duetoul*, lucrarea scrisă cel mai târziu, este mai degrabă o întoarcere la valorile clasice, decât continuarea evoluției menționate mai sus.

Amintim, totodată, sincretismul observat și influența vizibilă a lucrărilor pentru violoncel aparținând compozitorilor de mare importanță, cum ar fi Mozart, Beethoven sau Romberg, ei fiind citați sau de inspirație. Exemplele bune sunt citatul din aria lui Osmin din *Răpirea din Serai*, pe care Ruzitska îl folosește ca Temă a Variațiunilor din 1816, un pasaj tehnic din sonata op. 69 de violoncel aparținând lui Beethoven este evocat în *Adagio et Rondeau Concertant*, iar motivul principal al *Rondoului* din *Duetto* este împrumutat de la Bernhard Romberg, din *Concertino* de violoncel op. 51.

Evoluția în ceea ce privește stilul componistic este de observat și în ceea ce privește tehnica violoncelistică aplicată. Semnele cele mai evidente în acest sens sunt transformarea gradată a poziției *daumenului* de la "fix" la "mobil" și folosirea din ce în ce mai frecventă a *flageoletelor*, în textura violoncelului *concertante*. Remarcăm aici că primele trei piese au fost create cel mai

probabil cu scop concertistic – indicat și prin denumirea părții violoncelului solo ca *concertante*, însă *Duettoul* este o excepție, el fiind compus cel mai probabil cu scop pedagogic. Acest termen – *violoncello concertante* – așadar, nu se referă la genul muzical aplicat, ci la stilul interpretativ, un stil care deseori necesită cunoștințe avansate instrumentale. Tehnicile de virtuozitate în ceea ce privește mânuirea arcușului și folosirea tehnicilor la mâna stângă dovedesc că Ruzitska, la rândul lui, era un interpret desăvârșit al violoncelului. Trăsături ale tehnicilor propuse de compozitor corespund celor utilizate de către alți creatori contemporani: poziție da gamba (fără picior al violoncelului), utilizarea frecventă a cheii ”sol transpozabilă”, digitațiile aplicate (în special în poziția de *daumen*), semnele de articulație ca legatouri lungi, staccato moale și ornamentele ca vibrato și portamento de ”bun gust” și fără să fie aplicate în orice împrejurare.

În ceea ce privește tehnica componistică, am observat o preferință a compozitorului pentru formele variaționale – două dintre lucrările sale sunt scrise în acest mod. Variațiunile pe care el le propune sunt predominant ornamentale, dar se regăsesc și variațiuni de caracter. Tot despre temele sale cu variațiuni trebuie să menționăm că am remarcat o predispoziție de a utiliza schimbările pe principiul creșterii și descreșterii gradului de complexitate al scriiturii, precum și o preferință pentru schimbările timbrale. Există nenumărate locuri din partituri (pe care le-am analizat anterior) în care rolul violoncelului solo se schimbă, acesta obținând un rol de coloratură, ornamentație, peste tema prelucrată de alte instrumente.

Pe lângă temele sale cu variațiuni, se observă o admirație față de structurile clasice, în care compozitorul utilizează cu precădere repetarea și prelucrarea motivică, aduce modificări temelor propuse prin diminuare ritmică și respectă principiul unității sonore prin preluarea elementelor componistice inițiale în momentele cheie ale lucrărilor sale. Întreaga etajare muzicală are ca scop etalarea posibilităților interpretative ale violoncelului, astfel că partiturile analizate îl situează pe Ruzitska printre compozitorii interpreți, buni cunoscători ai instrumentului pe care-l propun ca solist – în acest evident violoncelului.

Din punct de vedere armonico-melodic, Ruzitska se remarcă prin relațiile armonice preponderent clasice, care susțin teme elegante, coerente, cu caracteristici pregnante – ca formule ritmice caracteristice (troheu, piric etc), debut anacruhic, contur melodic sinuos cu ambitus redus, sau foarte extins.

Elementele de originalitate ale tezei sunt evidente, partiturile analizate fiind unele care nu sunt incluse în repertoriul larg al violonceliștilor. De asemenea, pe lângă acest aspect, am legat analizele realizate de repere interpretative originale, pe care le-am cristalizat prin includerea partiturilor despre care am discutat în repertoriul personal. Toate aceste aspecte și-au găsit cadrul într-un

demers de cercetare istorică, în ceea ce privește manuscrisele anterioare din Transilvania, astfel că am inclus partiturile analizate într-o viziune autohtonă, cu influențe vestice.

Prin intermediul demersului de cercetare specific domeniului muzical (consultarea cărților și a documentelor de specialitate pentru desemnarea unui context istoric și cultural, digitalizarea partiturilor originale – regăsite în manuscris, analiza partiturilor – demers original și indicarea unor repere interpretative în acord cu cerințele lucrărilor analizate), teza de față reușește să își atingă obiectivele și să sublinieze faptul că lucrările pentru violoncel de Georg Ruzitska reprezintă momente unice în istoria muzicii transilvane. Prin valorile incluse, ele se pot declara lucrări de mare importanță, care merită revitalizare și reintroduse pe scenele muzicale naționale și internaționale în viitorul apropiat.

## Bibliografie

- Angermüller, Rudolf. „The Weigl Family.” Grove. *Grove Music Online*. 2001. <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30027>>.
- Bach, J. S. *Johannes Passion*. 30 1 2001. 29 10 2020. <<http://opera.stanford.edu/iu/bachlib/BWV245.HTM>>.
- Bartha, Dénes. *Erdély Zenetörténete (Istoria Muzicii Transilvane)*. Budapest: Erdélyi Férfiak Egyesülete, 1936. <[http://adatbank.transindex.ro/html/alcim\\_pdf9316.pdf](http://adatbank.transindex.ro/html/alcim_pdf9316.pdf)>.
- Bankó, András. „Scrisori și cărți poștale adresate lui Lakatos István de George Breazul.” *Scrieri de Muzicologie*. București: Editura Kriterion, 1986. 314 - 335.
- . „Székely László kótáskönyve (Cartea de partituri lui Ladislai Székely).” *Zenetudományi Tanulmányok 1957*: 345-406.
- Bonta, Stephen. „Violoncello.” Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 2001.
- Campbell, Margaret. „Masters of the Baroque and Classical eras.” Stowell, Robin. *Cello*. New York: Cambridge University Press, 1999. 52 - 91.
- Clive, H. P. *Schubert and his world: a biographical dictionary*. Oxford companion to music, fără an.
- Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul Muzicii Românești, Vol. 2*. București: Editura Muzicală, 1974.
- Cosma, Viorel. *Muzicieni Români*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970.
- Costin. *Blogul unui inginer, marginalii din exil*. 2014. <<https://uninginer.wordpress.com/2008/05/04/patimile-dupa-ioan/>>.
- Dávid, Gyula Mikó, Imre. *Petőfi Erdélyben (Petőfi în Transilvania)*. București: Kriterion, 1972.
- Domokos, Pál Péter. „A sepsiszentgyörgyi kótás kézirat; Preklasszikus kamaramuzsika és öt magyar tánc 1757-ből (Manuscrisul muzical din Sfântu Gheorghe; Muzică de cameră preclasică și cinci dansuri maghiare din 1757).” *Zenetudományi tanulmányok 1959*: 601-604.
- Dotzauer, J.J. F. *Violonzell - Schule*. Mainz: Schott, cca 1826.

- Duport, J. L. *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet*. Paris: Imbalt, 1806.
- Ericson, John. „J. R. Lewy and Early Works of Wagner.” *The Horn Call Annual* 9 (1997).  
<<http://www.public.asu.edu/~jqerics/lewya.htm>>.
- Fancsali, János. *Írások Erdély zenetörténelméhez* (. Budaörs: Konturs, 2014.
- Farkas Zoltán, Varga István. *Zenebeszéd (Discuții despre muzică) - Beethoven op. 69 cello sonata*  
Gábor Csalog. 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=4H5QzAc9LjE>>.
- Farkas, Zoltán. „Zeneszerzők bevándorlása a 18-19. századi Magyarországra (Emigrarea  
compozitorilor în Ungaria, sec. XVIII - XIX).” *Muzsika* (2001): 3.
- Geel, Van. „Personen/ Josef Rudolf Lewy.” 1836. *french - horn.net*. <<https://www.french-horn.net/index.php/biographien/94-josef-rudolf-lewy.html>>.
- Ginsburg, Lev. *History of the Violoncello*. Neptun City, USA: Paganiniana Publications, 1983.
- Joseph Kerman, Alan Tyson, Scott G. Burnham, Douglas Johnson and William Drabkin. „Ludwig  
van Beethoven.” Grove. *Grove Music Online*. 2001.  
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>>.
- Kennaway, George. *Playing the cello, 1780 - 1930*. Farnham Surrey: Ashgate Publishing Limited,  
1988.
- Lakatos, István. „A kolozsvái házi zenekör 1841 - 1870 (”Cercul de muzică” din Cluj 1841 -  
1870).” *Zenetudományi írások (Scrieri Muzicologice)* . București: Kriterion, 1977. 197 -  
224.
- Lakatos, István. „A Kolozsvári Zenetársaság .1887 - 1918 (Societatea Muzicală din CLuj. 1887 -  
1918).” *Zenetudományi írások (Scrieri Muzicologice)*. București: Kriterion, 1980. 6 - 34.
- . *A muzikus - Ruzitskák Erdélyben (Familii muzicieni - Ruzitska - în Transilvania)*. Kolozsvár:  
Minerva Irodalmi és Nyomdai Müintézet, 1939.
- . „Brassai Sámuel és a Muzsika (Samuel Brassai și Muzica).” *Kerestény Magvető* VI - X 1941.
- . *Egy erdélyi muzikus vallomásai, Ruzitska György emlékezései 1856 évből (Confesii unui  
muzician transilvan, Memoriile lui G. Ruzitska din anul 1856)*. Kolozsvár: Minerva  
Irodalmi és Nyomdai Müintézet, 1940.

- Lakatos, István. „Románia és a zeneművészet nagy mesterei - Erkel Ferenc.” Lakatos, István. *Zenetörténeti írások (Studii de Istorie a Muzicii)*. București: Kriterion, 1971. 125 - 160.
- Lakatos, István. „Románia és a zeneművészet nagy mesterei - Liszt Ferenc.” Lakatos, István. *Zenetörténeti írások (Studii de Istorie a Muzicii)*. București: Kriterion, 1971. 160 - 191.
- Lakatos, István. „Szimfónikus Zene Kolozsváron I. (Muzică simfonică la Cluj I. ).” *Zenetudományi írások (Scrieri de muzicologie)*. Cluj Napoca: Kriterion, 1983. 194 - 214.
- László, Ferenc. „Contribuții la biografia lui Philipp Caudella.” *Scrieri Muzicologice*. București: Editura Kriterion, 1980. 120 - 153.
- Lázár, Zsombor și Ignác Filip. „Authenticity problems in Hermann Bönicke's Violoncell - Schule.” *Bulletin of the Transilvania University Brasov* 2017, ed. VIII: 37 - 42.
- Marc D. Moskowitz, R. Larry Todd. *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*. Boydell Press, 2017.
- Markevitch, Dimitry. *Cello story*. USA: Summy - Birchard Music, 1984.
- Mátray, Gábor. „Hangászat (Muzică).” *Honművész* (1838): 66 - 67. <[https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honmuvesz\\_1838\\_1/?pg=68&layout=s&query=Lewy](https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honmuvesz_1838_1/?pg=68&layout=s&query=Lewy)>.
- Mozart. *IMSLP*. 1782. <[https://ks.imslp.net/files/imglngs/usimg/6/69/IMSLP06330-Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\\_-\\_Die\\_Entfuhrung\\_aus\\_dem\\_Serail.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglngs/usimg/6/69/IMSLP06330-Mozart,_Wolfgang_Amadeus_-_Die_Entfuhrung_aus_dem_Serail.pdf)>.
- Mozart, Leopold. *Hegedűiskola (orig. Versuch einer gründlicher violonschule 1756)*. Budapest: Mágus, 1998.
- Német S., Katalin. „Székely László verses néletírása (Memoriile lui Ladislai Székely în versuri).” *Lymbus* (2006): 47.
- P., J. S. „Színészet.” *Honművész* 24 (1838): 181. <[https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honmuvesz\\_1838\\_1/?pg=195&layout=s&query=Lewy](https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honmuvesz_1838_1/?pg=195&layout=s&query=Lewy)>.
- Pántzél, Dániel. „Hazai dolgok és egyéb toldalékok/Erdély.” *Magyar Kurír* (1820): 11. <[https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MagyarKurir\\_1820\\_1/?query=magyar%20kur%C3%ADr%201820&pg=11&layout=s](https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MagyarKurir_1820_1/?query=magyar%20kur%C3%ADr%201820&pg=11&layout=s)>.

- Papp , Ágnes și Saviana Diamandi. *CodiceleKaioni*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor;MTA Zenetudományi Intézet , 1993.
- Papp, Géza. *Hungarian dances 1784 - 1810 (Musica Danubiana 7)*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986.
- Papp, Géza. „Philipp Caudella Magyar Táncai.” *Zenetudományi Írások (Scrieri de Muzicologie)*. București: Kriterion, 1983. 268 - 272.
- Petrichevich, Horváth. „Erdélyi Galambposta (Columbopoștă Transilvană).” *Honderű* (1844): 527.  
<[https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honderu\\_1844\\_1/?query=Honder%C3%BC%201844%20&pg=559&layout=s](https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honderu_1844_1/?query=Honder%C3%BC%201844%20&pg=559&layout=s)>.
- Philippi, Ursula. „Rolul orgii în liturgia Bisericii Evanghelice din Transilvania.” *Doctoral Dissertation*. Cluj Napoca: Gheorghe Dima Conservatory, 2006. 61-62.
- Pohl, C. F., Wijsmann Suzanne. „Joseph Lincke.” Grove. *Grove Music Online*. 2001.  
<<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000016669?rskey=cYaUY1&result=1>>.
- Postolka, Milan. „Joseph Gelinek.” Grove. *Grove Music Online*. 2001.  
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30027>>.
- Postolka, Milan. „Joseph Lipawsky.” Grove. *Grove Music Dictionary*. 2001.  
<<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16725>>.
- Potyó, István - Béla. „Creația de mise romano - catolice a compozitorilor transilvăneni, secolele 18 - 19 (18. -19. századi erdélyi zeneszerzők római katolikus mise alkotásai).” *Disszertáció* (2012): 162.
- Quantz, Joan Joachim. *Versuch anweisung flöte traversiere spielen*. Berlin: Johann Friedrich Foss, 1752.
- Robins, Brian. „Dresden in the Time of Zelenka and Hasse (Dresda în timpul lui Zelenka și Hasse).” *Goldberg: Early Music Magazine* 2008, ed. 50 - 52.  
<<https://www.earlymusicworld.com/wp>>.

- Rothkepf, Gábor. „Hangászat (Muzică).” *Honművész* (1836): 799.  
<[https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honmuvesz\\_1836\\_2/?query=ruzitska%20koboz&pg=441&layout=s](https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/Honmuvesz_1836_2/?query=ruzitska%20koboz&pg=441&layout=s)>.
- Rousseau, Jean Jaques. *A complete Dictionary of Music*. Trad. William Waring. London: J. Murrey, 1779.
- Rózsavölgyi, Márk. *Dansuri Maghiare pentru cvartet de coarde*. Budapest.
- Sava, Iosiv și Luminița Vartolomei. *Dicționar de Muzică*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.
- Schöpflin, József. *Magyar Színművészeti Lexikon (Lexiconul Teatrului Maghiar)*. Budapest, 1930.
- Schweitzer, Eugene. „The transposing cello in cello music (Violoncelul transpozabil în literatura violoncelistică).” *The Strad* (1982): 1- 3.
- Sófalvi, Emese. „Szolgáltatót a színtársulatoknak mindenféle segítyt, hogy operát tarthassanak...”. Adatok a Kolozsvári Nemzeti Színház és a helyi Muzsikai Conservatorium együttműködésének történetéhez (1821 - 1849).” *Képes beszéd. Színház és színművészeti tanulmányok*. 2014, ed. 2.: 60 - 79.
- „Ajánlások, datálások Ruzitska György zeneműveiben.” *Erdélyiség a magyar zeneszerzők műveiben*. Oradea: Partium, 2018. 113 - 119.
- „Ruzitska György, egy kolozsvári "hangtanító" zenepedagógiai öröksége (Ruzitska György, moștenirea muzico - pedagogică al unei profesor clujan).” *Certamen IV. Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum Egyesület I. Szakosztályában 2017*: 51 -70.
- „Zeneoktatás a Kolozsvári Muzsikai Conservatorimban 1819 - 1869 között (Pedagogie muzicală în Conservatorul Clujan între anii 1819 - 1869).” *Dizertatie* (2017): 109.
- „Zeneoktatás a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumban 1819 -1869 között.” *Doctoral Dissertation*. Budapest: Eötvös Lóránd University of Sciences, 2017. 118-119.
- Szabó, Mária. *Communitas alkotói ösztöndíj beszámoló, 2012-2013 (Raport de bursă artistică Communitas, 2012 - 2013)*. 2013.  
<[https://www.communitas.ro/csatoimany/osztondijasok/332\\_szabo\\_maria.pdf](https://www.communitas.ro/csatoimany/osztondijasok/332_szabo_maria.pdf)>.
- Szabolcsi, Bence. *A verbunkos zene fejlődése (Dezvoltarea stilului muzical verbunkos)* 1965.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=8V7Zz2bZfGY&t=3s>>.



- Szilágyi, Ferenc. „Erdély és Magyarország/Kolozsvári ujságok (Știri din Cluj).” *Múlt és Jelen - Erdélyi Hírlap* (1844): 97.  
<[https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MultEsJelen\\_1844/?pg=96&layout=s](https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MultEsJelen_1844/?pg=96&layout=s)>.
- Vida, Károly. „Kozsvári Napló.” *Erdélyi Híradó* 22 (1841).
- Walden, Valerie. „Technique, style and performing practice to c. 1900.” Stowell, Robin. *Cello*. New York: Cambridge University Press, 1999. 178 - 195.
- Wasielewski, Wilhelm Joseph von. *The Violoncello and its History*. Trad. Isobella S. E. Stigard. London: Novello and Company, 1894. <<http://www.gutenberg.org/files/42629/42629-h/42629-h.htm>>.
- Westrin, Th. *NORDISK FAMILJEBOK*. Stockholm: Nordisk familjeboks förlags aktiebolag, 1912.
- Zsizsmann, Erika. „Zenészek, akiket összekapcsol a több mint 180 éves „Brassai-gordonka” .” 28 Február 2018. *Maszol*. <<http://www.maszol.ro/index.php/kultura/92953-zeneszek-akiket-osszekapcsol-a-tobb-mint-180-eves-brassai-gordonka>>.

## **Rezumat**

Prin intermediul tezei de doctorat cu titlul *Lucrările pentru violoncel de Georg Ruzitska* autorul vizează, pe lângă trasarea unor repere istorice și de context cultural legate de personalitatea compozitorului Georg Ruzitska, analizarea partiturilor de violoncel semnate de el, precum și compararea și supunerea lor unei analize interpretative. Teza este structurată în trei părți, astfel: prima parte vorbește despre manuscrise muzicale din Transilvania din secolele XVI – XIX cu ideea de integrare într-un context istoric a partiturilor pe analizate ulterior. Cea de-a doua parte cuprinde capitole care vorbesc despre omul și creatorul Ruzitska. Nucleul tezei, partea treia constă din analiza partiturilor de violoncel (după criterii de structură, limbaj melodic, armonic, ritmic și timbral, precum și după repere agogice și dinamice, toate acestea cu scopul de a surprinde intenția expresivă) și oferă repere interpretative pentru cei care vor alege să includă în repertoriul lor aceste pagini muzicale mai puțin populare. Prin intermediul demersului de cercetare specific domeniului muzical teza de față reușește să își atingă obiectivele și să sublinieze faptul că lucrări pentru violoncel de Georg Ruzitska reprezintă momente unice în istoria muzicii transilvane care merită să fie incluse în repertoriul curent al muzicienilor la nivel național și internațional.

## **Summary**

Through my doctoral thesis, *The Cello Works of Georg Ruzitska*, the author aims in addition to drawing a historical and cultural context related to the personality of the composer Georg Ruzitska, to analyze the cello scores signed by him, as well as compare and submit them to an interpretive analysis. The thesis is structured in three parts, as follows: the first part talks about musical manuscripts from Transylvania from the XVI - XIX centuries with the idea of integration in a historical context of the scores that analyzed later. The second part contains chapters that talk about the man and the creator Ruzitska. The heart of the thesis, the third part consists of the analysis of the cello scores and offers interpretive landmarks for the ones that will choose to include in their repertoire these less popular scores. Through the research approach specific to the musical field (review of books and specialized documents to designate a historical and cultural context, digitization of original scores - found in the manuscript, analysis of scores - original approach and indication of interpretive landmarks according to the requirements of the analyzed scores), this thesis manages to achieve its goals and emphasize that the cello pieces by Georg Ruzitska represent unique moments in the history of Transylvanian music, that deserve to be included in the current repertoire of musicians.