

SCRIITURA PIANISTICĂ A SECOLULUI XX:
CL. DEBUSSY, B. BARTÓK, G. ENESCU
- rezumat Teză de doctorat -

Scriitura muzicală - subiect de actualitate în aria investigației muzicale (topos al dezbaterilor din spațiul culturii occidentale, corelat îndeosebi cu mutații recent intervenite în scrierea muzicii ca rezultat al evoluției tehnicilor de procesare electronică a sunetului) - e tratată în lucrarea de față din perspectiva relației interpret-text, cu accent asupra modalităților specifice de raportare a muzicianului de formație practică - interpret instrumentist- la datele muzicale ca semn.

Scrierea în general și scriitura muzicală în special acoperă o realitate paradoxală. Așa cum precizează *Encyclopaedia Universalis*, „l'écriture est, dans son principe, un système second (...) elle avait été inventé seulement pour l'oreille, c'est-à-dire pour être non pas véritablement lu, mais traduit”.¹ Până în zorii secolului XX s-a scris în limitele paradigmei „muzică pentru auz”, pentru ca la începutul secolului XX actul componistic să devină - odată cu grafismul opusurilor Școlii vieneze - creator de „muzică pentru văz”. Compozitorii care ne interesează se plasează la intersecția tendințelor amintite, într-un moment de profunde mutații conceptuale. De aceea, *perspectiva fenomenologică* asumată în cercetarea scriiturii lor permite sesizarea modului individual de raportare a lui Cl. Debussy, B. Bartók și G. Enescu la schimbările radicale de optică intervenite asupra tuturor coordonatelor muzicale la începutul secolului trecut. Soluțiile lor componistice vor influența decisiv și pe termen lung actul creației muzicale, prin intuiții profund novatoare la nivel estetic-stilistic.

PARTEA I. Capitolul I. *Prolegomene*

I.1 Definiții. Delimitări conceptuale: scriitură, notație muzicală, limbaj muzical. Definirea termenilor a relevat diferența dintre modul teoretic de raportare la fenomenul muzical și cel practic (interpretativ): scriitura ca mod de organizare grafică a materiei muzicale (limbaj grafic) și scriitura ca semn ce ține locul realității muzicale *sui generis* - sonoritatea concretă (limbaj sonor).

Subcapitolul I.2. Interogația „De ce Debussy, Bartók, Enescu?” motivează gestul cuprinderii celor trei compozitori într-un unic spațiu al reflecției; rațiunile sunt de ordin etic (atitudine autonomă a actului creator față de „modă”), sintactic (limbaje aflate la limita funcționalității tonale, context determinant pentru opțiunea universului alternativ - cel modal), stilistic (toți trei permeabilizează granița între lumile muzicale scrise și nescrise, incluzând în aria muzicii culte coordonatele artistice ale folclorului), istoric (revalorizând sensul conceptelor vechi și inventând realități sonore cărora li se vor atașa, ulterior, denumiri noi - ex. textură, obiect sonor-, Debussy, Bartók, Enescu dețin calitatea de novatori ai universului muzical modern, anticipând realizările contemporane).

Capitolul II. (Aspecte metodologice. Paradigme de analiză a scriiturii) prezintă perspectivele prin prisma cărora poate fi abordată problematica scriiturii muzicale:

A. Perspectiva semiotică. Scriitura ca semn.

B. Perspectiva cognitivă. Scriitura ca paradigmă a desfășurării proceselor cognitive la nivelul celor trei participanți ai actului de semioză: compozitor, interpret, receptor.

¹ „Scrierea e, în principiul său, un sistem secund (...) ea a fost inventată pentru auz, deci nu pentru a fi citită, ci tradusă” (trad.n.). *Encyclopaedia Universalis*, vol. 7, p. 914.

C. Perspectiva funcțională. Scriitura ca expresie specific instrumentală

D. Perspectiva hermeneutică. Scriitura ca realitate de ordin cultural, la care se raportează actul interpretativ

E. Perspectiva didactică. Scriitura ca set de reprezentări (cu forme din ce în ce mai complexe), în calitate de conținut fundamental al procesului învățării instrumentale.

Un subcapitol care să trateze despre limitele obiectului de studiu (Circumscrierea obiectului de studiu. Limitele scriiturii) în care s-au evocat cele două ipostaze limită atinse de scrierea muzicală - partitura totală și partitura deschisă - , ni s-a părut util pentru localizarea, în context, a creației compozitorilor Debussy, Bartók, Enescu. Deasemeni, având în vedere multipla condiționare a fenomenului scriiturii muzicale, am relevat trei aspecte conjuncte (supcapitolul III. Scriitura pianistică. Evoluție și interferențe):

1. Evoluția scriiturii pianistice în relație cu evoluția instrumentului

2. Interferențe între scriitura pianistică și scriitura pentru alte instrumente

3. Relația scriiturii pianistice cu evoluția tehnicii și interpretării pianistice

Abordarea se justifică atât prin formația complexă a celor trei compozitori - care au abordat toate genurile creației muzicale (fapt ce și-a pus amprenta și asupra scriiturii lor pianistice), cât și prin atitudinea lor față de ideea de interpret în sens cultural larg – idee asumată din prisma valorificării caracteristicilor interpretativ-folclorice pe care le-au asimilat organic în discursul lor muzical (scriitura agogicii, ornamentației, modurilor de atac, etc.; vezi îndeosebi Enescu și Bartók).

PARTEA A II-A tratează, în trei capitole distincte, scriitura pianistică a fiecărui compozitor; referirile analitice privesc atât creația pentru pian solo cât și cea camerală cu pian; deasemeni, genul simfonic în care e prezentă partida pianului.

Capitolul I. *Scriitura pianistică în creația lui Cl. Debussy* debutează cu prezentarea contextului sonor debussyst. După comentarea punctelor de vedere divergente existente în problema predominanței uneia dintre cele două coordonate fundamentale ale limbajului - melodie vs. armonie, aplicarea metodei fenomenologice a relevat, ca fundamentală, o structură sonoră subiacentă textului, perceptibilă în procesul glisării paradigmei de la parametrul scris către cel audibil. Conținutul structurii descoperite e bi-dimensional: timbralitate / reverberație, ca aspecte ale relației timp – ritm- sunet (viteză de lucru progresivă cu materia sonoră). Condiția desfășurării procesului e spațiul sonor, element cu funcție stilistică, textul debussyst caracterizându-se printr-o dispunere spațiată a elementelor în scopul etalării proprietăților lor acustice.

Dacă perspectiva interpretativă (fenomenologică) prezentată de noi a generat considerații ce avantajează preeminența sonorității în decriptarea semnificațiilor textului, Anexa 2 a capitolului prezintă un punct de vedere opus; autorul - Didier Guigue- consideră, din perspectivă structuralistă, că „Debussy a contribuit decisiv la apariția unei noi estetici muzicale în care *imagea sonoră devine concept*”². Același obiect al reflecției – textul muzical debussyst - conduce la interpretări total diferite, funcție de formația privitorului.

² Didier Guigue, *Une Etude "pour les Sonorités Opposées" - Principes méthodologiques d'une analyse "orientée objets" de la musique du XX^e siècle*. <http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Guigue96a/> 1996

Paradoxul scriiturii debussyste – aspect grafic care își ignoră finalitatea pentru a conduce către contrariul său – aspectul acustic³ e rezultatul unor determinări precise - respectiv disoluția sistemului tonal, a regulilor sale stricte de organizare (am relevat, într-un paragraf aparte, jocul cu materialul muzical eliberat de rigori, sub forma multiplelor experimente sonore). Evoluția structurilor discursive neangajate sistemic urmează normele trasate de compozitor, pe baza valorizării calităților acustice intrinseci; aspectul prezintă implicații interpretative la nivelul sonorității, frazării, agogicii, dinamicii, expresiei, modurilor de articulație.

O atenție aparte am acordat agogicii debussyste- respectiv relației sale cu elaborarea formală. Deasemeni, dinamicii – care s-a dovedit a fi element constructiv determinant printr-o subtilă inter-corelare a spațio-temporalității (sugestia spațială dobândește, prin intermediul dinamicii, efect temporal). În fine, expresia debussystă - domeniu al intuiției interpretative la a cărei justețe se ajunge printr-o variată documentare cu privire la sursele de proveniență (influența muzicienilor, a artelor plastice și literaturii, influențe exotice) a fost tratată pe larg, ca aspect de quintesență. Subliniem în mod special explicarea unor aspecte ale esteticii lui Debussy din perspectivă social-istoric, prin aportul cercetătorilor care au propus o inedită viziune asupra motivațiilor stilistice ale creației compozitorului.

Ultimul paragraf e destinat tratării problemelor specifice de ordin tehnic-instrumental. Evidențiind inovațiile aduse de compozitorul francez în aria funcționalității motrice, am punctat ideea necesității maleabilității schemelor mentale ale interpretului ca și condiție a stăpânirii diverselor probleme puse de textul pianistic al lui Cl. Debussy. Practica edițiilor comparate a fost evidențiată ca procedeu suplimentar de decriptare a sensurilor expresive ale textului și alternativă de rezolvare a variatelor probleme tehnice cu care se confruntă interpretul.

Capitolul II. *Scriitura pianistică în creația lui Béla Bartók*

Având în vedere dificultatea tehnică a pianisticii bartókiene, prezentarea tipurilor de scriitură a urmărit criteriul tehnic - instrumental - demers anticipat de rememorarea principiilor structurale de limbajul – premisă a asimilării logice (înainte de toate - și ulterior, kinestezică) a fenomenului muzical inedit creat de compozitor. Accesul în universul bartókian, riguros ordonat, presupune conștienta asumare a unui set de valori cultivate de însuși factura discursului : raționalitate, organizare, concizie, spirit geometric.

Sistematizarea categoriilor scriiturii pianistice a fost considerabil ușurată de demersul întreprins de însuși compozitorul, în lucrarea *Mikrokosmos*. Am urmărit prezentarea evolutivă a formelor scriiturii, de la simplu la complex – pe baza sugestiei metodologice din prefața opusului pedagogic amintit –, ilustrând cu exemple din creațiile reprezentative de maturitate. Fiecărei categorii de scriitură i s-a identificat rolul funcțional, prin sinteza contextelor multiple în care a fost reperată. Funcționalitatea anumitor tipuri de scriitură a implicat focalizarea demersului asupra importanței lor diferențiate, particularizat pe etape de creație.

Prezentăm caracterele generale ale stilului pianistic bartókian, subliniind faptul că particularitățile limbajului au determinat specificul jocului instrumental.⁴

³ Walter Ong remarcă pertinent esența celor două perspective, subliniind ideea că „văzul izolează”, „auzul încorporează”. Walter Ong, *Cuvânt rostit, cuvânt scris, cuvânt tipărit*, în Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*. București: Meridiane, 1986, p. 284.

⁴ „Ne e greu să separăm pe Bartók compozitorul de pianist. Lucrând intens la pian și găsind soluții creatoare noi în special pe tărâmul lucrărilor pentru pian, el extinde apoi aceste cuceriri asupra tuturor formelor și genurilor

- non-spațialitatea (aspect de ordin global ce diferențiază scriitura pianistică bartókiană de cea debussytă). La Bartók întâlnim o scriitură în general “strânsă”, voci apropiate ca dispunere (frecvent, e folosită aceeași cheie pe ambele portative). Proprietățile sintaxei (cultivarea disonanței prin dispunerea în poziție apropiată a intervalelor – secunde, septime, cvarte mărite, utilizarea polifoniei) au determinat, în mod necesar, restrângerea ariei de acțiune instrumentală – rezultatul fiind o serie de tehnici non-tradiționale (ex. superpoziția și încrucișarea mâinilor). În aceste condiții, sonoritatea bartókiană e netă, non reverberantă.

- mobilitatea în spațiul pianistic, sub două aspecte: 1) alternanța rapidă a poziției mâinii între forma extinsă și cea adunată, 2) saltul – trăsătură definitorie a stilului pianistic bartókian care, din perspectivă estetică, produce impresia discontinuității expunerii muzicale.

Trăsăturile menționate îndreptătesc opinia lui Theodor Balan care, subliniind revoluția pe care a înfăptuit-o Bartók în pianistica secolului XX remarcă meritul compozitorului în crearea „unui fel de a cânta funcțional, eliberat absolut de orice accesoriu, puternic și chibzuit, fără fraze retorice”.⁵

Pe lângă tratarea percusivă a instrumentului, Bartók a cultivat și raportarea muzicală diametral opusă, influențat fiind de perspectiva impresionistă (Cl. Debussy). Paginile în care compozitorul efectuează experimente sonore, dezvăluind resurse cantabile de intensă expresie, aparțin părților lente din opusurile de maturitate și târzii, caracterizate prin agogica flexibilă de tip *parlando-rubato* (manieră contrastantă cu frenezia ritmică de tip *giusto*, caracteristică în general discursului său). Bartók utilizează semne agogice proprii pentru indicarea accelerărilor și răririlor de pe parcurs: o- și –o. În general compozitorul dovedește o deosebită înclinație către invenția semiografică; un semn inedit - *arpeggiatto*-ul bi-direcțional (săgeată ondulată ce indică sensul execuției ornamentului) relevă faptul că gândirea simetrică bartokiană funcționează și în aria notației gestului instrumental; sintagma *avec la pause* (manieră caracteristică de execuție a elementului pianistic tipic bartokian – clusterul) e și ea dovada unei raportări inedite la instrument.

Un paragraf aparte a fost dedicat inovațiilor de ordin temporal survenite în scriitura bartokiană. Ca și Enescu, Bartók e adeptul notării metronomice a fluctuațiilor intervenite pe parcursul desfășurării opusurilor. Dar spre deosebire de compozitorul român, la Bartók temporalitatea e cadrul prestabilit de care depinde derularea, arhitectonic prevăzută, a tuturor elementelor discursului. Aceasta e explicația frecvenței adnotării a duratei de execuție, la sfârșitul opusurilor.

Capitolul III. Scriitura pianistică în creația lui George Enescu

Compozitor cu profunzime sufletească de sorginte arhetipală, Enescu își găsește drumul către exprimarea personală pe parcursul unei evoluții non-lineare, însoțită de o constantă estetică: starea onirică. În creația enesciană, lirismul sălășluiește firesc, survenind alternativ improvizatoric, rapsodic, dramatic.

Modalitatea de prezentare a scriiturii pianistice enesciene a urmat criteriul cronologic – manieră ce a permis surprinderea maturizării conceptului estetic fundamental și a cristalizării sale grafice, de la o etapă la alta a creației.

Caracterul esențial al pianisticii enesciene este o comoditate instrumentală ce deplasează accentul de pe aspectul tehnic al textului pe cel poetic - mult mai dificil de redat decât latura mecanică. Nesesizarea aspectului poate situa interpretul în postura

instrumentale. “ *Contribuții la cunoașterea artei interpretative a lui George Enescu* – articol colectiv sub coordonarea lui George Manoliu și C. Ionescu-Vovu, în Revista Muzica nr. 6/1962, p.19.

⁵ Theodor Balan, *Curenți și tendințe în pianistica modernă*, în Revista Muzica nr. 4/1973, p. 31.

periculoasă (pentru că lipsită de conținut), a virtuozității gratuite - exact ceea ce Enescu a evitat mereu, ca interpret atât al propriilor lucrări, cât și a creațiilor literaturii muzicale universale.

Complexitatea semiografică enesciană capătă aspect unitar dacă e privită ca un câmp simbolic global, în care componentele se inter-condiționează reciproc. Atitudinea deconcertată în fața partiturii încărcate de detalii trădează lipsa spiritului sintetic, - situare ce poate fi evitată prin demersul reducerii multitudinii semnelor la schemele structurale de bază ale gândirii componistice enesciene (v. paragraful în care s-au analizat *Liedurile pe versuri de F. Gregh* și *Sonata în fa diez minor pentru pian* – p. a III-a).

Nivelul concret al sonorității enesciene relevă preeminența – din ce în ce mai accentuată - a timbralității pe măsura înaintării spre etapa de maturitate. (v. Anexa 6 - paleta expresivă impresionantă a compozitorului și rolul timbralității în estetica sa muzicală; a se compara cu B. Bartók – Anexa 4 - , unde e izbitor aspectul psihologic pur). Una din formele de bază ale scriiturii enesciene e de altfel edificată pe inedita utilizare a timbrului în conjuncție cu sintaxa polifonă - corelație sesizată cu ocazia analizei partidei pianistice a liedului *L'ombre est bleue* din *Lieduri pe versuri de F. Gregh* și întâlnită, ulterior, ca formă grafică predilectă, în toate lucrările cu caracter meditativ.

O preocupare explicită a fost relaționarea scriiturii pianistice cu scriitura enesciană în general, indiferent de gen (determinat de observația cercetătoarei Clemansa Firca privitor la creația pentru pian, în calitate de moment al elaborărilor și mai puțin a cristalizărilor stilistice⁶). Descoperirile au fost surprinzătoare, în sensul sesizării influenței stilului cameral de gândire al compozitorului asupra formei grafice a creațiilor pianistice. Aspectul ilustrează, de fapt, o formă de bază a scriiturii pianistice enesciene, - polifonie „aparentă” (W. Berger), ipostază învecinată - conceptual și grafic - cu scriitura eterofonă. Tangența scriiturii amintite cu mediul impresionist e vizibilă - vibrația liberă a sunetului (expres indicat ca sintagmă - *laissez-vibrer* -, sau simbol - arc sfârșit liber, în gol) constituie baza acustică a tramei sonore ce se înfiripă treptat, prin intervențiile succesive ale vocilor.

Succesivitatea intervențiilor polifonice e un aspect conștient vizat de compozitor; după părăsirea masivității brahmsiene a primelor lucrări, el optează pentru un discurs linear (dens ca structură), ce permite instalarea stării definitorii, de tip oniric. Discursul de aparență non-arhitectonică îmbinat cu o perfectă coerență formală e una din reușitele – și caracteristicile stilistice – ale compozitorului român, datorată prelucrării ingenioase a sugestiilor provenite din aria folclorică. Ea îl apropie totodată, în contextul muzicii universale, de spațiul francez de expresie (Cl. Debussy, G. Fauré).

Un ultim aspect asupra căruia am insistat în lucrare e minuțiozitatea indicațiilor de interpretare - semne de articulație îndeosebi. Nu cunoaștem, în toată scriitura pianistică, o diversitate atât de exuberantă a modurilor de articulație datorată asocierii cu termeni specifici de expresie. Partiturile lui Enescu reprezintă o școală unică a diversificării articulației pianistice în întreaga literatură a instrumentului. Ilustrarea aspectului – specific lucrărilor de maturitate și târzii - a fost realizată prin analiza *Sonatei în fa diez minor pentru pian* - lucrare pianistică de referință. Acutizarea expresiei (paralel cu evoluția limbajului) l-a condus pe Enescu - ca și pe B. Bartók - la invenții semiografice: gradația pedalizării, redată prin semnul jumătății /sfertului de pedală: \bigcirc , sonoritatea obținută *en résonance, sans frapper l'accord*,

⁶ v. Liliana Firca, *Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria teatru, muzică, cinematografie, T. 12, nr. 1, București, 1965.

glissando de préférence avec la main à plat (v. finalul *Sonatei op. 24 nr. 1 pentru pian*). Particularitatea tuturor simbolurilor enesciene e non-vizarea efectului sonor în sine, ci tratarea sa ca modalitate de exprimare a unei interiorități psihice infinit nuanțate.

CONCLUZII

Am intenționat, pe parcursul lucrării, să evidențiem aspecte semnificative ale scriiturii compozitorilor Debussy, Bartók și Enescu, din perspectiva *stilisticii interpretative*.

Dincolo de diferențele inerente, analiza creației pentru pian solo și a creației camerale cu pian a celor trei compozitori relevă un set de trăsături comune:

- modul tratării materiei sonore. Dacă înainte de secolul XX fenomenul muzical fusese subordonat rațiunilor de sistem (rigorile organizării tonal-funcționale), ulterior - prin eliberarea de cadrul amintit - s-a produs o mutație fundamentală de paradigmă. Debussy, Bartók și Enescu pun accent înainte de toate pe sunetul liber, nedistorsionat de convenții componistice. Dacă secolele anterioare au practicat o concepție arhitectonică - poate chiar „matematică” - asupra muzicii (speculând acele proprietăți ale sunetului care se pretau la tratare exactă și măsurare), secolul XX propune, prin cei trei compozitori, o concepție de natură acustică asupra fenomenului sonor. La schimbarea de optică a contribuit infuzia folclorului în spațiul gândirii componistice (Enescu și Bartók; Debussy va fi inspirat de alte contexte, așa cum s-a arătat);

- aspectul menționat anterior a determinat asumarea unei temporalități inedite; timpul muzical eliberat de metricitate recunoaște inserția sa firească în timpul psihologic, esențialmente calitativ (de unde non-identitatea noțiunii *a tempo* pe parcursul lucrărilor celor trei compozitori). Durata sunetului etalează, în deplină libertate, diferențierile existente în interiorul său - ex. fermate notate *court, long* (Enescu), *breve* (Bartók), sintagmele *arpeggio lento / lentement arpegé* (Enescu, Debussy);

- o particularitate prezentă la toți trei e flexibilizarea graniței dintre sunet și cuvânt (testarea limitelor sunetului muzical). Remarcăm convergența expresiei muzicale și lingvistice; durata valorilor sonore întâlnește ritmicitatea silabelor vorbirii, cu inegalitatea sa naturală. Enescu și Bartók desemnează ideea prin sintagme specifice - ex. *presque parlé, parlante* (Enescu), *parlando* (Bartók) iar la Debussy, ori de câte ori (în partida vocală, mai ales) apare simbolul *portato* pe note repetate de aceeași înălțime, sensul e similar;

- un concept comun e *rubato*. Precizat metronomic, în detaliu (Bartók, Enescu) sau interpretat liber pe baza intuiției juste (Debussy), el oferă suplețe discursului, conferindu-i profil temporal viu, trăit. Debussy și Enescu cultivă o desfășurare muzicală în care suplețea agogică permite gustarea subiectivității duratei, inegală ca intensitate expresivă. Bartók face din timp axa pe care materia sonoră se înfășoară cu o precizie absolută (compozitorul maghiar e primul - și poate singurul - care a notat, la sfârșitul fiecărei piese, durata de execuție exprimată în minute și secunde);

- maniera raportării temporale la materia sonoră are consecințe la nivelul scriiturii timbrului. În zorii secolului XX, compozitorii revalorizează ideea de registru în muzică. Culoarea dată de fiecare segment instrumental - considerat unic prin proprietățile sale coloristice, e exploatată intens de Debussy, Bartók, Enescu. Paradigma platoniciană (abstractă) în care octava reprezenta uniunea aceluiași și a alterității sale nu mai e actuală; concretitudinea sunetului plasat distinct în spațiu e preferabilă, în contextul vizării unei expresivități acute, palpabile ;

- pianul devine spațiul redării analogiilor timbrale complexe. La Debussy și Enescu, el e locul experimentării unei nuanțate palete coloristice, determinate atât de scriitura ce prezintă trimiteri la factura altor instrumente (*quasi flûte, comme une sonorite d'orgue lointaine, quasi campana, comme des cors dans la lointaine*), cât și de indicații specifice (ex. *glauco*). Fenomenele sonore naturale deschid noi orizonturi semnificative timbral (*con una sonorita acquatica, pigolando, luminoso, oscuro*, etc). Scriitura lui Bartók, deși nu etalează un repertoriu larg de indicații timbrale, crează un inedit spectru coloristic prin asocieri instrumentale inedite (ex. pian + coarde + instrumente de percuție – *Sonata pentru două pianе și percuție; Muzică pentru coarde, percuție și celestă*, etc);

- ideea de expresivitate înregistrează modificări substanțiale. Robustețea și caracterul frust al folclorului configurează un sector semiografic aparte, particularizat prin indicații ca: *giuocando, battuto, rúvido, violento, selvaggiamente* (Enescu, Bartók). Corelat, apar modalități noi de execuție: *avec la paume* (Bartók), *avec la main à plat* (Enescu). Nu trebuie ignorat însă și reversul: muzica începutului de secol XX testează deasemeni efecte acustice eterate – *en résonance, sans frapper l'accord* (Enescu) create de dinamica adusă la limită - *ppp possible* (Bartók), *niente* (Enescu), *presque rien* (Debussy).

Paragrafe aparte au fost atribuite analizelor interpretative comparate. Am încercat să punem în evidență paleta imagistic-sonoră largă permisă de semantica opusurilor celor trei compozitori. Termenul de referință valorică a fost - în măsura posibilului - , interpretarea compozitorului însuși (ex. B. Bartók); în cazul în care înregistrarea - etalon pentru lucrările analizate a lipsit, aprecierile au avut drept termen de comparație interpretarea autorului disponibilă pentru alte opusuri pianistice (ex. Enescu); prin extrapolarea dimensiunilor stilului interpretativ al autorului, a fost posibilă stabilirea unui standard al autenticității expresiei artistice. În cazul Debussy, principalul temei al valorizărilor l-au constituit numeroasele mărturii ale contemporanilor săi, referitor la modul în care compozitorul concepea interpretarea propriei muzici.

Imaginația artistică ce păstrează drept puncte de referință valide aceste repere e liberă să găsească modalități nuanțate de exprimare, încurajată fiind de faptul că interpreți contemporani cu Debussy, Bartok, Enescu au primit acceptul acestora pentru variante interpretative diferite de cele imaginate de creatorii înșiși.

BIBLIOGRAFIE

- Alexandrescu, Romeo. *Debussy*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1962
- Andronescu, Șerban. *Tehnica scrierii academice*. București: Editura Fundației “România de mâine”, 1997
- Anghel, Irinel. *Estetica onirică*, în Revista Muzica nr. 1/2002
- Ansermet Ernest. *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui*, în Revue Musicale Suisse 1949, nr. 2(1 febr.)
- Antokoletz, Elliot. *The Music of Béla Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth Century Music*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London, 1984
- Antokoletz, Eliot. *Twentieth-Century Music*. New-York: Prentice-Hall, 1992
- Badura Skoda, Paul&Eva. *L'art de jouer Mozart au piano*. Paris: Buchet/ Chastel, 1980
- Balan, Theodor. *Principii de pianistică*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966.
- Balan, Theodor. *Curenți și tendințe în pianistica modernă*, în Revista Muzica nr. 4/1973
- Barraque, Jean. *Debussy*. Paris : Edition du Seuil, 1994

- Bartók. *Harvard Lectures* (1943) in BBE
- Băcioiu, Georgeta Ana. *Repere melodice în creația românească 1900-1950*, în Revista Muzica nr. 3/2005
- Bentoiu, Pascal. *Însemnări despre Enescu*, în Revista Muzica nr. 8/1970
- Bentoiu Pascal. *Imagine și sens*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973
- Bentoiu, Pascal. *Capodopere enesciene*. București : Editura muzicală, 1984
- Berger, Wilhelm. *Genul concertant în creația lui George Enescu*, în Revista Muzica nr. 8, 1963
- Berger, Wilhelm. *Armonia – posibilități și limite*. Muzica nr. 7/ 1964
- Berger, Wilhelm. *Aspecte ale polifoniei moderne*, în Revista Muzica nr. 4/1965
- Berger, Wilhelm. *Aspecte ale polifoniei modale*, în Revista Muzica nr. 4/1965
- Berger, Wilhelm. *Rezonanțe ale melodiei infinite*, în Revista Muzica nr. 10/1974
- Berger, W. G. *Muzica simfonică romantică modernă*. București: Editura muzicală, 1974
- Brânduș, Nicolae. *Limits of Sound – Limits of Notation*, în Revista Muzica nr. 4/1994
- Brânduș, Nicolae. *Despre unele mecanisme ale comunicării orale și/sau caracterul schizofrenic al interpretării muzicale*, în Revista Muzica nr. 3/1996
- Brelet, Gisele. *L'interprétation créatrice*. P. U . F. 1951
- Bulancea, Gabriel. *Gândirea creatoare și estetică a lui Claude Debussy*. Teză de doctorat. Iași, 2006
- Carse, Adam. *The History of Orchestration*. Dover Publications, Inc. , New-York
- Coca, Gabriela. *Barform*, în Revista Muzica nr. 3/2002
- Comes, Liviu. *Lumea polifoniei*. București: Editura muzicală, 1994
- Cophignon, Alain. *L'œuvre musicale de Georges Enesco et sa pensée du destin*. Thèse de doctorat, Université de Paris 1 , Pantheon, Sorbone
- Cortot, Alfred. *Muzica franceză pentru pian*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966 (trad. De Vladimir Popescu – Deveselu)

- Cosma, Octavian Lazăr. *Actualitatea sintezei stilistice enesciene*. în Revista Muzica nr. 10/1985
- Costinescu, Gheorghe. *Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel și pian în la minor, op. 29 de George Enescu*, în Studii și cercetări de istoria artei, seria teatru, muzică, cinematografie, 1965, nr.2
- Crăciun, Gabi Daniela. *Claude Debussy: stil, structură și interpretare în creația pentru pian*. Teză de doctorat. București, 2002
- Crețu, Viorel. *Procedee variaționale și forma de sonată - dimensiuni ale gândirii muzicale enesciene*, în Revista Muzica nr. 1/1991
- Cucu, Ovidiu. *Strat subliminal și premoniție în Sonata op. 6 pentru pian și vioară de George Enescu*, în Revista Muzica nr. 1/2003
- Debussy, Claude. *Domnul Croche antidiletant*. București: Editura muzicală, 1966
- Debussy, Claude. *Monsieur Croche Antidilettante*. Paris: Gallimard, 1971.
- Debussy, Claude. *Correspondance*. Paris: Editions Gallimard, 2005
- Debussy. *Letters*. London: Lesure & Nichols, 1987
- Denizeau, Gerard. *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*. Larousse, 2000
- Descartes, Rene. *Les Passions de l'âme*. LGF - Livre de Poche, 1990
- *Dictionnaire de la musique*. Paris : Bordas, 1977
- *Dictionnaire de la musique*. Larousse, 1993
- *Dicționar de termeni muzicali*. Ed. Științifică și enciclopedică, București 1984
- Donose, Vasile. *Idei estetice, orientări și personalități ale muzicii secolului XX*. în Revista Muzica nr. 10/1987
- Dumesnil, Maurice. *How To Play and Teach Debussy*. New York: Schroeder & Guntherm 1932.
- Dumitriu, Anton. *Istoria logicii*. București: Editura tehnică, 1993
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin, pianist and teacher*. Cambridge University Press, 1986
- Eisikovits, Max. *Contribuții la geneza unor elemente de stil ale creației lui Béla Bartók*, în Revista Muzica nr. 9/1975

- *Encyclopedie Bordas*. Paris: SGED, 1994
- Fauré, Michel. *Debussy et Satie. Deux frères ennemis ou Les chassés-croisés du social, du psychique et du musica*. l Ecouter/Voir no.59, novembre 2006
- Firca, Clemansa Liliana. *Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu*, în Studii și cercetări de istoria artei, seria teatru, muzică, cinematografie, T. XII, nr. 1, București, 1965
- Firca, Clemansa Liliana. *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*, în Studii de muzicologie, Editura muzicală, București, 1966
- Firca, Clemansa Liliana. *Heterofonia în creația lui George Enescu*, în Studii de muzicologie, vol. IV, București, Editura muzicală, 1968
- Firca, Clemansa Liliana. *Modernitate și avangardă în muzica ante – și interbelică a secolului XX*. București : Editura Fundației Culturale Române, 2002
- Firca, Gheorghe. *Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical*, în Revista Muzica nr. 3/1965
- Fischer, Victoria. *Bartók's Fourteen Bagatelles op. 6 for piano*, în BP
- Garaz, Oleg. *11 Teze despre imaginea muzicală. Metode de cartografiere a unei fantasme (II)*, în Revista Muzica nr. 2/2002
- Gautier, Jean-Francois. *Claude Debussy. La musique et le mouvant*. Actes Sud, 1997
- Gavoty, Bernard. *Amintirile lui George Enescu*. București: Editura muzicală, 1982
- *George Enescu. Interviuuri*. București: Editura muzicală, 1988 (Ediție prefătată, îngrijită și adnotată de Laura Manolache)
- Gheciu, Radu. *Centenarul Debussy*, în Revista Muzica nr. 9/1962
- Ghircoiașu, Romeo. *Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui George Enescu*. Muzica nr. 5 / 1965
- Guigue, Didier. *Beethoven et le pianoforte: L'emergence d'une pensée des timbres comme dimension autonome du discours musical*. în Revue de musicologie, T. 80e, No. 1er, 1994
- Heylbut, Rose. *Building musicianship. A conference with Georges Enesco*, în Revista Muzica nr. 3/2000
- Holopov, Ivan. *Observații asupra armoniei contemporane*, în Revista Muzica nr. 2/ 1962

- Giuleanu, Victor. *Principii fundamentale în teoria muzicii*. București : Editura muzicală, 1975
- Griffiths, Paul. *Bartók*. London: J.M.Dent, 1984
- Iliuț, Vasile. *De la Wagner la contemporani*. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor și muzicologilor, 1997
- *Introduction to Béla Bartók's Masterpieces for Piano (1945)*, in BBE
- Ionescu-Vovu, Constantin. *Probleme de stil în interpretarea pianistică*. în Revista Muzica nr. 5/1989
- Kaemper, Gerd. *Techniques pianistiques*. Paris : Editions Musicales, 1968
- Landormy, Paul. *A History of Music*. New York: Martens, Frederick H. Charles Scribner's Sons ,1927
- László, Fr. *Bartók Béla – Studii, comunicări, eseuri*. București: Kriterion, 1985
- Lendvai, Ernő. *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. Kahn & Averill Publishers, 2005
- Lerescu, Sorin. *O perspectivă asupra semnului muzical*. în Revista Muzica nr. 4/1994
- Lockspeiser, Edward. *Debussy: his life and mind*. London, 1962
- Lockspeiser, Edouard. *Debussy - Sa vie et sa pensée*. Fayard, 1980.
- Long, Marguerite. *La pian cu Claude Debussy*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1968 (trad. de Călin Stoicescu)
- Long, Marguerite. *Le Piano*. Paris: Salabert, 1959.
- Lupașcu, Ștefan. *Logica dinamică a contradictoriului*. Editura politică, București, 1982
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres completes*. Paris: Gallimard, 1970
- Marbe, Myriam. *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrările de cameră de Enescu*, în Revista Muzica nr. 5/1965
- Maulpoix, J.M. *Le poète perplexe*. Editions José Corti, 2002
- Mayer, A. *La persistance de l'ancien régime, L'Europe de 1848 à la grande guerre*. Flammarion, 1983
- Mețianu, Lucian. *Temps, Espace, Energie, Densite*, Revista Muzica nr. 2/1997

- Miereanu, Costin. *Fuite et conquête du champs musical*. Paris: Meridiens – Klincksieck, 1995
- *Monografia George Enescu*. București: Editura Academiei, 1971
- *Mircea Eliade și muzica românească*. Revista Muzica nr. 11/1986
- Moș, Diana. *Introducere în hermeneutica discursului muzical*, în Revista Muzica nr. 2/2002.
- Naudé, Alain . *Souvenirs de Dinu Lipatti*, în Revista Muzica nr. 3/2000
- Nemescu, Octavian. *Semiotica muzicală în perspectiva unei viziuni semantice*, în Revista Muzica nr. 10/1978
- *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 2 – nd ed.
- Nichols, Roger. *Debussy Remembered*. London, 1992
- Niculescu, Ștefan. *Eterofonia*, în Studii de muzicologie, vol. V, București, 1971
- Niculescu, Ștefan. Sonata a III-a pentru pian de George Enescu, în Revista Muzica nr.8/1956
- Niculescu, Ștefan. *George Enescu și a III-a sa sonată pentru pian și vioară*, în revista Muzica nr. 8/1981
- Niculescu, Ștefan. *Reflecții despre muzică*. București: Editura muzicală, 1980
- Ong. Walter J. *Cuvânt rostit, cuvânt scris, cuvânt tipărit* în Alexandru Duțu, Dimensiunea umană a istoriei. București: Meridiane, 1986 (trad. Alexandru Duțu)
- Oprescu, George. *Manual de istoria artei. Realismul. Impresionismul*. București: Meridiane, 1986
- Pașcanu, Alexandru. *Probleme de armonie în lumina muzicii contemporane*, în Revista Muzica nr. 1/1966
- Peirce, Charles. *Semnificație și acțiune*. București: Humanitas, 1990
- Petecel, Despina. *Le perspective onirique dans la création de George Enescu*, în Revista Muzica nr. 2/1995
- Piguet, Jean-Claude. *Philosophie et Musique*. Chene-Bourg (Suisse), 1996
- Popa, Florinela. *Particularități ale neomodalismului european*, în Revista Muzica nr. 4/2004
- Priest, Deborah. *Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Ashgate: Aldershot 1999

- Rațiu Adrian, Stroe Aurel. *Aspecte înnoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy*, în Revista Muzica, nr. 9/1962
- Rațiu, Adrian. *Limbajul armonic și specificul național*, în Revista Muzica nr. 5/1967
- Rațiu, Adrian. *Sur certains aspects de la pensée harmonique chez Georges Enesco*. București: Enesciana, 1976
- Rădulescu, Mihai. *Violonistica enesciană*. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1971
- Rădulescu, Speranța. *Lectura psiho-semiotică a mesajului muzical*, în Revista Muzica nr. 11/1978
- Rădulescu, Speranța. *Caracterul popular al muzicii lui Enescu*, în Simpozion George Enescu, București, 1984
- Râpă, Constantin. *Expresivitatea intervalelor în creația enesciană*, în Lucrări de muzicologie, Conservatorul de muzică "Gh. Dima", vol. 6, Cluj, 1970
- Ricoeur, Paul. *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*, trans. Kathleen Blamey and John B. Thompson. Evanston: Northwestern University Press, 1991 (1986).
- Rosen, Charles. *Le style classique*. Paris: Gallimard, 1978
- Sandu-Dediu, Valentina. *Postmodernismul: un nou manierism?*, în Revista Muzica nr. 3/1995
- Sandu-Dediu, Valentina. *Asupra « tăcerii » în muzică : pe marginea unor studii de Ulrich Dibelius și Martin Zenc*, în Revista Muzica nr. 4/1994
- Schmitz, E. R. *The piano works of Claude Debussy*. New York: Dover, 1966
- Schönberg, Arnold. *Fundamentele compoziției muzicale*. Editura Institutului Național pentru Societatea și Cultura Română, 1998
- Scurtulescu, Dan. *Interpretare și stil în muzică*, în Studii de muzicologie, vol. XVIII, Editura muzicală, București, 1984
- Simon, Agathe. *Debussy et le plaisir, espaces du plaisir*. L'education musicale, Ed. Beauchesnes, n0. 527/528, nov/dec. 2005
- Solomon, Gina. *Obiectivism și subiectivism în interpretarea muzicală*, în Revista Muzica nr. 8/1972
- Stravinsky, Igor. *Poetica muzicală*. București: Editura muzicală, 1967

- Stroe, Aurel. *Glose la Bagatelele op. 6 de Béla Bartók*, în *Béla Bartók și muzica românească*, ediție îngrijită de Fr. Laszlo, București, 1976
- Szabolci, Bence. *Bartók, sa vie et sa œuvre*. Budapest : Corvina, 1956.
 - Șerbescu, Silvia. *12 Studii pentru pian de Debussy*, în *Revista Muzica* nr. 11/1969
 - Teodorescu- Ciocănea, Livia. *Timbrul și forma muzicală*, în *Revista Muzica* nr. 1/2002
 - Țăranu, Cornel. *Enescu, un precursor*, în *Studii de muzicologie*, vol. II, Cluj, 1966
 - Thompson, Oscar. *Debussy, Man and Artist*. New York: Dodd, Mead & company, 1937
 - Tudor, Andrei. *Enescu*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1958
 - Vancea, Zeno. *Stilul în muzică*, în *Revista Muzica* nr. 9/1968
 - Vancea, Zeno. *Claude Debussy*, în *Revista muzica* nr. 10/1972
 - Vancea, Zeno. *Despre melodie*, în *Revista Muzica* nr. 4/1973
 - Vancea Zeno. *Despre polifonie*, în *Revista Muzica* nr. 6/1973
 - Vancea, Zeno. *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, Ed. Muzicală, București, 1978
 - Varga, Ovidiu. *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*. București: Editura muzicală, 1981
 - Varga, Ovidiu. *Mărturii despre George Enescu*, în *Revista Muzica* nr. 10/1973
 - Vieru, Anatol. *Natura și cultura în percepția muzicală*, în *Revista Muzica* nr. 2/1998
 - Voiculescu, Dan. *Problèmes d'écriture polyphonique dans le cycle „Mikrokosmos” de Béla Bartók*, în *Revue Roumaine h’Histoire de l’Art*, série Théâtre, Musique, Cinéma, tome XXXIV, București, 1997
 - Vasiliu, Laura. *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900- 1920)*. Iași: Artes, 2002
 - Yuasa Joji. *Timpul în muzică*, în *Revista Muzica* nr. 2/1994
 - Weid, Jean-Noël von der. *La Musique du XX-eme siecle*. Paris : Hachette, 1997
 - Wilson, Paul. *The Music of Béla Bartók*. London: New haven, Conn, 1992
 - Wilson, Paul. *Approaching Atonality: Studies and improvisations*, in BC (1993)

SURSE INTERNET

<http://actualites.ehess.fr/nouvelle508.html> Levy Fabien, *Complexité grammatologique et complexité apercptive en musique*. These de doctorat. Paris: EHES, 2005

<http://www.racai.ro/Îtrausan/semiotica.pdf> Ștefan Traușan-Matu. Semiotica

<http://www.dialogus2.org/GOU/bachlascaux.html> Corespondență Glenn Gould – Liliane Guisset

<http://solomonsmusic.net/dissbib.htm> Larry J Solomon. *Symmetry as a Compositional Determinant*, 1973, revised 2002

http://www.musicologie.org/theses/jaell_01.html Marie Jaell. *Le divin dans la musique. Menestrel*, 1886.

<http://www.henri-selmer.com/images/pdf/debussy.pdf> Guy Dangain. *Debussy et la Rhapsodie pour clarinette*.

http://www.mus.ulaval.ca/reem/REM_21_Preludes.pdf Francis Dubé. *Les Preludes pour piano de Claude Debussy*

<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/DEA.html> François Nicolas. *De l'écriture musicale*. Université de Paris VIII (Juillet 1993)

<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/8Theses.html> François Nicolas. *Huit thèses sur l'écriture musicale*

<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Theme.html>. François Nicolas, *Cela s'appelle une theme Quelques thèses pour une histoire de la musique thématique*

<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/IM/XI.Anti.htm> François Nicolas, *Pour une histoire de l'anti-intellectualité musicale*

<http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Guigue96a/> 1996 Didier Guigue. *Une Etude "pour les Sonorités Opposées" - Principes méthodologiques d'une analyse "orientée objets" de la musique du XX^e siècle*.

http://musitec.cchla.ufpb.br/îdidier/GMTDG/DGDownloads/Beeth_RevueMusicologie.pdf Didier Guigue. *Beethoven et le pianoforte: l'émergence d'une pensée des timbres comme dimension autonome du discours musical*. 1994

http://www.agoraeurope.org/refiext.nsf/Documents/Eau-La_musique_de_leau_par_Leo-Pol_Morin?OpenDocument&Click= Leo- Pol Morin, *La musique de l'eau*.

http://ourworld.compuserve.com/homepages/Jacques_Nvc/textemus.htm. Jacques Navech, *L'espace musical*.

<http://www.oiseaulyre.com/Newman-Couperin.htm>. Ernest Newman. *The new Couperin. A neglected composer. The Sunday Times, 17 September 193*

http://www.culture.pl/fr/culture/artykuly/es_chopin_odcienie_geniuszu. Tadeusz Andrzej Zielinski. *Frederic Chopin: diferentes nuances du genie*

<http://www.abeillemusique.com/produit.php?cle=11626> *Les Promenades musicales de Monsieur Croche. Claude Debussy (Novembre 1912)*

http://www.collegeahuntsic.qc.ca/pagesdept/hist_geo/Atelier/Travaux/Textes/MusiqueXXe.html Phillipe Lamarche. *L'evolution de la musique au vingtieme siecle*.

<http://www.djupdal.org/karstein/debussy/method/m12.shtml> Nichols Karstein Djupdal. *A piano method by Claude Debussy. Debussy's ideas on piano playing*

<http://www.answers.com/topic/suite-bergamasque-for-piano-l-75>

<http://jp.rameau.free.fr/citations.htm#pict>

<http://membres.lycos.fr/musiqueclassique/couperin.htm>.

<http://www.lesinrocks.com/DetailCritique.cfm?iditem=88319>.

http://trumpet.sdsu.edu/M151/Elements_of_Music6.html

http://www.abeilleinfo.com/chronique.php?id_chro=1503&langue=fr

CUPRINS

PARTEA I

Capitolul I. Prolegomene

I.1 Definiții. Delimitări conceptuale: scriitură, notație muzicală, limbaj muzical

I.2. De ce Debussy, Bartók

, Enescu?

Capitolul II.

I. Aspecte metodologice. Paradigme de analiză a scriiturii

A. Perspectiva semiotică

- B. Perspectiva cognitivă. Scriitura ca paradigmă a desfășurării proceselor cognitive la nivelul celor trei participanți ai actului de semioză: compozitor, interpret, receptor.
- C. Prespectiva funcțională. Scriitura ca expresie specific instrumentală
- D. Perspectiva hermeneutică
- E. Perspectiva didactică

II. Circumscrierea obiectului de studiu. Limitele scriiturii

III. Scriitura pianistică. Evoluție și interferențe

1. Evoluția scriiturii pianistice în relație cu evoluția instrumentului
2. Interferențe între scriitura pianistică și scriitura pentru alte instrumente
3. Relația scriiturii pianistice cu evoluția tehnicii și interpretării pianistice

PARTEA A II-A

CAPITOLUL I. Scriitura pianistică în creația Cl. Debussy

I. Contextul sonor debussyst

- I. 1. Melodie vs. Armonie
- I.2. Timbralitatea
- I.3. Reverberația
- I.4. Spațiul debussyst

II. Aspecte interpretative ale scriiturii debussyste

II. 1. Sonoritatea

- I I. 1. a. Studii de timbralitate
- II. 1.b Studii de reverberație armonică
- II. 1.c. Moduri de articulație

II.2. Frazarea

II.3. Agogica

- II.3.a. Relația agogică - structuri formale (macro- și micro-structuri)
- II.3.b. Relația agogică, timbru, moduri de atac
- II.3.c. Indicațiile metronomice
- II.3.d. Rubato-ul debussyst

II.4. Dinamica; rolul dinamicii în configurarea pattern-ului spațio-temporal debussyst

II.5. Expresia debussystă

- II. 5.a. Influența muzicienilor
- II.5.b. Influența artelor plastice și literaturii. Influențe exotice.
- II.5.c. Motivații sociale ale esteticii /expresiei debussyste

II.6. Probleme de ordin tehnic-instrumental

- II.6.a. Funcționalitatea motrică
- II.6.b. Redarea sonorității

CAPITOLUL II. Scriitura pianistică în creația lui Béla Bartók

I. Scriitura bartokiană - nivelul limbajului muzical

- I.1. Principii și structuri în limbajul bartokian
- I.2. Relația scriitura pianistică - etapele creației bartokiene

II. Scriitura bartokiană - nivelul instrumental

- II.1. Unisonul
- II.2. Alternanța mâinilor
- II.3. Mișcarea paralelă

- II.4. Mișcarea contrară (în oglindă)
- II.5. Schimbarea de poziție/saltul
- II.6. Superpoziția mâinilor
- II.7. Încrucișarea mâinilor
- II.8. Clusterele
- II.9. Scriitura sonorității bartokiene
- II. 10. Alte aspecte ale scriiturii: metrica, ritmica, agogica, forma, gestul instrumental (indicații de execuție)

CAPITOLUL III. Scriitura pianistică în creația lui George Enescu

I. Preliminarii

II. Estetica și stilul enescian

III. Evoluția relației limbaj muzical – scriitură pianistică, din perspectiva esteticii onirice

IV. Aspecte ale complexității semiografiei enesciene

IV.1. Motivații

IV.2. Coordonate

IV.3. Profil estetic

V. Pianistica enesciană