

**UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU**

TEZĂ DE DOCTORAT

**VIOLA CONCERTANTĂ
GENEZĂ ȘI REZONANȚE**

REZUMAT

CONDUCĂTOR DE DOCTORAT

**PROF. UNIV. DR.
VIOREL MUNTEANU**

DOCTORAND

**IRINA CLEOPATRA
PRISECARU**

IAȘI - 2008

Sumar

Cuvânt introductiv.....	2
1. Viola - istorie și evoluție.....	3
1.1. Formă și dimensiuni	3
1.2. De la vechii lutieri la școlile moderne	4
1.3. Rolul violei în familia instrumentelor cu coarde și arcuș ...	4
2. Culori și dimensiuni timbrale ale violei în raport cu alte instrumente muzicale	5
3. Elemente de expresie muzicală în interpretare	7
3.1. Sonoritatea	7
3.2. Fraza.....	7
3.3. Ritm – definiție, semnificații	8
3.4. Dinamică, registre și intensități sonore	9
4. Concertul instrumental-rezultat al evoluției formei în muzică.....	10
4.1. Georg Friedrich Händel, <i>Concert pentru violă și orchestră în si minor</i>	11
4.2. Karl Stamitz, <i>Concertul pentru violă și orchestră în Re major op.1</i>	12
4.3. Franz Anton Hoffmeister, <i>Concertul pentru violă și orchestră în Re major</i>	13
4.4. Béla Bartók, <i>Concertul pentru violă și orchestră</i>	14
5. Simfonia concertantă	16
5.1. Karl Ditters von Dittersdorf – <i>Simfonia concertantă pentru contrabas, violă și orchestră</i>	16
5.2. Wolfgang Amadeus Mozart – <i>Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră</i>	18
6. Hector Berlioz, <i>Simfonia Harold în Italia</i>	19
7. Expresie și măiestrie – viziuni interpretative.....	21
7.1. Stil în interpretare.....	21
7.2. Viziuni interpretative în <i>Simfonia Harold în Italia</i>	22
Bibliografie muzicală	26
Rezumat în limba engleză.....	30

Cuvânt introductiv

ieșind de sub patronajul Bisericii, la sfârșitul secolului al XVI-lea, muzica se impune ca o artă cu mari influențe în evoluția spiritului uman. Tezaurul literaturii muzicale nu ar fi fost atât de complex fără existența unor mari creatori precum Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, care prin genialitatea lor au sintetizat trecutul și au trasat principalele structuri arhitecturale ale discursului bazat pe calitatea expresivă a sunetului muzical.

Johann Sebastian Bach este, cu siguranță, cea mai înaltă întrupare a tot ce a fost mai nobil în muzica trecutului, temelie mare și solidă pe care avea să se ridice muzica viitorului. „O pagină de Bach te armonizează cu cosmosul pentru o zi întreagă. A asculta o fugă de Bach e ca și cum te-ai recunoaște pe tine ca element al acestui univers stăpânit de aceleași legi ale armoniei universale aprecia Vasile Pârvan.

Iată-ne în secolul XXI, secol în care condiția umană suferă zguduiri profunde. Omul zilelor noastre este pe cale de a pierde cunoașterea valorilor și tinde negreșit spre o încălcare a legilor fundamentale ale echilibrului uman. În domeniul muzical, în schimb, procesul istoric este un flux continuu de creștere, o devenire, o acumulare de date care cuprinse într-un sistem de valori al epocii respective, rămân mărturie și creează viziuni asupra evoluției omului, cu ritmul său de a continua și sintetiza ceea ce au lăsat moștenire înaintașii.

Cum sunetul muzical nu este în afara instrumentelor care îl produc, mă voi opri asupra **violei** pentru a-i reîmprospăta calitățile și posibilitățile de expresie peste care s-a așezat patina istoriei.

1. Viola - istorie și evoluție

Geneza unui instrument cu coarde și arcuș, ca și nenumărate unelte făurite de mâna omului, se pierde în negura timpurilor.

În ceea ce privește viola, istoria acestui instrument se confundă cu cea a viorii, cu care se aseamănă în majoritatea privințelor. Aceiași constructori, aceleași forme, în aceleași locuri, au dăruit violei glasul și forma actuală.

Strămoșii cei mai apropiați ai violei de azi, se găsesc printre instrumentele cu coarde și arcuș de care se serveau în evul mediu cântăreții populari numiți trubaduri, menestrelți, jongleri. Ei își acompaniau cântecele lor, așa cum reiese din desenele timpurilor, la : cruth, viele (germ. fiedel) și rebec (numit și rubela) de proveniență orientală.

La începutul secolului al XIII-lea rebecul este cu totul dispărut fiind înlocuit cu un instrument nou numit violă, derivat și inspirat din el. Apariția noului instrument se datorează dezvoltării muzicii polifonice vocale și instrumentale. Cu toate că apariția violei a însemnat un mare progres în muzica instrumentală, luterii au continuat cercetările lor și ajung în prima jumătate a secolului al XVI-lea să creeze un nou tip de violă, **viola alto**, tipul de instrument folosit în zilele noastre.

1.1. Formă și dimensiuni

Alcătuirea violei este identică cu a viorii, deosebirile constând în dimensiuni, acordajul celor patru corzi (*do, sol, re, la*) și bineînțeles în timbrul și culoarea sunetului. Putem distinge : *viole mai mici* care sunt apropiate de dimensiunile viorilor dar nu au o sonoritate deosebită și *viole mai mari*, care ating o înălțime de 65-66 cm, ce au un sunet specific, mult mai bogat în armonice și cu posibilități timbrale variate.

Între aceste tipuri s-ar interpune așa zisa *violă tenor* cu dimensiuni aproximative 37, 38, 42, care se pare a fi cea mai răspândită datorită ușurinței cu care se poate cânta în toate registrele cât și a culorii sunetului diferit de celelalte instrumente care fac parte din aceeași familie – **instrumente cu coarde și arcuș**.

1.2. De la vechii lutieri la școlile moderne

Perfecționarea și definitivarea instrumentului (violei) este determinată de apariția în diferite centre europene a unui număr mare de lutieri, ce au contribuit în funcție de trăsăturile individuale ale fiecăruia și specificul zonei în care își desfășurau activitatea.

Printre primele centre trebuie menționate cele două localități, Brescia și Cremona, care au rămas în istorie și care vor exista atât timp cât se va vorbi despre A. Amati, P. Guarneri sau A. Stradivari. Cu timpul, transmițându-se din generație în generație procedeele de a se construi asemenea instrumente, au apărut cunoscutele școli de lutieri concretizate prin: școala cremoneză (A. Amati, Guarneri, A. Stradivari), școala napolitană (F. Rugieri, P. Grancino, G. Testore), școala florentină (Gabrielli Giovanni Battista), școala venețiană și școala tiroleză.

1.3. Rolul violei în familia instrumentelor cu coarde și arcuș

Rolul violei în familia instrumentelor cu coarde și arcuș este acela de a face legătura între grupa viorilor și cea a violoncelor, atât pe plan melodic cât și în susținerea acordurilor din acompaniamentul respectiv (armonic).

Deci echilibrul de sonoritate dintre registrele celor două instrumente (violină, violoncel) este asigurat de violă prin continuarea ambitusului sonor de la registrul acut al unui instrument la registrul grav al celuilalt.

În felul acesta crește posibilitatea de a crea, de a construi planuri sonore, de a combina culorile timbrale în formații camerale sau orchestrale, măbind paleta coloristică a tablourilor muzicale.

Prin încrucișarea mai multor stiluri și orientări ale școlilor muzicale europene, se ivește, în secolul al XVIII-lea, ca rol al unei îndelungate evoluții, o formă instrumentală capabilă, prin amploarea ei să exprime complexitatea vieții și conflictul dramatic dintre ideal și realitate, ce constituie esența filozofică a vieții. Se face referire la apariția simfoniei ca gen

muzical complex care se va dezvolta și cristaliza în perioada clasicismului vienez.

Evoluția genurilor muzicale determină utilizarea violei și ca instrument solist alături de alte instrumente cum ar fi vioara – *Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră* de W.A. Mozart - sau contrabasul – *Simfonia concertantă pentru contrabas, violă și orchestră* de K. D. v. Dittersdorf. În secolul al XIX-lea, Hector Berlioz folosește viola solo în *Simfonia Harold în Italia* iar Richard Strauss o folosește alături de violoncel și vioară în cele mai importante momente ale tratării discursului muzical în poemele sale simfonice.

2. Culori și dimensiuni timbrale ale violei în raport cu alte instrumente muzicale

2.1. Elemente tehnice

Fiecare corp sonor, impulsionat din exterior, intră în vibrație și produce un sunet, cu un **timbru specific**, în funcție de formă, dimensiuni și calitatea materialului din care acesta este confecționat.

Prin separarea unui timbru de altul se obțin deosebiri între instrumente, grupuri de instrumente, voci umane, dar în același timp se poate ajunge și la o mixare a mai multor instrumente din familii diferite pentru crearea de noi timbre sonore. Studiul timbrei ocupă un loc important în cadrul teoriei instrumentației, dar în special pentru compozitori și orchestratori, când elementul **culoare** a devenit de multe ori un factor determinant al însăși esenței muzicii.

Pornind de la ideea că elementele de culoare timbrală la un instrument muzical sunt direct proporționale cu multitudinea de elemente tehnice dobândite prin studiu și antrenament, mă opresc asupra câtorva pe care le consider mai importante.

Digităția, care este rezultatul modului de dispunere și ordinea alternării degetelor în cântatul la violă, ocupă un loc foarte important în obținerea de culori sonore în diferite registre ale instrumentului. Alegerea digităției trebuie să corespundă

caracterului melodiei și nuanței cerute de ea. Schimbul de poziții poate avea efecte pozitive în actul interpretativ numai după ce el este bine aprofundat, transformat într-un reflex care să slujească intențiilor interpretative cerute de contextul discursului muzical.

Schimbul *în legato*, schimbul *în nonlegato*, schimbul *prin portato* și *nonportato*, schimbul *prin substituire*, schimbul *prin extensie* etc. toate acestea dobândite bine ușurează și diversifică în actul interpretativ culorile sonore.

Vibrato-ul constă în modificări periodice ale sunetului în ceea ce privește înălțimea, intensitatea și timbrul. Și aici sunt mai multe moduri de vibrato: - *din cot* care este un vibrato rapid și tremurat; *de răsucire* a antebrațului; *din încheietura mâinii*, un vibrato larg liniștit și uniform; *din deget*, un vibrato mărunț etc.

Trilul se obține printr-o mișcare rapidă a degetelor pe verticală din articulația metacarpiană. Din punct de vedere estetic, frecvența trilului trebuie adaptată atât caracterului și tempo-ului piesei cât și acusticii sălii. Experiența cântatului în săli de teatru, unde sunetul nu are posibilitatea să producă multe armonice, trilul trebuie executat cu o frecvență mai mare, adaptat la capacitatea sonoră a sălilor de concert.

Trăsătura de arcuș este un alt factor determinant în schimbarea culorilor timbrale. Dispunerea corectă a arcușului pe coardă dă sunetului calitate și expresivitate. Iată doar câteva procedee de schimbare a culorii sunetului: **1.** mișcarea rapidă a arcușului la vârf, fără o presiune prea mare pe coardă, dă naștere unui sunet dulce, omogen, fără asprimi și de o culoare mai deschisă (I. Stravinski - *Pasărea de foc*); **2.** mișcarea arcușului la talon produce un sunet viguros, puternic, cu un spectru armonic mai bogat, (I. Stravinski - *Sărbătoarea primăverii*, D. Șostakovici - *Simfonia V-a*, partea III-a); **3.** mișcarea arcușului pe tastieră emite o sonoritate catifelată ca și multe alte trăsături specifice care pot schimba culorile sonore în funcție de textul muzical (*détaché*, *martellato*, *staccato*, *saltato*, *gettato*, *pichettato*, *alla corda* etc.

În toate aceste elemente trebuie să se aibă în vedere faptul că viola păstrează un caracter nedecis, care nu-i permite expresii violente sau culori timbrale strălucitoare și luminoase.

3. Elemente de expresie muzicală în interpretare

Mulți compozitori au fost preocupați de problema mijloacelor de expresie pe care le oferă dinamica, amploarea masei sonore sau chiar varietatea timbrală. Materializarea sonoră a oricărei partituri presupune deslușirea unui sens subiectiv care să poată fi evidențiat într-un stil propriu după folosirea tuturor mijloacelor de expresie:

1. Sonoritatea - factor primordial în realizarea unei bune execuții;
2. Frază și formă-elemente de construcție și culoare în interpretare;
3. Ritmul - factor obiectiv în exprimarea textului muzical;
4. Dinamică, registre și intensități sonore - elemente subiective în crearea actului interpretativ.

3.1. Sonoritatea

Conceptul de sonoritate este foarte amplu și totodată foarte complex cuprinzând timbrul și intensitatea. Nu putem vorbi de o anumită sonoritate fără a vorbi în primul rând de sunet - materia primă a muzicii. În ceea ce privește sunetul instrumental, calitatea acestuia, este o emanație a personalității fiecărui instrument (instrumente cu coarde, instrumente de suflat, instrumente de percuție).

Notația muzicală este un simbol al substanței sonore, un cifru care trebuie decodificat cu ajutorul instrumentului muzical și prezentat auditorului. Trebuie ținut cont de faptul că fiecare semn reprezintă un eveniment sonor inedit în sistemul auditiv al compozitorului care poate deveni real auditiv numai datorită măiestriei cu care interpretul îl decodează în funcție de universul tuturor semnelor din partitura respectivă.

3.2. Fraza este elementul pe care-l întâlnim atât în domeniul interpretării cât și al formelor muzicale. Interpreții consideră fraza ca fiind fragmentul muzical cuprins între două cezuri. Fraza muzicală trebuie condusă cu măiestrie astfel încât să fie înlăturate cele două extreme cum ar fi supracantilizarea și expresivitatea artificială ca adaos artizanal.

În ceea ce privește forma unei piese muzicale, aceasta trebuie să se găsească în fiecare amănunt al ei. Există

lucrări care prin forma lor determină o anumită coloratură, o anumită atmosferă.

Forma muzicală are două sensuri:

- a. primul se referă la suma mijloacelor de expresie și organizarea acestora într-un tot unitar;
- b. al doilea, definește structura muzicală a unei compoziții.

Unitatea dintre structură și genul muzical constituie un element determinant în domeniul formelor muzicale; legătura dintre aceste două elemente nu poate fi întâmplătoare, deși excepțiile cu caracter contradictoriu nu lipsesc.

3.3. Ritm - definiție, semnificații

Ritmul este un alt element de expresie foarte important și poate fi considerat „scheletul” pe care interpretul își construiește discursul muzical. Cea mai obișnuită formă de expresivitate ritmică întâlnită este pulsația. În acest sens, fiecare valoare se cere a fi gândită ca fiind alcătuită din pulsații, determinând astfel o egalitate ca durată, condiție a expresivității.

Pornind de la ideea că universul subordonează o multitudine de mișcări organizate după legi stricte care se regăsesc în sistemul interplanetar, la fel și în muzică, multitudinea vibrațiilor sonore, supuse unor criterii stricte de valori desfășurate în timp, dau naștere unui ritm care este specific unui microcosmos al sunetului muzical.

Unul din cei mai însemnați compozitori ai secolului XX, Igor Stravinski, subliniază că funcția ritmului constă în a ordona mișcarea, în muzică ea fiind o funcție de organizare conștientă a mișcării elementelor sonore.

Viteza elementelor ritmice în muzică se întinde de la *lento*-ul absolut până la *allegro*-ul absolut. Funcția muzicală a tempo-ului constă în a imprima cadența de evoluare a desenului ritmic cu metrica sa, de unde deducem strânsa și organica relație dintre cei trei factori ritm, măsură, tempo. Aceștia împreună dau naștere *expresivității și elocvenței* în arta mișcării sunetelor.

Evoluția ritmică se poate sprijini pe respectarea unor principii care permit fixarea unor forme tipice, în primul rând în

cea ce privește raportul între metru și ritm. Alături de melodie și armonie, ritmul este elementul fundamental al muzicii și chiar dacă la început a fost comun cu dansul și poezia, el a contribuit la evoluția muzicii, păstrându-și substratul psihologic în alcătuirea și desfășurarea liniei melodice.

3.4. Dinamică, registre și intensități sonore

Dinamica provine din grecescul *dynamikos* iar teoretic reprezintă variațiile de intensitate într-un fragment sau într-o piesă muzicală. Intensitatea, la rândul ei formează o gamă extrem de variată de sonorități, de la cea mai scăzută (*pppp*) până la cea mai amplă (*fff*).

Orice operă muzicală, indiferent de epocă sau stil, se desfășoară după un plan dinamic precis, fie că este sau nu scris în partitură. Modul cum sunt tratate nuanțele dinamice ale unei piese muzicale este în concordanță cu stilul, epoca și compozitorul respectiv.

Din punct de vedere teoretic, dinamica se caracterizează prin două sfere principale: *fixă*, în care intensitatea indicată se menține până la o nouă modificare și *tranzitorie*, în care intensitatea crește sau descrește până în momentul altei indicații privitoare la dinamică.

În domeniul structurii, dinamica are importanța sa. Schimbarea dinamicii poate însoți schimbarea temelor în cadrul formei de lied sau sonată, subliniind contrastul dintre ele. Practic, orice interpretare muzicală are o dinamică spontană sau conștientă, constantă sau schimbătoare, acestea pentru a da expresie și sens mesajului artistic.

Referindu-ne la notațiile dinamice, acestea sunt indicate atât prin cuvinte (de cele mai multe ori în italiană), semne grafice sau prin combinații de cuvinte cu semne grafice. În ceea ce privește efectul lor, distingem termeni ce indică: intensitate uniformă (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*), o schimbare progresivă a intensității (*p<f*, *mp>pp* etc), o schimbare progresivă a intensității și mișcării (*cresc. e accel*, *diminuendo e poco a poco* *rittenuto*), termeni auxiliari care augmentează sau diminuează pe cei de bază.

4. Concertul instrumental-rezultat al evoluției formeii în muzică

Concertul instrumental poate fi definit ca un principiu muzical de autonomie în unitate. În drama muzicală se singularizează una sau mai multe părți dar, în însăși varietatea lor, toate elementele tind spre unitatea generală a lucrării. A evoluat din diferite forme de lucrări folosind un singur instrument de-a lungul perioadei Baroc și la sfârșitul secolului al XVIII-lea desemna o lucrare formată permanent din trei mișcări (repede - lent - repede).

Realizând o evoluție cronologică a concertelor pentru violă, cu acompaniament de pian sau orchestră, primul l-am putea data în creația lui Georg Philipp Telemann. Fiind un bun cunoscător al resurselor tehnice și expresive ale violei, G. Ph. Telemann îi dedică acesteia o compoziție cu rol solistic: *Concert în Sol major*. Constituit din trei părți: *Allegro*, *Lent*, *Presto*, concertul se încadrează concepției arhitecturale și stilului epocii în care a fost creat.

Influențat la început de motet, madrigal și de basul continuu, concertul vocal a fost preluat de muzica instrumentală. Originile sale se află în muzica vocală italiană, îndeosebi în Școala venețiană (G. B. Gabrielli, A. Banchieri, L. Viadana) care au compus *concerti sacri* sau *ecclesiastici*, polifonice. Concertul era în Italia secolului al XVI-lea un gen vocal la care se adăuga uneori un ansamblu instrumental în care dialogau fie grupele vocale între ele fie vocile cu formația instrumentală. *Concerto grosso* din secolele XVII–XVIII era polifonic dar avea și elemente specifice omofoniei: linia melodică principală și planurile tonale.

Cadența are un caracter improvizatoric și o structură muzicală liberă care sintetizează elementele tematice și de limbaj muzical esențiale din punct de vedere expresiv și tehnic. Începând cu L. v. Beethoven asistăm la o extindere a mijloacelor de virtuozitate ale interpreților încât în ópus-urile sale concertante a simțit nevoia de a introduce în cadențe elemente ale simfonismului. La început, cadența nu era scrisă de compozitor ci era improvizată de solist dar, ulterior, aceasta a fost scrisă pentru a opri excesele unor instrumentiști virtuozii. Prin cadență se realizează o sinteză intonațională, ritmică și

armonică a tuturor elementelor constitutive tematice atât din punct de vedere tehnic cât și expresiv.

Așadar, concertul instrumental nu se naște subit în secolul al XVI-lea, el ocupă în acest secol un loc fără precedent într-o tradiție muzicală dominată până atunci de voce. Expansiunea tiparului (apărut în mijlocul secolului al XV-lea), care-i asigură difuzarea și încurajează practica individuală, explică în mare parte această mutație precum și evoluția rapidă a majorității instrumentelor cu influență directă asupra inovațiilor în materie de genuri.

4.1. Georg Friedrich Händel, Concert pentru violă și orchestră în si minor

Georg Friederich Händel a scris peste 40 de opere italiene, toate jucate în primă audiție în Anglia. De asemenea dintre oratoriile sale (*Messiah*, *Israel în Egipt*, *Juda Maccabaeus*, *Samson* etc), cel mai cunoscut și folosit în toate cărțile bisericești engleze este *Messiah*. În creația sa nu a lipsit și muzica instrumentală pentru orchestră de cameră sau instrumente solo cu acompaniament de orchestră sau hapsicord.

Concertul pentru violă și orchestră de G. F. Händel, material de studiu prețios pentru repertoriul violiștilor concertiști, face parte din tezaurul literaturii muzicale clasice și al creației originale pentru acest instrument. *Concertul în si minor*, construit în trei părți contrastante, *Allegro – Andante – Allegro*, se distinge printr-o strălucitoare măreție, o rară și bogată inspirație, un perfect echilibru între formă și conținut. Fiecare parte are un conținut emoțional bogat și variat, o melodicitate de mare noblețe, în special în partea II - a, *Andante*, o deosebită prospețime, robustețe și exuberanță în părțile cu mișcări rezezi și o ritmică variată, pregnantă, plină de vioiciune și dinamism.

La acest concert acompaniamentul este tratat ca un dialog continuu cu instrumentul solist, ceea ce implică o atenție deosebită din partea ansamblului care acompaniază. Este foarte important ca atât viola solo cât și orchestra să fie situate pe același plan interpretativ.

Partea I, *Allegro moderato*, se caracterizează printr-un bogat conținut melodic, o ritmică variată și pregnantă cu pasaje repezi de șaisprezecimi și optimi.

Contrastul între secțiunea **A** și secțiunea **B** se realizează mai mult armonic decât melodic, așa cum se poate vedea din desenul melodic expus pe treapta V-a a tonalității de bază.

Din punct de vedere al formei, mi se pare foarte interesant, deoarece discursul muzical structurat pe un cadru de lied tripentapartit aduce elementul de repriză, specific sonatei, prin readucerea **B**-ului în tonalitatea de bază.

S-ar putea interpreta foarte ușor ca fiind o formă de sonată dar, ținând cont de perioada în care a trăit G. Fr. Händel și perioada în care s-a cristalizat forma de sonată cât și complexitatea unei asemenea structuri, rămân la susținerea formei de lied tripentapartit în care al doilea **B** apare ca o excepție.

Partea II-a, *Andante ma non troppo*, degajă o atmosferă lirică, folosind o linie melodică de o mare noblețe.

Partea III-a, *Allegro molto*, are un caracter de dans vioi, cu un material tematic total diferit și contrastant în comparație cu celelalte părți, ce degajă o adevărată explozie de bucurie.

Din punct de vedere al organizării discursului muzical, acesta este încadrat într-o formă de lied tripartit compus cu o codă la sfârșitul mișcării.

4.2. Karl Stamitz, Concertul pentru violă și orchestră în Re major op.1

Karl Stamitz s-a născut în anul 1745, pe 07 mai, în orașul Mannheim și este cunoscut ca un compozitor bohemian, violonist și un virtuoz violist da gamba. A fost cel mai prominent muzician al generației a II-a al Școlii de la Mannheim.

Ca și compozitor, K. Stamitz a scris peste 50 de simfonii, multe concerte instrumentale și lucrări camerale. În 1810 s-a tipărit un catalog cu toate lucrările sale dar din păcate s-a pierdut.

Concertul pentru violă și orchestră în Re major op.1 a fost publicat în anul 1774. De-a lungul anilor, a fost obiectul

de studiu pentru unii interpreți și compozitori astfel încât îl regăsim astăzi în edițiile lui Clemens Meyer, Enrico Polo și Paul Klengel. Concertul (în ediția lui Clemens Meyer) are următoarea formă de organizare a elementelor muzicale:

- partea I → formă de sonată;
- partea II-a → formă de lied bipartit compus (cu elemente de sonată);
- partea III-a → formă de rondo-clasic (rondo popular).

Partea I, *Allegro*, începe cu expoziția orchestrei (măsurile 1-66), autorul prezentând elementele tematice pe care le utilizează în cele trei secțiuni ale formei de sonată.

Partea II-a, scrisă în tonalitatea omonimei, *re minor*, am considerat că are formă de sonată. După o introducere de 13 măsuri, în expoziție, (măsurile 14-44), ne sunt prezentate cele două teme: tema principală, în tonalitatea *re minor* și tema secundară în tonalitatea *Fa major*.

La o analiză mai amănunțită, descoperim că tema principală este monopartită, alcătuită din două fraze, finalizându-se cu o concluzie.

Construită pe schemă de Rondo, **A – B – A – C – A – D – A**, partea III-a debutează cu prezentarea refrenului **A**, (măsurile 1-16), în tonalitatea *Re major*.

B-ul, primul cuplet începe de la măsura 17 și se desfășoară până la măsura 37 constituindu-se dintr-o secțiune modulatoare în care alternează tonalitățile *Re major* și *La major*. După o revenire a refrenului **A**, în măsura 38 se desprinde **C**-ul, grup tematic prezentat în *re minor* și alcătuit din cinci perioade.

4.3. Franz Anton Hoffmeister, Concertul pentru violă și orchestră în Re major

(Ediția Dr. Hans Mlynarczyk și Albert Kranz)

Franz Anton Hoffmeister este un reprezentant inedit al clasicismului muzical vienez. Compozițiile sale (aproximativ 70) se caracterizează mai mult prin claritate, varietate și originalitate și, mai puțin prin expresivitate. Cele mai numeroase lucrări au fost compuse între anii 1780 – 1803 (50 simfonii, concerte pentru flaut, clarinet, violă, pian, lucrări

destinate muzicii de cameră), resimțindu-se o puternică influență haydniană și mozartiană.

Concertul pentru violă și orchestră ocupă un loc important în creația lui F. A. Hoffmeister, reflectând preocuparea sa pentru acest gen muzical.

În partea I, *Allegro*, F. A. Hoffmeister a preluat de la W. A. Mozart forma de sonată adaptată necesităților expresive ale concertului cu dublă expoziție.

Întregul material sonor al părții a II-a, *Adagio*, în tonalitatea omonimei (*re minor*), este organizat pe schema unei forme de lied tripartit compus și este destinată violei soliste în acompaniamentul coardelor. Orchestra dialoghează cu instrumentul solist fie preluând monodia, fie păstrând rolul de liant, între secțiunile liedului

Partea lentă se finalizează cu o scurtă codă (măsurile 69-74), formată dintr-o singură fază.

Partea III-a, *Rondo*, revine la tonalitatea majoră, constituindu-se din alternarea unui refren cu trei cuplete: **A – B – A – C – A – D – A**.

4.4. Béla Bartók, *Concertul pentru violă și orchestră*

Orice perioadă de transformări epocale își are întotdeauna reprezentanții săi deosebiți. Într-o vreme când muzica occidentală începuse să devină tot mai abstractă, Bartók a intuit calea reînnoirii muzicii culte europene cu ajutorul muzicii arhaice populare.

Referindu-ne la creația lui Béla Bartók, aceasta cuprinde toate genurile muzicale: lucrări pentru orchestră (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă, Suita de dansuri, Concertul pentru orchestră*), muzică de cameră (șase cvartete, *Sonata pentru două pianе și percuție*), muzică dramatică (baletele *Prințul cioplit din lemn* și *Mandarinul miraculos* dar și opera *Castelul principelui Barbă Albastră*), *Cantata profană*, compusă pe textul unei balade populare românești. Dintre cele mai cântate lucrări în lumea întreagă amintim, de asemeni, și concertele pentru câte un instrument solo și orchestră (două *Concerte pentru vioară*, trei *Concerte pentru pian* precum și *Concertul pentru violă*).

Concertul pentru violă și orchestră, compus la dorința lui W. Primrose, a fost început de Béla Bartók în anul

1945, rămas în stadiul de însemnări și schițe și definitivat de Tibor Serly.

Partea I, *Moderato*, este scrisă în formă de sonată.

Introducerea (măsurile 1-13) este realizată de viola solistă. Debutează cu un motiv de două măsuri, motiv care va sta la baza întregii părți întâi și va primi o mare importanță în valorificarea ei sub diferite forme. Atmosfera de liniște, sobrietate și forță interioară în care se desfășoară acest început, ne amintește de muzica lui Bach. Tonul cald și sobru al violei prezintă materialul în primele patru măsuri iar orchestra răspunde cu un motiv laconic de trei și apoi patru secvențe.

Tema II-a, *poco meno mosso*, (9 măsuri), este enunțată de violă într-un caracter liric, cantabil. Ideea este acompaniată sincopat de orchestră și continuată de violă în același caracter.

Dezvoltarea, împărțită în mai multe secțiuni, se limitează la prelucrarea temei I prin diferite procedee: lărgiri, diminuări, inversări, schimbări de dinamică.

Stilul parlando-rubato prezent în expoziție va domina și unele secțiuni din dezvoltare.

Partea II-a, *Adagio religioso*, debutează cu un acord de *Mi major* în *pianissimo*, peste care instrumentul solist intonează tema principală, o melodie simplă, cu rădăcini în doinele sau cântecele de tristețe din partea de vest a zonei ardelenesti.

Viola este tot timpul în evidență prin sonoritățile sale expresive, cu sunete bogate în armonice în registrul mediu și grav sau sunete în registrul acut, un pic mai stridente și puțin pătrunzătoare

Partea III-a, *Allegro vivace*, este tratată ca un omagiu adus dansului popular, trecut prin filtrele inteligenței umane. După primele patru măsuri ale orchestrei în care se stabilește acompaniamentul specific formațiilor lăutărești, viola începe tema prezentată în șaisprezecimi egale sau optimi ornamentate cu triluri preluate în dialog și de instrumentele din orchestră.

La câteva luni după moartea sa, așa cum li se întâmplă marilor artiști nerecunoscuți în timpul vieții, opera îi va fi acceptată fără echivoc de către publicul mondial și, bineînțeles, numele său a început o ascensiune glorioasă.

5. Simfonia concertantă

Școala muzicală vieneză din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea este socotită ca principala bază a clasicismului în muzică. Reprezentanții de seamă ai acestei școli sunt: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven.

Nimic din ceea ce exprima muzica clasicilor nu scapă conținutului rațiunii, dar al unei rațiuni spontane, încă neatinsă de aripa întrebărilor metafizice și necufundată în procese speculative.

Astfel, se cristalizează genul simfonic concertant, o compoziție muzicală pentru orchestră și instrumente soliste, situându-se între simfonia propriu-zisă și concertul instrumental. Acest gen îmbină caracteristici ale simfoniei cu cele ale concertului, de fapt o continuare pe un plan nou a vechiului *concerto grosso*. Deci, simfonia concertantă este o compoziție scrisă pentru orchestră cu unul sau mai mulți soliști.

De-a lungul secolelor, viola, acest instrument cu însușiri atât de deosebite, reprezentant al unei familii bogat ramificate, și-a marcat prezența în procesul de înflorire al gândirii și practicii muzicale ca un organism vital necesar în lumea muzicii. De mai bine de un veac, se observă o creștere progresivă a interesului componistic pentru virtuțile expresive proprii violei, iar secolul al XX-lea este marcat de exploatarea intensivă a resurselor timbrale specifice, în pagini reprezentative care urmăresc situarea tehnicității particulare la rangul virtualității înalt artistice.

5.1. Karl Ditters von Dittersdorf – *Simfonia concertantă pentru contrabas, violă și orchestră*

Karl Ditters von Dittersdorf este un compozitor tipic al barocului târziu, marcat de stilul galant, de rococo. Barocă este veșnica preumblare a compozitorului – vienez prin naștere, adoptând în timp, Italia, Polonia, Boemia, Transilvania (a activat câțiva ani la Oradea, succedându-i lui Michael

Haydn) – cât și atracția scenei, căreia i-a dedicat mai multe lucrări, în care pasiunea folosirii instrumentelor mai puțin solistice este identică cu cea a folosirii personajelor ce renasc din umbra necunoscutului.

Simfonia concertantă pentru contrabas, violă și orchestră e o partitură de înalt profesionalism, creație a cărei prodigiozitate se numește degajare, versalitate. Este o lucrare unică prin modul cum compozitorul folosește orchestra de coarde la care adaugă 2 oboaie și 2 corni. Denumirea inițială a acestei lucrări era *Simfonie în D pentru contrabas și violă concertanti, 2 viori, 2 oboaie, 2 corni, violă și bas*.

Partea I este scrisă în formă de sonată și debutează cu tema principală în tonalitatea *Re major* expusă de orchestră. Încă de la primele măsuri, orchestra degajă o sonoritate luminoasă, plină de verva secolului, pregătind cadrul melodico–armonic, parcă anume, în contrast cu timbrul celor două instrumente soliste, contrabasul și viola.

În partea a doua, *Andantino*, compozitorul folosește într-un mod cu totul original cele două instrumente soliste secundate de violinele prime și secunde la unison cu viola solo. Se păstrează aceeași formă, și anume, forma de sonată.

Partea III-a, *Menuetto*, este o formă de lied tripartit compus. Prima secțiune are formă tripartită simplă și începe cu un joc al sunetelor arpegiului de *Re major*, cu o frază contrastantă din punct de vedere dinamic și revenirea la conținutul primelor măsuri.

Începând cu măsura numărul 9, se expune a doua idee muzicală (*a1*) formată prin prelucrarea în trei timpi a unui motiv cu două accente principale după care se revine la prima perioadă (*a*).

Celor trei părți ale *Simfoniei concertante* li se adaugă un final, scris în 6/8 - *Allegro ma non troppo* – în formă de sonată. După primele măsuri impunătoare, în *forte*, discursul muzical se continuă cu un dialog complementar între soliști și orchestră, răspunsul instrumentelor soliste fiind în nuanța de *piano*. Deoarece în această parte se păstrează izul de dans de epocă, cu mișcări dinamice într-un tempo mișcat, am executat pătrimile cu reluare de arcuș (*trăsătura în jos*), vibrându-le intens, iar optimilor le-am dat articulațiile necesare,

respirațiile și accentele metrice corespunzătoare măsurii ternare.

Nu cred că greșesc dacă afirm că instrumentiștii cu literatură clasică mai restrânsă sunt cei mai deschiși la noutate, și la revigorarea tezaurului în parte uitat, al anumitor epoci.

5.2. Wolfgang Amadeus Mozart – *Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră*

W. A. Mozart stăpânește o magistrală tehnică în privința folosirii limbajului orchestral îngăduindu-și îndrăznețe inovații. În muzica sa, interpretul trebuie să încerce o descifrare a marelui text al existenței în care suntem înscriși.

Scrisă la Salzburg în 1779, *Simfonia concertantă pentru vioară, violă și orchestră* este alcătuită din trei mișcări distincte, contrastante prin elementele de agogică dar și prin materialul tematic folosit în fiecare parte.

W. A. Mozart îmbină în această lucrare de proporții mari, atât principiile *dublului concert* cât și cele ale *simfoniei*. De exemplu, în prima parte, W. A. Mozart construiește o formă de sonată cu dublă expoziție apropiindu-se astfel de cerințele concertului instrumental cu caracter simfonic. Orchestra își modifică rolul de acompaniament concurând de cele mai multe ori cu instrumentele soliste. Tema principală din expoziția orchestrei (în tonalitatea *Mi bemol major*) este intonată de viorile prime.

Referindu-mă la părțile lente ale concertelor, acestea sunt în general cele care îi deschid lui W. A. Mozart drum spre o zonă mai profundă decât cea a muzicii de divertisment. Poezia lor intensă nu exclude nici pasiunea și nici momentele tulburătoare.

Resursele sonore ale instrumentelor soliste sunt explorate la maximum, în special în partea a doua, *Andante*, unde frazele de cantilenă ale viorii și violei sunt susținute armonic și dinamic de întregul aparat orchestral.

Finalul, *Presto*, cu elemente de rondo, începe cu expunerea refrenului **A**, scris în tonalitatea *Mi bemol major*.

B–ul, cupletul, începe de la măsura 136 în tonalitatea *Si bemol major* și este un grup tematic format din trei perioade, notate cu **b**, **b1** și **b2**.

Pentru a obține o eficiență sonoră mai mare de la violă și a situa cele două instrumente soliste pe aceeași treaptă, ca importanță, autorul folosește principiul scordaturii, acordându-se viola cu un semiton mai jos pentru a realiza un spectru timbral și culori timbrale diferite.

6. Hector Berlioz, *Simfonia Harold în Italia*

Împrospătarea vocabularului artistic și a mijloacelor de expresie în creația lui Hector Berlioz îl situează pe autor printre cei mai străluciți compozitori ai epocii, creator de noi dimensiuni a formelor de expresie în domeniul muzical. La o scurtă privire de ansamblu asupra creației berlioziene desprindem:

- muzică programatică
- inventivitate melodică
- inspirație folclorică
- ampoare sonoră a orchestrației
- colorit orchestral
- varietate ritmică

Cea de-a doua simfonie, *Harold în Italia*, este inspirată din poemul *Childe Harold* de Lord Byron și se încheie prin valoarea realizării ei, ca o creație reprezentativă în istoria simfonismului romantic. Însuși Hector Berlioz personalizează viola după cum afirmă în volumul autobiografic: Voiam să plasez viola în miezul amintirilor poetice rămase din rătăcirile mele prin munții Abruzzi, încercând să fac din ea un fel de visător melancolic, în genul lui *Childe Harold* de Byron

Partea I, *Adagio, Allegro, Harold aux Montagnes, Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie*, este alcătuită din două secțiuni importante. Această secțiune, constantă din punct de vedere ritmic, cu accente binare într-o măsură ternară, are rolul de a pregăti atmosfera generală a lucrării. Privită în ansamblu, introducerea poate fi încadrată într-o formă de lied bipartită.

A doua secțiune **B**, (măsurile 38-94), cuprinde și ea două subdiviziuni: subsecțiunea **b1** (măsurile 38-85) și

subsecțiunea **b2** (măsurile 85-94). În subsecțiunea **b1**, faza I, este expusă tema lui Harold de către viola solo, prin repetarea celor două fraze (măsurile 38-53), faza II (măsurile 54-73) este o augmentare a temei principale, iar în faza III-a (măsurile 73-85) este readusă tema lui Harold dinamizată, în canon între violă și întregul aparat orchestral.

Dezvoltarea, (măsurile 192 - 289), apare ca o surpriză, într-un *subito pianissimo* la orchestra de coarde în dialog de pasaje ascendente la viola solo. Și în această secțiune, compozitorul creează trei faze distincte din punct de vedere al tratării materialului sonor.

Partea II-a, *Allegretto, Marche de Pèlerins, chantant la prière du soir*, este una din paginile muzicale cele mai reușite ale lui H. Berlioz. O temă de coral, intonată de orchestra de coarde este întreruptă din opt în opt măsurile de ruga credincioșilor - o litanie șoptită de alămuri în *pianissimo*.

Materialul sonor este organizat după principiile formei de lied combinate cu forma de rondo.

Partea III-a, *Allegro assai, Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes à sa maîtresse*, întrebuintează ritmuri notate de H. Berlioz în plimbările sale din jurul Romei și o cantilenă, intonată de corn englez, ce-i amintește de cântul pifferarilor

Originalitatea lui H. Berlioz se remarcă și în modul cum organizează materialul sonor pentru a intra în **codă** (măsurile 166 - 208) odată cu rezolvarea acordului pe tonica tonalității, adică *Do major*.

Partea IV-a, *Allegro frenetico, Orgie de Brigands, souvenirs de scènes précédentes*, începe cu o recapitulare a temelor principale expuse deja în părțile precedente. Rolul cel mai important îl joacă tema viguroasă, războinică, cromatică și cu acorduri disonante cu care începe această parte.

Tot acest final este ca o amintire despre un trecut minunat, ca o retrospectivă a tuturor temelor prezentate în părțile precedente, organizate într-o arhitectură originală, demnă de spiritul inventiv berliozian. Tema fugii, tema lui Harold (leitmotivul lucrării), cântecul pelegrinilor, serenada de dragoste etc. sunt idei muzicale întâlnite în părțile anterioare.

În finalul simfoniei, tema lui Harold apare într-o orchestrație atât de originală încât este foarte greu de recunoscut.

Varietatea și fantezia ritmică și melodică, bogăția limbajului orchestral, finețea poetică a cântului violei și modul cum acesta se integrează în ansamblul simfonic dau simfoniei amprenta unei lucrări de mare valoare în ceea ce privește conținutul emoțional.

7. Expresie și măiestrie – viziuni interpretative

7.1. Stil în interpretare

Vorbind despre stil, acesta este o expresie a conținutului de viață a unei perioade istorice și se concretizează în mijloacele de expresie caracteristice unei școli sau epoci care-l diferențiază datorită elementelor noi de limbaj determinate de noul conținut de viață.

În interpretare este nevoie de ordine. Actul interpretativ îl obligă pe artist, interpret, să se elibereze de dezordine, să iasă din haos și să facă ordine în propria gândire a auditorilor. Un artist interpret e virtual teoretician și practician al artei sale. Artistul care iese în public trebuie să se adreseze acestuia doar prin propria-i creație, realizată cu mijloace personale, singurele care pot să-i confere dreptul de a purta un brevet de interpret. Muzicianul interpret, în procesul de execuție, creează noi valori stilistice pentru că sunetul nu evoluează în abstract ci, este tradus plastic în funcție de cultura, sensibilitatea și predispoziția fiecărui instrumentist. Nu-i suficient ca sunetul să ajungă la urechea publicului; mai trebuie să se țină seama în ce condiție și în ce stare parvine. Actul de conștientizare a operei de artă ca realitate distinctă nu se poate împlini decât prin trăirea intensă, ca experiență personală.

Am aspirat, ca interpret, să nu fiu un virtuoz ci un artist autentic și sensibil. Oricât de lucidă aș rămâne ca interpret, întotdeauna există o parte infimă misterioasă pe care nu o pot explica, ci doar demonstra în momentul trăirii scenice.

Muzica adevărată, dacă este interpretată așa cum trebuie, este destul de bogată prin ea însăși pentru a păstra neatinsă noutatea și a stârni dorința de a o auzi mereu.

Interpretarea este o acțiune complexă care solicită interpretului o deplină comuniune între personalitatea sa și cea a creatorului, adoptarea unor mijloace proprii pentru fiecare compozitor, a unui stil interpretativ care să diferențieze istoric și stilistic lucrarea interpretată. Acest lucru presupune un studiu de lungă durată asupra operei respective.

Astăzi, când comunicarea electronică a devenit cea mai rapidă formă de pătrundere în istoria tuturor civilizațiilor, datorită noastră ca interpreți este să aducem în fața publicului o versiune interpretativă nouă, originală, vie și plină de sensuri inteligibile lumii contemporane.

Materializarea sonoră a partiturii respective presupune deslușirea unui sens subiectiv care să poată fi evidențiat într-un stil propriu după folosirea în totalitate a mijloacelor de expresie.

Istoria interpretării muzicale a dovedit cu prisosință că o interpretare de excepție nu poate fi considerată un pisc la care nu se poate ajunge sau se ajunge foarte greu. Este vorba de o construcție interpretativă genială, nerepetabilă, foarte originală dar care nu închide nici pe departe posibilitatea apariției și existenței ulterioare a altor interpretări ale aceleiași opere, diferite, dar originale din punct de vedere al imaginației și creativității. Deci pentru a putea crea ceva nou, cu adevărat original, trebuie să cercetăm cu maximă prudență tot ce a apărut până la ultimul interpret care reproduce sonor lucrarea respectivă. Asta presupune un șir de audiții comparate și ajungerea la o concluzie proprie, care oricum din punct de vedere fenomenologic este aservită subiectivismului.

7.2. Viziuni interpretative în *Simfonia Harold în Italia*

Se știe că interpretul conține o trăsătură primordială, și anume: sunetul, și mai mult decât atât caracteristicile sunetului emis, unice și inconfundabile, ca și structura genetică, alcătuiesc sonor cel mai profund portret al personalității sale artistice și umane.

În calitatea mea de interpret, am încercat să găsesc arcușele cele mai potrivite care să mă ajute în redarea

muzicală a mesajului artistic din simfonia analizată. Tema lui Harold am conceput-o în nuanța compozitorului (*mf*), cu un mic *crescendo* în măsura II-a, foarte legată, cu un *vibrato* continuu și o subliniere a valorii mici, respectiv șaisprezecimea. În cazul ritmului ternar am respectat legăturile originale, articulând fiecare șaisprezecime în grupul de sextolete. Digația, cât mai simplă și naturală, evitând pozițiile înalte, acolo unde este cazul, m-a ajutat să pun în evidență timbrul instrumentului pentru a pătrunde în sala de concert. Orice secvență a unui motiv am interpretat-o cu intensitate diferită, cu colorit diferit. De asemenea, am folosit procedeul ecoului în pasajele de natură repetitivă, luând în considerare indicațiile dinamice ale compozitorului (*p*, *pp*, măsurile 205-206). Valorile mici scrise în *spiccato*, (măsurile 140 -141), le-am redat clar, într-o sonoritate strălucitoare.

Aș dori să adaug faptul că sunt unele temperamente artistice care-și găsesc tonul expresiei dintr-o dată, fără eforturile căutării, scutite de revenirea asupra aceleiași teme abordată din unghiuri diverse.

Din categoria acestor interpreți consider că fac parte atât William Primrose cât și Pinchas Zukerman.

William Primrose, într-o imprimare realizată în anul 1944, cu Boston Symphony Orchestra dirijată de Serge Koussevitzky, interpretează partea solistică într-o manieră care a permis o durată totală de 41' 07". Iată câteva caracteristici generale care-l deosebesc de alți interpreți:

- echilibrează dinamic viola cu diverse instrumente care apar în desfășurarea discursului muzical (harpa, fagotul, clarinetul etc.)

- în măsura 56, pe timpul 3, modifică trăsătura celor două optimi din *legato* în *detaché*;

- tema în *allegro*, începând cu măsura 131, este intonată destul de mișcat;

- în general sunetele violei sunt foarte articulate în pasajele de virtuositate, folosind *glissando*-uri de la un sunet la altul în intervale mai mari sau dezlegând anumite grupuri de sunete legate;

- sincopele din partea II-a sunt foarte vibrante pentru a domina dinamic aparatul orchestral;

- în măsura 144, pentru prima dată, instrumentul solist este trecut în plan secundar, cu rol de acompaniament;

- în *Canto religioso* se aud notele acute, mai puțin sunetele grave pe măsură ce merge în poziții înalte deoarece în cadrul unei măsurii pe timpul întâi se crește și nu sunt respectate indicațiile de dinamică la viola solo (în măsura 144 viola nu pătrunde);

- în partea III-a, solistul amplifică sonoritatea violei, schimbând dinamica compozitorului;

- începând cu măsurile 99–109, șaisprezecimile sunt cântate în *detaché*;

Deși în partea IV-a, solistul nu are foarte mult de cântat, totuși personalitatea interpretului se remarcă prin *glisando*-urile evidente din *Adagio* și prin intonarea într-un tempo mai rar, a temei din *Allegro*, față de *tempo*-ul ales în partea I. Referindu-ne la orchestră, la începutul părții a IV-a, ne surprinde un tempo foarte mișcat iar accentele dinamice foarte bine subliniate. În general, frazele muzicale sunt construite pe fragmente extinse creând adevărate tablouri sonore.

O altă viziune interpretativă pe care am considerat-o semnificativă este cea a violistului **Pinchas Zukerman**, cu orchestra simfonică din Montreal dirijată de Charles Dutoit.

În tema lui Harold, Zukerman subliniază atât șaisprezecimile cât și pătrimile. În măsurile 54 și 55 realizează un *crescendo* mai mare în comparație cu notația din partitură.

Începând cu măsura 85, solistul reține *tempo*-ul și subliniază fiecare sunet. În prezentarea temei din *allegro* de sonată creează efecte de ecou dând flexibilitate în interpretare.

În măsura 169, datorită scriiturii ascendente a pasajului, violistul amplifică sonoritatea printr-un *crescendo* care nu este notat în partitură. În partea II-a se respectă dinamica precizată de Berlioz.

Zukerman subliniază apariția instrumentului solist într-un vibrato continuu, fără *glissando*-uri în schimburile de poziție. Sonoritatea violei este generoasă în așa fel încât în măsura 144 viola pătrunde peste orchestră.

Canto religioso - sonoritatea orchestrei este echilibrată în raport cu viola solo care respectă indicațiile de dinamică din partitură.

În general, frazele și tablourile dinamice sunt construite de dirijor pentru a veni în întâmpinarea timbrului violei, mai puțin strălucitor.

Instrumentele soliste, din partea III-a, în ciuda indicațiilor de dinamică, dozează sonoritatea într-o nuanță mai mare.

Pentru a se echilibra cu sonoritatea orchestrei, solistul nu respectă legăturile din partitură, atribuind fiecărui sunet câte un arcuș.

Raportul dinamic între suflători și corzi, din partea IV-a, este bine echilibrat astfel încât se aud și se disting corzile la fel de bine ca și fiecare compartiment al suflătorilor. Interpretarea lui se distinge prin claritate, intensitate sonoră, continuitatea frazelor muzicale și prin caracterul convingător pe care-l transmite auditorului.

Este suficient să comparăm doar *tempo*-ul în care a fost executată lucrarea, pentru a ne da seama de diferențele mai mici sau mai mari între interpreți.

Toate diferențele de la un interpret la altul își găsesc explicația în faptul că artistul răspunde de muzica pe care o execută.

Bibliografie muzicală selectivă

- Anosov, N. P., *Citirea partiturilor simfonice* (traducere din limba rusă de Olga Mișurnov), Ed. Muzicală, București, 1963.
- Bartók, Béla, *Scrisori I*, Ed. Kriterion, 1976.
- Bălan, George, *Mică filosofie a muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1975.
- Bălan, George, *O istorie a muzicii europene*, Ed. Albatros, București, 1975.
- Bentoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1975.
- Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București 1973.
- Berger, Wilhelm, *Muzica simfonică*, vol. 2, Ed. Muzicală, București, 1972.
- Berger, Wilhelm, *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, Ed. Muzicală, București, 1990.
- Berger, Wilhelm, Mozart, *Cultură și stil*, Ed. Muzicală, București, 1991.
- Berlioz, Hector, *Memorii* (traducere de George Sbârcea), Ed. Muzicală, 1964.
- Bernard, Norbert, *Histoire de la Musique*, Paris, 1973.
- Breazu, Marcel, *Dialoguri despre artă*, Ed. Politică, București, 1970.
- Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, vol. II, Ed. Muzicală, București, 1963.
- Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1974.
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995.
- Corredor, J. Ma., *De vorbă cu Pablo Casals*, (traducere de Romeo Drăghici), Ed. Muzicală, București, 1964.
- Costin, Maximilian, *Vioara, maeștrii și arta ei* (ediție revizuită și completată de Zeno Vancea) Ed. Muzicală, București, 1964.
- Dănceanu, Liviu, *Cartea cu dansuri*, Ed. Muzicală, București, 2004.
- Dănceanu, Liviu, *Introducere în epistemologia muzicii*, Ed. Muzicală, București, 2003.

- Demian, Wilhelm, *Teoria instrumentelor*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1968.
- Dinicu, D. Gh., *Contribuții la arta interpretării muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1963.
- Denizeau, Gerard, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Ed. Meridiane, București, 2000.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe și Sava, Iosif, *Muzica și literatura*, vol. III, Ed. Cartea Românească, București, 1994.
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Ed. Politică, Constanța, 1996.
- Furtwängler, Wilhelm, *Pagini de jurnal*, (traducere de Corina Jiva) Ed. Muzicală, București 1987.
- Giuleanu, Victor, *Teoria muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1986.
- Giuleanu, Victor și Iusceanu, Victor, *Tratatul de teoria muzicii*, Vol. I, Ed. Muzicală, București, 1963.
- Golea, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorii noi*, Ed. Muzicală, București 1987.
- Ghyka, Matila, *Estetică și teoria artei*, Ed. Științifică și Enciclopedică București, 1981.
- Hegyesi, Zoltan, *Vioara și constructorii ei*, Ed. Muzicală, București, 1962.
- Hendrik, Willem van Loon, *Istoria artelor*, Ed. Snagov, București, 1995.
- Honegger, Marc, *Dictionaire de la musique*, Ed. Bordas, Paris 1979.
- Ignatenko, Albert, *Cum să devii fenomen*, (traducere Olga Nicolae), Ed. Biodova, București, 1994.
- Iorgulescu, Adrian, *Timpul muzical, motive și metafore*, Ed. Muzicală, București, 1988.
- Iorgulescu, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, Ed. Muzicală, București 1988.
- Landormy, Paul, *Histoire de la Musique*, Ed. Mellottee, Paris, 1932.
- Nemescu, Otavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Ed. Muzicală, București 1983.
- Nicolescu, Mircea, *Hector Berlioz-viața unui compozitor romantic*, Ed. Muzicală, București, 1958.
- Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. Muzicală, București, 1980.

- Pașcanu, Alexandru, *Despre instrumentele muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1980.
- Petru, Ioan, *Perspective logice*, Ed. Junimea, Iași 1987.
- Pincherle, Marc, *Lumea virtuozilor*, Ed Muzicală, București, 1969.
- Rapin, Jean-Jacques, *Să descoperim muzica*, (traducere de Cameniță S., Mărcuș A., Glancz E.), Ed. Muzicală, București, 1975.
- Răducanu, Mircea, Dan, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Ed. Dan, Iași, 2003.
- Rădulescu, Mihai, *Violonistica enesciană*, Ed. Muzicală, București, 1971.
- Rolland, Manuel, *Histoire de la musique, Encyclopedie de la Pleiade*, Ed. Gallimard, Paris, 1963.
- Rolland, Romain, *Beethoven, marile epoci creatoare, ultimele cvartete (traducere din limba franceză de Nicolae Parocescu și Luliția Papu)*, Ed. Muzicală, București, 1966.
- Sârbu, Ion, *Vioara și măestrîi ei, de la origini până azi*, Ed. Porto – Franco, Galați, 1994.
- Schönberg, Arnold, *Fundamentele compoziției muzicale*, (traducere și adaptare: Neonila Negură și Alexandru Hrubaru), Editura Institutului Național pentru Societatea și Cultura română, Iași, 1998.
- Schubart, Cristian Friederich Daniel, *O istorie a muzicii universale*, Ed. Muzicală, București, 1983.
- Scurtulescu, Dan și Felicia, *Calea transcendențială a muzicii*, Ed. Ararat, 2002
- Servien, Pius, *Estetică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1975.
- Sollertinski, Ivan Ivanovici, *Despre muzică și muzicîeni*, Ed. Muzicală, București, 1963.
- Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Ed. Fundației culturale române, București, 1974.
- Stravinski, Igor, *Poetica muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1967.
- Tănase, Viorica, *Psihopedagogia interpretării muzicale instrumentale*, Ed. „Noel”, Iași, 1997.
- Urmă, Dem, *Acustică și muzică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982.
- Valery, Paul, *Esquisse d'un elege de la virtuosité*, Nisa, 1940.

- Vignal, Marc- Golea Antoine, *Larousse*, Dicționar de mari muzicieni, (traducere de Oltea Șerban-Pârâu) Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
- Vancea, Zeno, *Studii și eseuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1974.
- Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1934.
- Vianu, T., Mariano, A., Călinescu, M., Călinescu, G., *Clasicism, baroc, romantism*, Ed. Dacia, Cluj, 1971.
- *** *Studii de muzicologie*, vol. IV, vol. VII, Ed. Muzicală, București, 1968.
- *** *Dicționar de estetică generală*, Ed. Politică, București, 1972.
- *** *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
- *** *Dictionnaire de la musique, les hommes et leurs oeuvres*, sous la direction de Marc Honegger, Bordas, Paris, 1976.