



Universitatea
Transilvania
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Elena Mihaela GAVRILĂ (MANAFU)

CONSTANTE ŞI VARIABILE SONORE ÎN INTERPRETAREA SONATELOR PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ DE W. A. MOZART

CONSTANT AND VARIABLE SOUND PATTERNS IN THE PERFORMANCE OF THE SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN BY W.A. MOZART

REZUMAT

Conducător ştiinţific

Prof. dr. Stela DRĂGULIN

BRAŞOV, 2024

CUPRINS

CUPRINS.....	1
INTRODUCERE	3
CAPITOLUL 1 CONTURAREA PARCURSULUI ARTISTIC MOZARTIAN ÎN CONTEXTUL SOCIAL ȘI CULTURAL AL EPOCII	6
1.1. Unitate și diversitate în creația mozartiană	6
1.1.1. Vocalizarea muzicii pentru instrumente și instrumentalizarea muzicii vocale	7
1.2. Creația camerală- parte integrantă a universului mozartian.....	8
1.2.1. Importanța Sonatelor pentru pian și vioară în cadrul creației camerale mozartiene	8
CAPITOLUL 2 INCURSIUNE ANALITICĂ ȘI POSIBILE IMPLICAȚII INTERPRETATIVE SCHENKERIENE ALE PĂRȚILOR ÎN FORMĂ DE SONATĂ.....	10
2.1. Modele de analiză muzicală și relevanța lor în interpretare.....	10
2.1.1. Analiza schenkeriană și importanța sa în abordarea conceptuală a interpretării	10
2.1.2. Perspectiva schenkeriană asupra <i>forme de sonată</i>	11
2.2. Sonatele de tinerețe. Relevarea constantelor compoziționale specifice perioadei.....	12
2.2.1. Sonata K.V. 6; tipare structurale incipiente.....	12
2.3. Sinteza creatoare a perioadei sonatelor de maturitate	13
2.3.1. Sonatele <i>Mannheimeze</i> , în pragul maturității creatoare	13
2.3.2. Mozart și propria concepție componistică izvorâtă din inspirație în setul <i>Sonatelor Auernhammer</i> ..	14
2.3.3. Ultimele sonate de maturitate și factura dialogat-concertantă	14
2.4. Energie și strălucire în mișcările Allegro ale setului K.V. 301-306	14
2.4.1. Analiza stilistică a formei de sonată, cu posibile abordări interpretative schenkeriene, în Sonatele K.V. 301, 302, 305 și K.V. 306.....	15
2.4.2. Interferențe semantice ale minorului, în Sonata K.V. 304	17
2.4.3. Diversitatea expresiei conținuturilor în cadrul unității stilului mozartian	18
2.4.3.1. Aspecte diverse ale abordării schenkeriene a temelor principale	18
2.4.4. Sonata pentru pian și vioară K.V. 296; perspective interpretative și abordări pedagogice.....	20
2.5. Aspecte variabile din perspectivă structural-interpretativă în forma de sonată a setului K.V. 376-380	20
2.5.1. Sonatele K.V. 376 și K.V. 377	21
2.5.2. Sonata K.V. 378.....	22
2.5.3. Sonata K.V. 379.....	23
2.5.4. Sonata K.V. 380.....	24
2.5.5. Abordări expresive ale poeticității muzicale	25
2.6. Maturitate și virtuozitate în forma de sonată a ultimelor creații vieneze închinată duo-ului cameral pian-vioară	26
2.6.1. Sonata K.V. 403. Analiză structurală și probleme de interpretare.....	26
2.6.2. Sonata K.V. 454. Aspecte structural-sonore.....	29
2.6.3. Sonata K.V. 481. Caracteristici ale interpretării din prisma dialogului pian-vioară.....	30
2.6.4. Sonata K.V. 526. Egalitatea și complexitatea rolurilor în cadrul duo-ului	32
2.6.5. Sonata K.V. 547	33
CAPITOLUL 3. ABORDAREA SONOR-STRUCTURALĂ REFLECTATĂ ÎN DIVERSITATEA FORMELOR: LIED, RONDO, TEMĂ CU VARIAȚIUNI ȘI ÎN MIȘCĂRILE CU CARACTER DANSANT.	34

3.1. Seninătate și eleganță expresivă în mișcările lente	34
3.1.1. Abordări tehnico-interpretative cu elemente de analiză schenkeriană în Sonatele pentru pian și vioară K.V. 303- <i>Adagio</i> și K.V. 306- <i>Andantino cantabile</i>	34
3.1.2. Implicațiile indicației de caracter <i>sostenuto</i> , în mișcările lente din Sonatele K.V. 296 și K.V. 378	35
3.1.3. Mișcările <i>Andante</i> din K.V. 376 și <i>Andante con moto</i> din K.V. 380	36
3.1.4. Supremația emoției asupra virtuozității în mișcările <i>Andante</i> din <i>Sonatele K.V. 403, 454 și 526</i>	37
3.1.4.1. Spectrul afectiv al mișcărilor <i>Andante</i> în Sonatele K.V. 454 și 526	38
3.1.5. Considerații interpretative și abordări pedagogice	39
3.2. Constante și variabile arhitecturale ale formei de rondo	40
3.2.1. Variabile arhitecturale în Rondo-urile primului set de maturitate. Sugestii interpretative	40
3.2.2. Atribute particulare ale formei de rondo-sonată sau cu elemente de sonată în setul al doilea de maturitate. Repere interpretative	41
3.2.3. Valențe ale vitezei în Rondo-urile Sonatelor K.V. 378 și K.V. 380	42
3.2.4. Sonata K.V. 454; ingeniozitate melodică în forma de rondo-sonată	43
3.2.5. Ultimele sonate de maturitate; perspective inedite ale abordării formei de rondo	43
3.3. Grație și rafinament în mișcările cu caracter dansant	44
3.3.1. Constante și variabile structurale în <i>Tempo di Menuetto</i> din Sonatele K.V. 303, 304 și 377	44
3.3.2. Atribute sonore individuale și aspecte interpretative	44
3.3.3. <i>Tempo di Menuetto</i> din Sonata K.V. 304; aspecte particulare ale ethosului în minor	45
3.4. Particularități specifice genului variațional în Sonatele K.V. 305, 377, 379, 481 și 547	46
3.4.1. Corelații structural-interpretative în <i>Tema cu variațiuni</i> a primului set de sonate de maturitate	47
3.4.1.1. Elemente interpretative schenkeriene	48
3.4.2. Parametrii constanți versus parametrii variabili, în genul variațional din setul al doilea al sonatelor de maturitate	49
3.4.3. Diversificarea texturii solistice în K.V. 379	51
3.4.4. Ultimele Teme cu variațiuni din Sonatele K.V. 481 și K.V. 547. Configurații sonore specifice	51
CAPITOLUL 4. INDIVIDUALIZĂRI STILISTICE ȘI ANALIZE COMPARATE	53
4.1. Decodificarea limbajului sonor- dubla ipostază a interpretului: analiză și interpretare	53
4.2. Particularități stilistice din perspectivă interpretativă	54
4.2.1. Dinamica și accentuarea	54
4.2.2. Articularea, tușea, densitatea sonoră și echilibrul	55
4.2.2.1. Principii ale foneticii muzicale, cu aplicabilitate în sferă interpretativă.	55
4.2.3. Pedalizarea	56
4.2.4. Ornamentica	56
4.2.5. Tempo-ul	57
4.3. Preambul pentru o analiză comparată a interpretării muzicale cu aplicabilitate asupra parametrilor stilistici în viziunea unor duo-uri consacrate	58
4.3.1. Sonata K.V. 304; abordări interpretative comparate	58
CONCLUZII FINALE ȘI CONTRIBUȚII PERSONALE	59
BIBLIOGRAFIE	63

INTRODUCERE

Unic în exprimare, cu o creație vastă ce se remarcă prin prospețimea și rafinamentul limbajului sonor, Mozart rămâne în istoria muzicii universale ca una dintre figurile ilustre ale tuturor timpurilor, stilul său inegalabil și inconfundabil fiind purtător de originalitate și totodată inspirație pură.

Explorarea universului cameral mozartian, sub imperiul antagonismului relațional între constantele și variabilele sonore, abordate într-o manieră sincretică pe parcursul întregii lucrări, constituie **argumentul** acestui demers doctoral. Subiectul cercetării cuprinde în integralitatea sa creația închinată cuplului pian-vioară, sub forma genului sonatei, cu relevarea parcursului artistic specific fiecărei etape de creație ce conturează maturizarea viziunii mozartiene.

Teza *Constante și variabile sonore în interpretarea Sonatelor pentru pian și vioară de W. A. Mozart* își propune să surprindă multiple direcții de cercetare împletite organic sub aspectul *sonorului*.

Tratarea în analiză a parametrilor specifici limbajului mozartian, cu identificarea aspectelor specifice ce-și vor pune amprenta interpretativ asupra balanței între constantele și variabilele sonore, constituie **obiectivul general** al tezei. Parcurgerea etapelor individuale de evidențiere a rezultatelor cercetării și a manierei în care acestea vor potența în interpretare aspectele relației dintre constantele și variabilele sonore, se va obiectiva în **obiectivele specifice** demersului. Este urmărită legătura între *tradiție* (moștenirea epocilor muzicale anterioare, pe care Mozart și-o apropiază în fazele timpurii de dezvoltare deopotrivă în calitate de compozitor și în cea de interpret, achizițiile de ordin tehnico-expresiv și interpretativ) până la etapa creației de maturitate, caracterizată de *inovație* (izvorâtă din inspirație). Se va evidenția varietatea aspectelor ce țin de caracteristicile timbrale ale instrumentelor muzicale, *timbrul* constituind un element definitoriu al actului interpretativ, fiind cel prin care se crează legătura afectivă, emoțională cu auditoriul.¹ De asemenea, este urmărită relația muzică-lingvistică, ca factor important în autenticitatea interpretării mozartiene.

Un aspect inedit și original îl reprezintă cercetarea variabilelor sonore ale parametrilor importanți în interpretare; astfel, se va detalia modul în care aplicarea analizei schenkeriene în interpretare poate reliefa sensurile aparte ale liniilor melodice în cadrul întregului structurii lucrărilor. Totodată, abordarea prin comparație a formelor întâlnite în cadrul sonatelor aparținând etapelor compoziționale diferite, va evidenția cuceririle ce definesc parcursul ascendent atât în ceea ce privește stilul compozițional, cât și al abordării interpretative, oferind constant perspective inedite în crearea de noi sonorități și rafinamente specific mozartiene.

Alegerea repertoriului *Sonatelor pentru pian și vioară* a reprezentat o consecință firească a parcursului constant și evolutiv al autoarei în sfera acestui repertoriu dedicat cuplului pian-vioară, în căutarea de noi sensuri și semnificații sonore, totodată oferindu-i acesteia ocazia de a dezvălui și din punct de vedere pedagogic constatările cercetării, într-un mod cât mai profesionist și conștient.

¹ Ana Szilagy, *Timbre in the Musical Performance as a Result of Audio-Mental Operations*, Global Journal of HUMAN-SOCIAL SCIENCE: A Arts & Humanities - Psychology Volume 21 Issue 13 Version 1.0 Year 2021 Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal Publisher: Global Journals Online ISSN: 2249-460x & Print ISSN: 0975-587X.

Provocările de ordin sonor pe care le întâmpină orice instrumentist atunci când intră în lumea intimă, prețioasă, a „cântatului în șoaptă”, așa cum se exprima muzicologul Lavinia Coman vorbind despre genul duo-ului cameral, au condus către conștientizarea asemănărilor și diferențelor de ordin timbral, tehnic, acustic între cele două instrumente, precum și nevoia de îngemănare sonoră, dublate de setea de a descoperi acea „știință”, înțelegere și capacitate de uniformizare sonoră a celor două „ființe-instrumente”.

Din punct de vedere al structurii, cele patru capitole detaliază pas cu pas modul în care recunoașterea și instrumentalizarea *constantelor* și a *variabilelor*, conduce firesc spre perspective inedite în abordarea interpretativă a *Sonatei mozartiene pentru pian și vioară*. Opoziția *constante-variabile* va străbate și caracteriza întreaga creație a duo-ului cameral pentru pian și vioară, sub aspectul reliefării mijloacelor prin care *constantele* s-au suprapus stilului epocii, conferind autenticitate creației mozartiene de început, pe de o parte, iar pe de altă parte, *variabilele* care vor întregi parcursul evolutiv mozartian, prin individualizarea stilistică dublată de măreția și originalitatea geniului.

În Capitolul 1, *Sonatele mozartiene pentru pian și vioară* sunt abordate în contextul socio-cultural al epocii, care, dublat de influențele artistice, și în egală măsură de experiențele personale trăite de compozitor, au contribuit la dezvoltarea stilului componistic. În acest capitol introductiv, se regăsesc *constantele* în tot ceea ce a construit Leopold în anii de învățătură la temelia formării micului Wolfgang, acele trăsături comune tuturor creațiilor camerale de gen (mijloace componistice, material sonor, armonie, etc.) pe care le regăsim în sonata pentru două instrumente (ce abia se contura ca gen) comune cu cele ale compozitorilor contemporani cu Wolfgang. În opoziție cu această creație „uniformă” de început, *variabilele* se detașează treptat, într-un mod unic, prin tot ceea ce Mozart aduce nou și inedit, prin gândirea sa vizionară (creionarea unei noi structuri formale prin dubla expunere tematică în cadrul concertului instrumental, redefinirea formei de fugă și a celei de sonată, alternarea de tip dialog-monolog, recitativul și aducerea de voci cu timbralitate diferită, în registre diferite, în cvintetele de coarde, tratarea temelor ca pe niște personaje dintr-o operă, în muzica instrumentală, etc.).

Capitolul surprinde esența genului cameral, aceste lucrări câștigând un loc privilegiat în cadrul creației, datorită rafinamentului sonorităților. Apariția unor noi instrumente, caracterizată printr-o evoluție sonoră remarcabilă, sub imperiul atât al apariției pianului cu pedale, a viorii și arcușului moderne, cât și al preocupărilor pentru acustica sălilor în care se performa, va crea noi diferențe între *constantele* sonore, reprezentate pe de o parte prin posibilitățile atât tehnice cât și sonore ale clavecinului și clavicordului (încă în uzul majorității compozitorilor, atât pentru a compune cât și pentru a performa), și *variabilele* sonore, pe care le vom regăsi în informațiile despre interpretările performerilor vremii, oferite atât de biografii vremii cât și de scrierile altor compozitori, ce descriau modul în care se interpreta pe un anumit instrument și efectul interpretării asupra auditoriului.

Centrul de greutate al tezei este constituit de Capitolele 2 și 3, unde este realizată analiza sonatelor, fiind expuse considerațiile de ordin muzicologic și interpretativ, cu scopul de a demonstra modul în care atât înțelegerea cât mai ales împletirea *constantelor* cu *variabilele* sonore conduce spre o mai mare conștientizare a abordării inovatoare a acestor lucrări. Metodele de analiză alese reflectă considerațiile asupra structurii formale, împletite cu elemente de analiză schenkeriană, și modul în care acestea se regăsesc în interpretare. Scopul acestora reprezintă o înțelegere cât mai profundă a

structurii sonatelor, a nivelurilor structurale, ierarhizării notelor/sunetelor, astfel încât abordarea interpretativă, dar și pedagogică, să capete un sens nou și să constituie un punct de plecare către un act interpretativ original.

Ultimul capitol, Capitolul 4 evidențiază rolul conștientizării dublei ipostaze a interpretului (de *a analiza* versus *a interpreta*), abordează parametrii stilistici prin prisma interpretativă și totodată corelează conținutul sonatelor cu repere interpretative ale unor duo-uri consacrate. Accentul se va pune pe aspectele stilistice ce conturează antiteza *Constante-Variabile* din perspectivă interpretativă; argumentul abordării constă în faptul că, deși creația camerală (cu precădere cea a duo-ului cameral), nu a beneficiat de o cercetare pe măsură, prin comparație cu celelalte genuri abordate, aceasta își dezvăluie caracterul unic și inspirațional prin intermediul multiplelor abordări interpretative ale unor duo-uri consacrate Daniel Barenboim (piano) / Itzhak Perlman (violin) și (Lambert Orkis (piano) / Anne-Sophie Mutter (violin).

CAPITOLUL 1 CONTURAREA PARCURSULUI ARTISTIC MOZARTIAN ÎN CONTEXTUL SOCIAL ȘI CULTURAL AL EPOCII

Universul mozartian surprinde prin măreția geniului în absolut toate genurile muzicale reprezentative ale creației sale: un limbaj artistic unic al curentului Clasicismului, ce se relevă în naturalețea exprimării pusă în slujba semenilor, cu multiplele sale accente pentru frumos, sinceritate și iubire față de om și divinitate. Mozart crează pentru *om*, închinându-și existența transmiterii bucuriei vieții, a inocenței și purității fiecărui moment pe care-l traversează, prin intermediul sunetelor.

Clasicismul a luat naștere prin multe frământări și evoluții în gândirea diferiților reprezentanți, intrând „într-un proces rapid de clarificare, de restructurare, de ordonare și de canalizare a tuturor parametrilor săi în direcția realizării unității stilistice”.² Perioadă a delectării pure, în forma unui divertisment elevat, noul curent aduce o emancipare prin cultură; manifestările muzicale nu mai sunt acum legate nici de anumite ceremoniale, nici de cultul religios. Se deschide orizontul către muzica destinată mediilor aristocrate.

Pașii către noua eră silistică surprind condiția muzicianului aflat în ascensiune către afirmarea unei cariere independente, după modelul pictorilor și arhitecților vremii. Pentru Mozart, perioada vieneză (începând cu anul 1780) reprezintă afirmarea sa ca muzician independent, ca o consecință a conștientizării genialității sale.

Avântul formelor și genurilor instrumentale noi (preludiul, fuga, fantezia, suita, sonata și concertul), combinațiile inedite ale instrumentelor în cadrul ansamblurilor (și repertoriile adecvate acestora), precum și apariția sălii de concert (ca o consecință a amplorii muzicii laice), se înscriu în noua viziune a curentului clasic.

1.1. Unitate și diversitate în creația mozartiană

Mozart, compozitor excepțional în absolut toate tipurile de muzică existente în perioada vieții sale, a lăsat omenirii opere excepționale atât în muzica religioasă, cât și în cea instrumentală sau cea de operă. Genial în exprimare, acesta a reușit o întrepătrundere a elementelor specifice fiecărui domeniu în toate celelalte abordate. Supremația geniului se evidențiază așadar printr-o gândire vizionară, prin originalitatea exprimării, într-un mod individual de neconfundat și de neegalat, totodată.

Excelând în abordarea tuturor stilurilor și tehnicilor compoziționale din timpul său (prin creația de sonate, cvartete, concerte, operă, etc.), Mozart ne propune o creație diversă, prin invenția melodică, prin acuta clasicizare a stilului sensibil și a tonului galant, după cum se exprima și Antoine Goléa & Marc Vignal: „[Mozart] împărtășește cu Bach privilegiul de a reuși suveran în toate genurile pe care le abordează”.³

Mozart unește cele trei domenii de activitate (instrumental, ecleziastic și teatral) prin constante înnoiri. Depășind viziunea stilistică a epocii, creația sa aduce o unitate a celor trei direcții

² Vasile Iliuț, *O carte a stilurilor muzicale*, Vol. II, Editura Muzicală, București, 2011, p. 123.

³ Antoine Goléa & Marc Vignal, *Dicționar de Mari Muzicieni*, trad. Oltea Șerban-Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 334.

prin îmbinarea armoniei cu contrapunctul, conducând la o întrepătrundere a manierelor compoziționale.

Mozart interpretul

Mozart a fost un virtuoz atât al viorii, cât și al fortepiano-ului, acesta din urmă câștigând dragostea și atenția eternă a compozitorului. În toate biografiile, dar mai ales în corespondența bogată dintre membrii familiei, întâlnim numeroase mărturii asupra măiestriei interpretative pianistice a acestuia: un stil interpretativ cantabil, caracteristică specifică fortepiano-ului (determinată de întâlnirea cu J.Ch. Bach), tușeu lejer, fluentă și claritate a sonorității; atacul era deseori non legato, preluat de la clavicord, stil apreciat de contemporanii săi.

1.1.1. Vocalizarea muzicii pentru instrumente și instrumentalizarea muzicii vocale

În creația sa, Mozart s-a folosit de retorică nu doar în creația de operă sau cea sacră, dar și în cea instrumentală, fiind preocupat în permanență să surprindă în sonoritatea lucrărilor sale personalitatea umană în toată plinătatea ei. Mozart își dovedește unicitatea stilistică prin îmbinarea armonioasă a celui mai adecvat discurs literar, cu o sonoritate potrivită, ca suport adecvat acestuia. Acesta vocalizează motive și teme, folosindu-se de măiestria sa în ceea ce privește orchestrația, fiind un fin cunoscător al timbralității instrumentelor. Veșnic îndrăgostit de operă, cunoscând așadar posibilitățile tehnico-expresive ale interpreților, el adaptează constant scriitura la aceste posibilități și conferă liniilor melodice cantabilitatea vocii omenești.

Procedeele vocale în muzica instrumentală a lui Mozart se referă la numeroasele linii melodice cu acompaniamente diverse, melodii izvorâte din lied, operă, cantată, etc.; interpreții se folosesc de timbrul instrumentelor pe care-l trec prin filtrul propriei simțiri și imaginații, și-l transpun apoi în motive și fraze cu caracter diferit. Astfel, ei creează prin limbajul abstract al instrumentelor, linii melodice ce întruhidează personaje vii, grave sau meditative, vesele și exuberante, pline de speranță sau resemnate. Un alt procedeu vocal demn de amintit este și intonarea netemperată.

În muzica vocală mozartiană, ritmul din limba vorbită influențează ritmul muzical, demonstrând astfel legătura dintre limbă și stilul compozițional.

Procedeele instrumentale specifice muzicii de cameră, pe care le regăsim în muzica vocală, se concretizează în accentuarea expresivă pe anumite capete de motive, corespondente unor cuvinte-cheie, cadențe libere pe un cuvânt sau pe o silabă care imită marile cadențe din arii, procedee de virtuozi instrumentală specifice cadențelor vocale de bravură; emisiilor vocale speciale le corespunde o anumită culoare, timbru, articulație (culoarea unei tonalități favorizează o anumită ambianță psihologică, senzitivă, expresivă).

Chiar dacă nu și-a exprimat în mod direct opinia asupra percepției tonalităților, atribuindu-le culori și anumite stări, felul măiestrit în care Mozart le-a folosit în creația sa, denotă o înaltă sensibilitate a capacității de transmitere a imaginilor sonore. Afectele pe care acesta le-a redat sonor au fost corelate fie cu tempo-ul, fie cu ritmul: *tristețea* a fost exprimată printr-un ritm și o mișcare lentă, într-un tempo liniștit, în timp ce *veselia, exuberanța* au fost redată prin intermediul unor ritmuri rapide, punctate, folosirea unor intervale mari, într-un tempo rapid, energic.

Unitatea stilistică mozartiană se naște din unitatea de gândire compozițională; Mozart depășește pragul stilului galant, creația sa respirând un aer pământesc, laic și o personalitate unică.

1.2. Creația camerală- parte integrantă a universului mozartian

Ideea de muzică de cameră ca gen suprem de rafinament și esențializare muzicală a fost adânc înrădăcinată de la început în mintea și sufletul lui Mozart. Ocupând un loc important în opera vastă a lui Mozart, creația sa camerală cuprinde 26 de sonate pentru pian și vioară, duo-uri pentru diferite instrumente (de ex. fagot și violoncel, vioară și violă, etc.), divertimente, serenade, cvartete și cvintete, și străbate temporal întreaga viață a compozitorului.

Muzica de cameră este prezentă pe parcursul tuturor perioadelor de creație (corespunzătoare așezării compozitorului în diferitele centre culturale). Este de reținut faptul că primele sale publicații au fost reprezentate de primele seturi de sonate pentru pian, cu acompaniament de vioară (lucrări mici, cerute de „moda” timpului: seturile K.V. 6-7, K.V. 8-9, etc.), ajungându-se treptat la capodopera sa, *Quintetul K.V. 581*, considerat de o importanță egală cu cea a ultimelor sale simfonii.

Parcursul evolutiv al scriiturii, stilului componistic, dar mai ales din punct de vedere expresiv al limbajului mozartian, este în strânsă concordanță cu posibilitățile tehnico-expresive ale instrumentelor epocii. Constructorii de instrumente au căutat să perfecționeze modelele, pentru a răspunde exigențelor crescute venite din partea compozitorilor; conștientizarea importanței triadei constructor-compozitor-interpret a creat premisele reinterpretării lucrărilor de epocă, într-o manieră adecvată stilistic.

Majoritatea lucrărilor compuse după anul 1777 au fost compuse de Mozart sub influența clară a noilor posibilități tehnico-expresive ale noului pian al lui Stein. Acestea determină o efervescentă a stilului compozițional mozartian, o dezvoltare a notației specifice (în ceea ce privește dinamica, semnele de articulare).

Cât despre vioară, se pare că Mozart a deținut un instrument de tip Jacob Stainer, care avea o bună reputație, alături de cele fabricate în Cremona sau cele Amati sau Stradivarius.

Peter Walls face o comparație în ceea ce privește tipurile de viori: „Instrumentele Stainer par să ofere claritate, față de cele Stradivarius care oferă o sonoritate bogată”⁴, subliniind superioritatea (din punctul de vedere al subtilității sonore) a viorilor italiene, în fața celor germane.

1.2.1. Importanța Sonatelor pentru pian și vioară în cadrul creației camerale mozartiene

Cercetând materialele bibliografice apărute de-a lungul timpului despre creația mozartiană, am observat că, dintre lucrările camerale semnificative, amintite și în scrisorile membrilor familiei, cele asupra cărora se apleacă cel mai des penelul autorilor și biografilor sunt cvartetele și cvintetele. Despre *Sonatele pentru pian și vioară*, mențiunile sunt puține; de cele mai multe ori sunt amintite în corespondența familiei, detaliile fiind în general legate de apariția lor editorială sau de dedicarea unora dintre ele unor anumite fețe regale și, mai târziu (în sonatele de maturitate), unor instrumentiști iscusiți pentru care Mozart a compus unele sonate (cum este *Sonata K.V. 454*, compusă pentru violonista celebră Regina Strinassachi).

Ceea ce conferă însă un loc aparte *Sonatelor pentru pian și vioară* între lucrările camerale apreciate, este capacitatea acestora de a dezvălui calea spre atingerea maturității componistice a

⁴ Peter Walls, *Mozart and the Violin*, în *Early Music* 20, Vol.1, Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 9.

marelui Mozart. Aceste lucrări urmăresc practic pas cu pas, încă de la începutul carierei compozitorului, fiecare achiziție în tainele compoziției, fiecare influență preluată, interiorizată și apoi filtrată și îmbrăcată în propria experiență culturală, dar și de viață în același timp, a acestuia. Fiecare nou set de sonate ne dezvăluie ascensiunea compozitorului pe o scară palpabilă sonor, a melodicității și a naturaleții armonice, atingând în ultimele sonate de maturitate o reprezentare unică, nemaîntâlnită până atunci, a îngemănării sonore a pianului cu vioara; dialogul acestora devine aproape uman, virtuozitatea întâlnită aici nefiind decât un mijloc de exprimare a multitudinii de caractere diferite, de a reliefa bogăția de sentimente eliberate alternat de cele două „personaje” atât de diferite timbral.

Cu certitudine, relația dintre pian și vioară a reprezentat o trăsătură importantă pe parcursul erei clasice. Vreme de secole, genul sonatei pentru pian-vioară a fost iubit atât de către interpreți cât și de compozitori, și mai ales de către Mozart.

Sonatele pentru pian și vioară ale lui Mozart reprezintă o mare contribuție în literatura sonatei clasice pentru aceste două instrumente, prin conturul melodic inedit, ritmul interesant, forma și armonia plină de naturalețe a temelor sale.

CAPITOLUL 2 INCURSIUNE ANALITICĂ ȘI POSIBILE IMPLICAȚII INTERPRETATIVE SCHENKERIENE ALE PĂRȚILOR ÎN FORMĂ DE SONATĂ

În procesul analizării unei lucrări, abordările pot fi extrem de variate și tot pe atât de interesante, atât din punct de vedere muzicologic, cât și din punct de vedere interpretativ. S-a considerat de o mare importanță expunerea cât mai detaliată a aspectelor ce țin de interpretare, pornind astfel analiza dintr-un alt unghi față de cum ar fi de așteptat; este de netăgăduit importanța cunoașterii structurii lucrărilor, planului armonic, ritmico-melodic, frazării, deci a tuturor parametrilor importanți care ne ajută în descoperirea sensurilor muzicale. Însă, menirea interpreților depășește aceste aspecte, necesitând o abordare cât mai cuprinzătoare, prin îmbinarea acestora cu sensurile noi oferite de planul socio-cultural, precum și aspectele legate de semantică și retorică. Considerăm astfel că o interpretare valoroasă poate conduce auditoriul spre o înțelegere și o trăire profundă a intențiilor compozitorului, exprimate printr-o reprezentare sonoră de un înalt rafinament.

2.1. Modele de analiză muzicală și relevanța lor în interpretare

Ideea de analiză a preocupat teoreticienii de-a lungul tuturor epocilor muzicale, conducând treptat către depășirea simplei abordări ce presupunea inițial observarea partiturii, a simbolurilor notației convenționale (ce redau într-o prea mică măsură marea varietate a aspectelor articulării, intonației sau detaliilor ritmice), și vizând necesitatea descoperirii sensului lucrării muzicale prin „descompunerea” tuturor elementelor constitutive (atât de ordin tehnic cât mai ales expresiv).

Apariția analizei lui Heinrich Schenker a adus lumină asupra tuturor aspectelor neclare ale multiplelor metode convenționale de analiză. Răspândirea largă a principiilor lui Schenker și faptul că analiza sa a reușit să pătrundă în adâncurile caracterului și structurii muzicii, au condus la plasarea acestuia printre cei mai importanți teoreticieni, influențând profund pedagogia, stilul de predare a teoriei muzicii și abordarea interpretativă.

2.1.1. Analiza schenkeriană și importanța sa în abordarea conceptuală a interpretării

Ideile de analiză muzicală ale teoreticianului austriac H. Schenker sunt studiate și recunoscute în lumea muzicală la un nivel tot mai amplu. Mulți pedagogi, muzicieni, interpreți constată că înțelegerea și aplicarea corectă a acestor idei duce la descoperirea înțeleșurilor muzicale neobservate până atunci.

Tehnica de analiză muzicală schenkeriană se referă la o interpretare corectă a teoriei armonice și contrapunctice, cele două concepte intrând în interrelaționare directă. Importanța acestei analize stă în dezvoltarea abilității de a înțelege o lucrare muzicală într-un sens absolut, atât din punctul de vedere al interpretului, cât și al ascultătorului. Sunt luate în considerare și alte aspecte: dezvoltarea capacității de a transfera în interpretare ansamblul elementelor muzicale analizate, dezvoltarea auzului structural, dobândirea unei viziuni de ansamblu asupra lucrării muzicale (în urma reducărilor), capacitatea de ierarhizare a elementelor esențiale și secundare, precum și facilitarea memorării partiturilor.

Felul în care sunt percepute sunetele conduce spre o abordare de tip psihologic: percepția și receptarea diferită a sunetelor în relație directă cu experiența umană. În interpretare, Schenker considera că un anumit acord poate avea o anumită densitate și colorit într-un anumit context muzical, și cu totul altă abordare în alt context, relatată la așteptările receptorilor.

Analiza schenkeriană oferă direcție spre înțelegerea elementelor structurale, pe de o parte pentru eficientizarea studiului lucrării⁵; astfel, frazarea justă vine în sprijinul stabilirii unei digitații corecte, a realizării respirațiilor ce vor contura în mare frazele cu rol de realizare a sensului muzical corect. Cunoașterea structurii este necesară în procesul creativ, neconstituindu-se ca o limitare a gândirii, ci mai degrabă ca punct de plecare în procesul transmiterii tensiunilor, a punctelor culminante, a reliefării momentelor ce articulează secțiunile și oferă echilibru și elasticitate parcursului. O interpretare bazată pe conștientizarea structurii oferă direcție muzicii și evidențiază „relații mai puțin evidente dintre punctele muzicale apropiate, facilitând un ritm controlat care unește ceea ce pare haotic la prima vedere”.⁶

2.1.2. Perspectiva schenkeriană asupra *formei de sonată*

În sens larg, *forma* poate fi definită ca articularea unei lucrări în secțiuni de diferite dimensiuni, și relația dintre ele, dar și față de întreg. În analiză, această articulare în secțiuni presupune că fiecare din acestea are o organizare internă, adică o formă proprie. Iar toate subdiviziunile cu formele lor sunt subordonate organic formei întregii lucrări.

Alăturarea noțiunii de formă de sonată (ca și construcție generală) conceptului de *nivele structurale* definește esența conceptului schenkerian.

Schenker a adoptat forma de sonată ca fiind tripartită: Expoziție- Dezvoltare- Repriză, cele trei secțiuni fiind privite ca părți distincte, și drept urmare vor fi analizate ca atare. El consideră armonia fiind decisivă în determinarea secțiunilor.

Din perspectivă schenkeriană, Expoziția este privită în termenii unui proces de elaborare, implicând progresii lineare și mișcări structurale ale basului.

Când vorbim despre Expoziția unei *forme de sonată*, ne referim la elementele caracteristice care o definesc: juxtapunerea a două tonalități și cele două teme. Schenker însă nu considera cele două teme ca fiind reprezentative pentru forma (sau „principiul”, cum se exprima acesta) sonatei în mod absolut. Argumentul său se baza pe „variabilitatea” mișcărilor sonatei, pe lipsa temei secundare în unele părți de sonată mai mici ca dimensiune, fiind înlocuită direct cu o temă cu rol de încheiere (cu toate că mișcarea respectivă nu se abate de la planul modulatoriu obișnuit); în unele părți nu există nici măcar tema de încheiere, în timp ce în altele putem găsi doar tema principală. Din perspectiva lui Schenker, Expoziția este dedicată sublinierii și înfrumusețării tonului primar cu care Urlinia își începe discursul, aceasta fiind prolongată până la apariția celei de a doua tonalități.

În ceea ce privește Dezvoltarea, Schenker consideră că această secțiune „nu permite generalizarea cu privire la conținutul ei armonic, respectiv `variate tonalități’”.⁷ Repriza este totuși

⁵ Renee Timmers, recenzie *Musical Excellence* de Aaron Williamson, Music & Letters nr. 86, p. 674.

⁶ Nicholas Cook, *At the Borders of Musical Identity: Schenker, Corelli and the Graces*, în Musical Analysis nr. 18, 1999, p. 232-233.

⁷ Allen Forte și Steven E. Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, W.W. Norton & Company Inc., USA, 1982, p. 277.

străbătută (controlată) de o singură armonie largă, aceea a tonicii, în timp ce Coda/Codetta este dezvoltătoare în natura ei, mișcându-se în cadrul „diferitelor tonalități”, dar întotdeauna încheindu-se pe Tonică.

2.2. Sonatele de tinerețe. Relevarea constantelor compoziționale specifice perioadei

Întemeierea Sonatei clasice pentru pian și vioară se realizează în concordanță cu experiența concertantă, Mozart compunând cele mai bune lucrări ale acestui gen între anii 1784-1788, perioadă în care faima sa ca interpret și compozitor de sonate și concerte pentru pian, atinsese nivelul cel mai înalt. Cele 26 de sonate pentru pian și vioară dezvăluie o evoluție a stilului, structurii și formei, toate fiind influențate de diferitele etape ale vieții personale a compozitorului.

Din perioada anilor 1763 și 1765 datează cele 16 sonate de tinerețe: seturile K.V. 6-7 și 8-9 și seturile K.V. 10-15 și K.V. 26-31. Acestea reflectă stilul „infantil” al formei muzicale, sonatele fiind privite ca niște experimente ale „copilului minune”, așa cum era privit micul Mozart.

Sonatele de tinerețe au un conținut simplu, melodic, mod major-minor, bazat pe „conversație galantă”. Partea pianului este de sine-stătătoare, fără a avea mare nevoie de un acompaniament de flaut, harpă sau vioară. Maniera tratării melodice ne dezvăluie o aliniere a compozitorului la practicile muzicale ale timpului său, influența asupra sa a compozitorilor Johann Gottfried Eckard, Johann Schobert, harpistului Christian Hochbrucker și Johann Schobert.

Motivul pentru care aceste sonate nu se regăsesc în repertoriul recitalurilor camerale este faptul că aceste lucrări, considerate a fi încercări rudimentare de abordare a acestui nou gen muzical, propun o scriitură bazată pe melodică simplă, cu un simț al formei muzicale în dezvoltare. Pianul deține supremația limbajului muzical, vioara (sau alte instrumente care-l însoțeau) având un rol minimal, de pur acompaniament. Evident că nu se poate vorbi aici de o adevărată colaborare între cele două instrumente, de vreme ce, chiar de la început, fiecare sonată are clar precizată destinația: *Sonates / Pour Le Clavecin / Qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon*.

2.2.1. Sonata K.V. 6; tipare structurale incipiente

Alegerea analizării primei sonate de tinerețe vizează evidențierea pașilor mici, dar constanți parcurși pe scara evolutivă către setul *K.V. 301-306*, menit să aducă noutate melodică, texturală și mai ales de debut al dialogului sonor pian-vioară. De asemenea, *Sonata K.V. 6* este cea mai complexă dintre sonatele primului set, atât ca alegerea părților constitutive (este singura sonată de tinerețe care are 4 părți proporționale ca întindere, însumând 13 pagini), cât și ca scriitură și melodicitate. Structura de bază este tradițională, cele patru părți urmând în desfășurarea lor un tipar comun lucrărilor apărute în creația compozitorilor de gen, contemporani cu Mozart (partea I, *Allegro* este în formă de sonată, partea a doua, *Andante*, tot în formă de sonată, dar pe model scarlattian, partea a treia, *Menuet I și II*, în formă de lied, iar partea a patra, *Allegro molto*, din nou în formă de sonată).

Deși este prima compoziție în genul sonatei pentru pian și vioară, scriitura pianului, cu rol melodic principal, dezvăluie preocuparea micului compozitor pentru detaliile articulației mici, gruparea a câte două note, repetarea motivului ca atare devenind o amprentă personală a lui Mozart. Discursul

viorii continuă materialul motivic din punte, micile „comentarii” putând fi privite ca un model de „dialog” incipient între cele două instrumente.

2.3. Sinteza creatoare a perioadei sonatelor de maturitate

După 12 ani în care Mozart nu s-a mai aplecat asupra genului duo-ului pian-vioară, sonatele de maturitate aduc din punct de vedere compozițional o evoluție în gândire și concepție. Este vorba de anii 1766-1778, perioadă de efervescentă creatoare, când Mozart compune operele *La Finta semplice* și *La finta giardiniera*, singspielul *Bastien și Bastienne*, *Sonatele pentru pian K.V. 279-284, K.V. 309-311, Concertele pentru pian K.V. 175, 238, 242 și 246*. Cu siguranță că turneele întreprinse până atunci, întâlnirile cu compozitori recunoscuți ai vremii, pregătirea asiduă asigurată constant de către Leopold, toate acestea l-au înscris pe Mozart pe un arc de evoluție în ceea ce privește crearea propriului limbaj.

2.3.1. Sonatele *Mannheimeze*, în pragul maturității creatoare

Perioada **sonatelor de maturitate** (1778-1788) debutează cu setul *K.V. 301-306*; aceste șase sonate sunt compuse într-un turneu întreprins în anul 1778 în Mannheim și Paris.

Dacă *Sonatele K.V. 301-303 și 305* au fost compuse în Mannheim, *Sonatele K.V. 304 și 306* vor fi compuse la Paris, însă toate cele șase vor fi publicate împreună la Paris de către editura Jean-Georges Sieber, în noiembrie 1778, ca *Six sonates pour le clavecin ou fortepiano avec accompagnement d'un violon*, și cu dedicație pentru Maria Elizabeth, „the Electoress of the Palatinate in Mannheim”. La Paris va compune și *Sonata K.296* (în anul 1778), dar ea va fi publicată ca aparținând **grupeii a doua** a sonatelor de maturitate (*K. 376-380*), abia în 1781, la Viena.

Deși privite de către Mozart ca fiind destinate tot uzului amatorilor, *Sonatele K.V. 301-306* ilustrează dezvoltarea emoțională și intelectuală a tânărului compozitor, și au importanță majoră din punct de vedere atât istoric cât și muzical, fiind primele lucrări de acest fel în care vioara depășește rolul de acompaniator, devenind treptat un „personaj” egal în interacțiunea muzicală cu pianul. Când pianul are melodia, vioara acompaniază sau susține armonic sau ritmic linia pianului; apar secțiuni în care vioara devine partener egal al pianului sau chiar preia supremația.

Acest prim set de sonate de maturitate se remarcă prin diversitatea formelor, măsurilor și tempo-urilor folosite de compozitor. Astfel, dintre toate sonatele setului, doar *Sonata K.V. 306* este tripartită, restul având două părți; tot aici vom întâlni singura sonată în tonalitate minoră, *Sonata K.V. 304*, unde ambele instrumente exprimă în mod egal forța dramatismului mozartian.

Pentru prima dată, tratarea concertantă a viorii devine o preocupare evidentă pe care o putem observa chiar din prima sonată *K.V. 301*. Stilul concertant pe care-l întâlnim în sonatele acestui prim set, se evidențiază prin multiplele pasaje la unison și prin acordurile în unison ritmic, tehnici compoziționale pe care Mozart le-a preluat din Mannheim. Pianul a fost dintotdeauna considerat instrumentul cel mai potrivit pentru a „înlocui” orchestra; odată cu egalizarea rolului celor două instrumente ale duo-ului cameral, Mozart dă un nou sens expresiei „concerto-sonata” (pianul fiind cel care înlocuiește orchestra, atunci când vioara este solistă).

2.3.2. Mozart și propria concepție componistică izvorâtă din inspirație în setul *Sonator Auernhammer*

Perioada în care a fost compus al doilea set al sonatelor de maturitate K.V. 376-380 (anii 1779-1781), este una marcată de frământări și incertitudini; Mozart este angajat al Arhiepiscopului de Colloredo, în Salzburg. Lipsa totală de apreciere, climatul auster de la curte și neînțelegerile permanente cu acesta, determină ruperea relațiilor și plecarea compozitorului (1780) la Munchen, unde va avea loc în același an premiera operei *Idomeneo*. Mozart se remarcă în această perioadă prin numeroase apariții în concerte, atât ca pianist, profesor, cât și compozitor.

Setul al doilea al sonatelor de maturitate (K.V. 376-380) este dedicat elevei sale, Josepha Auernhammer, și a fost compus între anii 1779-1781, *Sonata K.V. 378* la Salzburg, iar restul sonatelor din set, la Viena. Vor fi publicate la final de noiembrie 1781, ca op. 2, de către editura Artaria, tot la Viena.

2.3.3. Ultimele sonate de maturitate și factura dialogat-concertantă

Ultimele creații dedicate duo-ului pian-vioară, *Sonatele K.V. 402, 403, 454, 481, 526 și 547* reprezintă perioada 1781-1788, în care compozitorul, stimulat de bogăția muzicală și anturajul intelectual elevat al Vienei, cunoaște înflorirea și recunoașterea genialității sale, datorită aparițiilor publice și întâlnirii cu muzica lui J.S. Bach și Handel în cadrul seratelor din locuința baronului Van Swieten. Sunt anii în care compune frenetic concerte pentru pian, unele într-un caracter nu foarte pretențios, altele accesibile oricărui ascultător. Perioada 1784-1786 se remarcă prin întrepătrunderea stilurilor simfonic, operistic și cameral; cerința pentru virtuozitate este o constantă acum, așa cum reiese din scrisoarea adresată tatălui (26 mai 1784) în care Mozart afirmă că în *Concertele K.V. 450-451*: „interpretul transpiră”, fiind scrise pentru el însuși, în stil virtuosic.

Aceasta este perioada în care au fost concepute ultimele sonate pentru pian și vioară, perioadă de înflorire și definitivare a stilului propriu, de împletire armonioasă a tuturor direcțiilor specifice, operă-muzică sacră-genul cameral. Sunt sonate care stau alături, ca exprimare, trăire, dar și virtuozitate, alături de celelalte capodopere mozartiene.

2.4. Energie și strălucire în mișcările Allegro ale setului K.V. 301-306

O privire generală asupra primului set de sonate K.V. 301-306, aduce în prim plan o delimitare clară a rolurilor celor două instrumente; dacă până acum pianul deținea supremația melodică asupra lucrărilor de gen din perioada copilăriei, începând cu *Sonata pentru pian și vioară K.V. 301*, dialogul real devine un element indispensabil colaborării celor două personaje.

Liniile melodice se transferă cu naturalețe de la pian către vioară și invers, formulele ritmice pregnante și pasajele de virtuozitate cuceresc prin diferența de culoare. Reîntâlnim astfel, după 12 ani de absență în ceea ce privește lucrările în genul duo-ului cameral, un Mozart plin de inspirație, cu o infinit mai mare putere de transmitere a suflului vocal, regăsit în toate temele sale, preluate cu ingeniozitate de ambele instrumente.

Pe întreg parcursul capitolului sunt evidențiate *constantele* și *variabilele* sonore din cadrul fiecărui set, ca punct de pornire spre o abordare interpretativă, dar și pedagogică, superioară calitativ.

Alegerea grupării în analiză pe criteriul tempo-ului are ca argument faptul că în interpretare, indicația de tempo este pe de o parte punctul de plecare, pe de altă parte scopul parcursului muzical, ce trebuie să însoțească interpretul pe toată întinderea lucrării. Mozart dezvăluie în acest prim set o predilecție pentru tempo-ul *Allegro* în majoritatea formelor de sonată din părțile întâi, mai puțin în partea întâi a *Sonatei K.V. 303 (Adagio)* și partea a doua a *Sonatei K.V. 306 (Andantino cantabile)*. Interesant de urmărit este cum țesătura muzicală este cea care oferă variabilitate tempo-ului; în funcție de aceasta, tempo-ul *Allegro* poate să difere de la o sonată la alta (de exemplu, părțile întâi ale *Sonatelor pentru pian și vioară K.V. 302 și K.V. 304*, ambele în *Allegro*, impun prin scriitură o abordare interpretativă diferită, în cadrul aceleiași indicații de tempo).

O analiză amănunțită a tuturor aspectelor ce influențează caracterul energic și strălucitor în interpretarea *Allegro*-urilor setului studiat, are la bază cunoașterea tuturor elementelor de formă și structură. De asemenea, pentru o pătrundere cât mai profundă în însăși esența lucrării (în cazul nostru, partea de sonată studiată), vom detalia planurile sonore diferențiate, vizând posibile abordări interpretative schenkeriene.

2.4.1. Analiza stilistică a formei de sonată, cu posibile abordări interpretative schenkeriene, în Sonatele K.V. 301, 302, 305 și K.V. 306.

Cele patru sonate abordate în analiză prezintă un caracter fluid, redat prin linii melodice în care simplitatea se îmbină măiestrit cu strălucirea sonorităților. Se observă predilecția compozitorului pentru alăturarea celor două tipuri distincte de articulație (legato de 2 sunete, urmat imediat de staccato), într-o desfășurare și alternare rapidă, creând impresia de sonorități veșnic „nestatornice”, într-o continuă și constantă efervescență sonoră. Cursivitatea melodiei este contrabalansată prin acompaniamente în stil Alberti, a căror pulsație imprimă vioiciune discursului muzical.

O privire de ansamblu asupra acestor sonate dezvăluie o scriitură ce nu impune interpreților cerințe tehnice deosebite, ci imprimă nevoia de similitudine în interpretare în multitudinea de pasaje la unison. Partenerii duo-ului se află într-un permanent dialog, în care modelul identic al articulării, regăsit în scitura atât a pianului, cât și a vioarei, obligă spre omogenitate timbrală și ritmică.

Debutul energic, cu o melodie exuberantă, dezvăluie în *Sonatele K.V. 302 și K.V. 305* adevăratele conotații ale tempo-ului *Allegro*, în ceea ce privește strălucirea și vitalitatea. Se evidențiază același tip de scriitură, bazat pe arpeggierea ca motiv. În peisajul sonor al primului set de sonate de maturitate, *Sonata K.V. 305* aduce un suflu nou, crează imagini inedite timbral, succedându-se într-un ritm vioi, conturând exuberanța și vitalitatea tinereții compozitorului, strălucirea fiecărei linii melodice expusă de cei doi parteneri ai duo-ului.

Ca o constantă a stilului componistic caracteristic acestui prim set de maturitate, observăm preferința lui Mozart pentru unisonul pe trei registre, abordarea octavelor în bas și indicația dinamică forte, dublând efectul orchestral, în *Sonatele K.V. 302, K.V. 304 și K.V. 305*.

Mozart aduce în prim planul sonatelor sale un peisaj plin de culoare și energie, specific trăirilor sale, în care virtuozitatea este pusă în slujba creării de personaje, constant identificate în orice linie melodică proaspătă și inedită. Dialogul masculin-feminin trebuie conturat cu claritate prin tipul

personajului solar, exuberant și puternic totodată (tema principală), cât și personajul calm și cald, caracterizat prin tema a doua.

Ca aspect variabil, *Sonata pentru pian și vioară K.V. 301* se remarcă încă de la început printr-o melodică de o cuceritoare simplitate, indicația *con spirito* concentrând în ea o atmosferă ce ne reîntoarce la bucuria inocentă a unei energii veșnic copilărești.

Reprezentativă pentru tiparul sonatei clasice, al anului 1778, ultima sonată, *Sonata K.V. 306* se remarcă în cadrul setului printr-o vigoare concertantă (partea întâi), împletită cu sonoritatea cantabilă (partea a doua) și caracterul jucăuș (partea a treia), uimind prin maturitatea îmbinării melodiei cu un ritm complex, îmbrăcat în delicatețea sonorităților. Asimetria construcției temei principale este un exemplu clar de abordare variabilă a frazei mozartiene; deși Mozart a moștenit și ulterior apropiat legea corespondenței simetriei, ca parte a stilului Rococo, întâlnim și construcții asimetrice, atât la nivel de frază, cât și de secțiuni mai largi; însă chiar și acolo unde apare această asimetrie, aceasta pare doar o modificare a simetriei generale. În cazul de față, Mozart a manifestat de la început predilecția pentru un început prin frază lungă, interesantă, principiul intensificării mișcării relevându-se în gruparea interesantă a motivelor. Astfel, în loc să avem o temă de 8 măsuri de tipul $(2+2)+(2+2)$, Mozart optează pentru forma $(2+2)+(1+1+2)$ (tema principală din *K.V. 306*).

Din punct de vedere al abordării interpretative, se remarcă nevoia de prospețime și noutate redată prin contrastele dinamice *forte/piano* cu rol de accentuare a tensiunii armonice, îmbinarea elementelor de cantabilitate cu caracterele-surpriză, pulsație interioară riguroasă care să-i ajute în stăpânirea egalității, și exprimarea elasticității. Folosindu-se de analiza schenkeriană atât pianistul cât și violonistul vor menține vie în minte atingerea sunetului principal $\hat{5}$, parcursul până la acesta realizându-se (prin celelalte sunete importante ale planului secundar), într-o interpretare ușoară, curgătoare spre acesta; susținut mental, el va trebui proiectat de ambii instrumentiști către finalizarea liniei importante ce are rolul de conducere a întregii expuneri, pentru redarea materialului tematic sub forma unui întreg.

Exemplul 1: *Sonata K.V. 306, partea I, Expoziția. Tema a doua, măs. 26 cu anacruză- 38. Reducție schenkeriană*

Drept urmare, cunoașterea planului principal schenkerian nu are ca scop o accentuare/evidențiere a sunetelor structurale, ci unirea tuturor pentru menținerea caracterului unitar tematic.

2.4.2. Interferențe semantice ale minorului, în Sonata K.V. 304

Considerată ca fiind cea mai solicitantă din punct de vedere afectiv, starea predominantă este aceea de tristețe, neliniște, melancolie și durere a tânărului Mozart, la moartea mamei sale. „...când mă gândesc la toată neliniștea, spaima și tristețea pe care le-am îndurat ultimele două săptămâni.....În ultimele trei zile....ea a delirat constant, iar azi...agonia morții a început...”⁸, scria Mozart în noaptea morții mamei sale.

Sonata K.V. 304 este deseori prima alegere în repertoriul duo-ului pian-vioară, deoarece muzica sa debordează de emoție și pasiune, nu este dificilă din punct de vedere tehnic și nu ridică probleme de echilibru pian-vioară, căci Mozart le-a delimitat cu claritate rolurile din punct de vedere al texturii.

Construită în două părți, sonata concentrează în fiecare mișcare a sa o lume de trăiri în care personajele sale, sub chipul temelor muzicale, se definesc printr-o multitudine de exprimări: de la povestirea ce ascunde durerea interioară (tema principală) urmată de o punte scurtă ce aduce strigătul de revoltă și neputință, până la exprimarea oarecum resemnată, a temei secundare. Întreaga parte întâi este străbătută așadar de un cumul de simțiri, fiecare profundă sau mai exteriorizată, cu fiecare motiv și frază construindu-se calea către climaxul adus de secțiunea de aur.

Partea I, în formă de sonată, prin indicația Allegro asociată cu modul minor și măsura alla-breve, pregătește interpretul pentru a susține un discurs în caracter serios și grav, pregătind chiar de la început auditoriul pentru expunerea tristă și dramatică.

Debutul este reprezentat de o introducere ce aduce tensiune tonală creată de mișcarea arpeggiată spre dominantă, mișcare ce determină creșterea intensității muzicale. Introducerea (măs. 1- 12) debutează cu o textură la unison, nu doar în cele două registre ale pianului, ci și în scriitura viorii, amintind de pasaje de început tutti, caracteristice multor simfonii clasice (exemplu Simfonia Haffner, de Mozart). Calitatea orchestrală a acestei introduceri este reflectată în contrastele timbrale dintre registre (inițial toate cele trei linii la unison fac parte din registre diferite, urmând ca, în fraza a doua (măs. 8- 12) soprana să rămână la unison cu linia viorii, în timp ce mâna stângă menține contrastul registral. Acest unison exprimă o stare de dramatism interior, care necesită în interpretare susținerea tensiunii tonale, creată de mișcarea arpeggiată spre treapta a V-a (măs. 12). În interiorul acestei mișcări, interpreții conduc împreună spre creșterea treptată a intensității muzicale; fraza a doua (măs. 9- 12) aduce un ritm sacadat, dinamic totodată (tot la unison), interpretarea conducând de la zbuluc interior spre exteriorizarea tensiunii dramatice.

Este evidențiată o posibilă abordare a acestei introduceri, din punct de vedere interpretativ-schenkerian. Reducția dezvăluie prolongarea tonicii; deși introducerea este scrisă la unison, în trei registre diferite, din punct de vedere armonic s-a ales cifrarea $I-V \frac{6}{4} - \frac{5}{3} - I$, deoarece aceste armonii se

⁸ Emily Anderson, *The Letters of Mozart and his Family*, Vol. II, Macmillan and Co., Limited St. Martin's Street, London, 1938, p. 829.

vor descoperi odată cu apariția temei principale. Cunoscând desenul melodic al reducăției mediane, interpreții vor aborda cu grijă ascensiunea către maxima melodică a arpeggiului, sunetul *sol*¹, suflul larg al liniei necesitând susținere, dar nu prin crescendo, ci purtând în minte linia principală decendentă *si*¹-*la*¹-*sol*¹-(*fa*^{#1})-*mi*¹.

Exemplul 2: Sonata K.V. 304, partea I. Introducerea, măs. 1-8. Reducție mediană schenkeriană,

2.4.3. Diversitatea expresiei conținuturilor în cadrul unității stilului mozartian

Creația mozartiană este și va rămâne unică prin diversitatea exprimării trăirilor, a multitudinii caracterelor sale, toate întâlnite în paginile aceleiași lucrări; personajele pe care le întruchipează devin vii, prin abordarea firească a discursurilor pe care Mozart le atribuie acestora. Desenul melodic este expresiv, iar compozitorul a dovedit un imens interes pentru a-și transmite prin orice mijloace așteptările cu privire la abordarea temelor sale.

Diversitatea expresiei conținuturilor în creația mozartiană, constă în variațiile la nivel de structură a frazelor, care oferă interpretativ infinite rafinamente sonore; vorbim de asemenea, despre variații în construcția și sensul melodic al frazelor, cu efect asupra gândirii și proiectării susținerii suflului larg al lucrărilor; ca de altfel și variațiile articulației, ce oferă prospețime ideilor muzicale, și reprezintă caracteristica specifică scriiturii mozartiene.

2.4.3.1. Aspecte diverse ale abordării schenkeriene a temelor principale

Temele principale ale *Sonatelor K.V. 305* și *K.V. 306*, și reducățiile schenkeriene ale acestora, dezvăluie abordări interpretative diverse. Astfel, apariția sunetului principal $\hat{5}$ se realizează prin arpeggiere, tehnica prin care debutează fiecare dintre cele două sonate. Urmărind însă conturul melodic al celor două teme, remarcăm că tabloul variabilelor este mult mai bogat, decât cel al constantelor.



Exemplul 3: Sonatele K.V. 305 și K.V. 306, partea I, Expoziția. Tema principală. Analiză schenkeriană, nivel median.

Din punct de vedere al **constantelor**, amintim:

- Sensul identic al liniei melodice, până la atingerea sunetului principal $\hat{5}$; în ambele cazuri, aceasta coboară prin toate sunetele arpeggiului, până atinge tonica, urmând ca apoi să-și reia urcarea, dar doar până la cvinta generatoare de coborâre melodică principală.
- Sonoritatea strălucitoare și caracterul energic al ambelor teme principale; ambele au indicația *Allegro* și debutează în nuanța *forte*.

În ceea ce privește **variabilele**, se poate observa multitudinea variațiilor în construcție:

- Modul în care Mozart alege să „umple” sonor coborârea, înfrumusețând cele cinci sunete principale ale coborârii; în *Sonata K.V. 305*, fraza consecventă uimește printr-o simplitate a liniei melodice, apărută brusc, după complexitatea sonoră a unisonului pe trei registre. În timp ce, în *Sonata K.V. 306*, o întreagă poveste muzicală se derulează (măs. 1-9) până la pregătirea și apariția sunetului $\hat{5}$, generator al coborârii cu care se încheie, pe tonică, fraza consecventă.
- Textura temelor diferă; avem o scriitură omofonă în tema principală a *Sonatei K.V. 305*, un unison prelungit până la fraza consecventă. Mozart folosește acest procedeu compozițional, de expunere a temei pe trei voci, în trei registre diferite, cu scopul de îmbogățire timbrală. Spre deosebire de aceasta, debutul *Sonatei K.V. 306* strălucește prin acordul arpeggiat din sopran, pe o figurație de tip Alberti, în bas, rapidă și energică, menită să susțină caracterul impunător al temei. Totodată, este de remarcat cum Mozart creează varietate și spontaneitate a sonorității, schimbând distribuția scriiturii de tip acompaniament, din bas către sopran, și invers.
- Predilecția pentru articulația mică de două sunete; notată cu minuțiozitate, tema *Sonatei K.V. 305* abundă în indicații de *staccato* și *staccatissimo*. În *Sonata K.V. 306*, în schimb, nu remarcăm

tendința de conturare melodică prin intermediul articulației, ci înclinația către o virtuozitate nedeclamată însă, ci pusă-n slujba unei arhitecturi sonore somptuoase, cu suflu lung și melodică bogată.

- Nu în ultimul rând, se remarcă diferența de lungime/extindere a temelor, care determină caracterul concis al primeia, versus construcției largi, diversificată sonor.

2.4.4. Sonata pentru pian și vioară K.V. 296; perspective interpretative și abordări pedagogice

Compusă alături de setul *K.V. 301-306*, în Mannheim, pe 11 martie 1778, sonata este dedicată elevei sale Therese Pierron. Deși compusă în 1778, această sonată a fost publicată abia în 1781, alături de al doilea set de maturitate *K.V. 376-380*.

Efectul orchestral al debutului a fost realizat prin expunerea pe trei registre a temei principale (măs. 1-8); Mozart crează astfel un caracter concertant, ducând cu gândul la concertele pentru pian (Tutti, măs. 1-2, Solo, măs. 3-4). Este o tehnică pe care compozitorul o folosește des în debuturile *Sonatelor pentru pian și vioară*, precum *K.V. 302, 304, 376, 380 și 454*.

Se remarcă imitațiile în *stretto* între pian și vioară, expunerile tematice ranversabile, folosirea salturilor intervalice la octavă, redând o sonoritate însoțită, strălucitoare. Variabila în construcție o reprezintă prelungirea temelor prin procedeul de dezvoltare prin eliminare și amplificare dinamică prin aducerea octavelor paralele în planul dinamic *forte*.

Pe aceeași linie cu sonatele mannheimeze, această sonată debordează de vitalitate sonoră, impunând virtuozitate, strălucire și energie în interpretare, deopotrivă ambilor interpreți.

O privire de ansamblu asupra sonatei, invită la o colaborare perfectă din toate punctele de vedere: al dialogului, al dinamicii, atacurilor precise simultane, al reliefării multitudinii caracterelor și mai ales al transmiterii bucuriei de a cânta (nu doar interpreta) împreună. *A cânta* însemnând transpunerea mentală a sonorităților în redarea de tip vocal (ca personaje din operă), pentru realizarea unei povești, iar nu doar a unei lucrări pur instrumentale.

2.5. Aspecte variabile din perspectivă structural-interpretativă în forma de sonată a setului K.V. 376-380

Al doilea set al sonatelor de maturitate se remarcă prin unitatea de concepție ce reiese din structurarea în trei părți, folosirea formei de sonată în partea întâi, abordată în tempo-ul *Allegro*, a caracterului cantabil în părțile mediane și a formei de rondo în părțile finale. O variabilă o reprezintă structurarea în două părți a *Sonatei K.V. 379*, cu formă de sonată fără dezvoltare în partea întâi, a temei cu variațiuni (în locul lied-ului) în părțile secunde ale *Sonatelor K.V. 377 și 379*, și a caracterului dansant (*Tempo di menuetto*) în finalul *Sonatei K.V. 377*, precum și abordarea finalului *Sonatei K.V. 379*, în *Allegretto*.

Acest set de sonate aduce în prim plan egalitatea în dialogul pian-vioară, exprimată desăvârșit prin timbralitatea lor atât de diferită.

Cele șase sonate se aseamănă și totuși diferă în egală măsură, din punct de vedere al construcției; Mozart „se joacă” cu temele principală și secundară, traducându-le limbajul în voci de

personaj, uneori Yang, alteori Yin, în funcție de caracterul pe care dorește să-l creeze. Așa cum vom vedea, uneori tema principală vine să exprime putere, hățărare de tipul personajului bărbătesc Yang, urmată de reexpunerea sa în *Repriză*, de către celălalt instrument al duo-ului, a cărui timbralitate schimbă percepția asupra ethosului temei. Se nasc astfel constante și variabile sonore care amprentează caracterul fiecărei părți în parte; este necesară, considerăm, conștientizarea acestor împletiri și colaborări între personaje, pentru crearea unei muzicii vii, proaspete, dincolo de sterila abordare a unui text muzical, cu respectarea fidelă (dar doar atât) a partiturii, cu toți parametrii ce se impun.

Se poate observa că, în afară de *Sonatele K.V. 376 și K.V. 379*, unde tema principală este expusă de către pian, în mod identic, atât în *Expoziție*, cât și în *Repriză*, în cazul celorlalte sonate ale setului al doilea, compozitorul surprinde prin tehnici precum diminuarea prin eliminare (*K.V. 378* sau *K.V. 380*) și abordarea diferită a temei secundare, fie prin redarea ei la vioară (*K.V. 377* și *K.V. 380*), fie prin prisma timbralității diferite (temă redată la pian, în *Expoziție*, și preluată de către vioară, în *Repriză*, în *K.V. 377*).

Din punctul de vedere al tonalităților, toate cele cinci sonate din set (părțile în formă de sonată) sunt în tonalități cu bemoli, una singură (*K.V. 379*) în tonalitate minoră, și două sonate în *Fa major* (*K.V. 376* și *377*).

2.5.1. Sonatele K.V. 376 și K.V. 377

O privire de ansamblu asupra celor două sonate în *Fa major*, evidențiază același caracter energic, vioi, cu o scriitură ce debordează de virtuozitate. Temele principale sunt expuse în nuanța *forte*, tempo-ul *Allegro*, ambele aduse la pian printr-un sunet penetrant și strălucitor, al acordului tonicii.

În cazul celor două teme principale în discuție, se poate observa cu ușurință că *Sonata K.V. 377*, încă de la început exprimă dorința de virtuozitate, prin aducerea la vioară a unui acompaniament de tip *ostinato* ritmic, pe o pulsație de triolete pe jumătate de timp, ce redau senzația unui perpetuum mobile, în tempo *Allegro* și nuanța *forte*. Caracterul virtuosic vine aici să creeze tabloul bucuriei, exuberanței, tema pianului, cu început anacruhic, împletindu-se organic prin mersul său treptat în pătrimile în articulație *staccatissimo*, cu optimile sacadate ale viorii, în arpeggiu urmate de un mers treptat, cântate cu sunet mic, aproape de coardă, în zona talonului, fiecare trăsătură a arcușului necesită un control perfect al acestuia. Toată desfășurarea temei principale redă un flux într-o singură respirație, cu „îndulcirea” sonorității pe secvența a doua descendentă (pe tr. a II-a), cu rol de liant prin următoarea armonie a tr. a V-a, către reîntoarcerea pe tonica *Fa* și predarea liniei melodice principale către vioară, în punte (măs. 9).

Aparent asemănător, desenul melodic-ritmic al temei principale din *Sonata K.V. 376* aduce o sonoritate mai delicată. După măsura de început, abordată de ambii interpreți în nuanța *forte* cu acorduri decise și impunătoare, expunerea pianului vine să deschidă un tablou cu o melodică specific mozartiană, cu sunet mic, dar jucăuș, expusă prin mers treptat, cu salturi intervalice de amplitudine ce se încadrează în intervalul de terță, articulația *non legato* completându-se expresiv cu acompaniamentul armoniei latente, în bas. Tema se reamră prin simplitate și eleganță, dublată de puritatea unui stil jucăuș. Deși în tempo *Allegro*, senzația de virtuozitate nu conduce cu gândul la

energia și vitalitatea debutului *Sonatei K.V. 377*, ci mai degrabă la bucuria copilărească a descoperirii „jocului împreună”, și a dăruirii acestei inocențe muzicale, publicului ascultător.

Părțile mediane ale celor două sonate sunt scurte dar concise, ambele având câte două segmente. În schimb, ambele *Reprize* se remarcă printr-o serie de aspecte variabile, față de *Expoziție*. Astfel, tema secundară din *Sonata K.V. 376*, deși se repetă în mod identic ca și expunere și dimensiuni, față de *Expoziție* (unde apare la pian), în *Repriză* este adusă la vioară, creându-se un interesant efect timbral.

Fără a ieși din cadrul tipic al formei de sonată, deși scurte ca expunere, cele două *Sonate K.V. 376* și *K.V. 377* (părțile întâi) exprimă prin liniile melodice, conturul ritmic, claritatea expunerii, folosirea texturilor transparente și grația sublimă alternată cu agerimea motivelor energetice, precum și egalizarea dialogului pian-vioară, deschiderea căii către marile capodopere ale genului duo-ului cameral mozartian.

2.5.2. Sonata K.V. 378

Această sonată este cea mai lungă și mai elaborată din punct de vedere componistic, dintre toate sonatele setului al doilea, urmând tiparul clasic repede-lent-repede. Complexa colaborare a celor două instrumente, în afirmarea și dezvoltarea ideilor muzicale, prin constanta întrepătrundere a rolurilor și dialogul permanent, plasează această lucrare în rândul creațiilor mature ale genului duo-ului cameral.

Tempo-ul *Allegro moderato* orientează de la început instrumentiștii către o abordare înclinată spre melodicitate, cu o fluentă pusă în slujba emoției și a trăirii, iar nu a virtuozității strălucitoare. Debutul temei principale, în nuanța *piano*, se remarcă printr-o linie melodică de o frumusețe deosebită; cele 8 măsuri sunt „rostite” într-o suflare, cursivitatea este cerută de însăși structura temei.

Remarcăm grija cu care Mozart a notat nuanțele; fiecare bas primește nuanța *forte*, primind astfel rol de pedală, urmat de restul triadei armoniei, notată melodic, în *piano*, în expunere în mers contrar bas-vioară. Se realizează astfel o contrabalansare dinamică, menită să susțină într-un raport corect tema expusă de pian. Totodată, această „exploatare a registrului basului și, întradevăr a întregii scriituri pianului, depune mărturie pentru o nouă și diferită expresie pianistică, strălucitoare dar în același timp cu adevărat în concordanță cu idelul muzicii camerale”.⁹

Tema secundară (măs. 47) în *Fa major* se remarcă printr-o gingăție sonoră, împletită cu un caracter jucăuș oferit de ritmul punctat, în terțe paralele și nuanța *piano*. Mozart inserează în temă texturi și stări diferite, precum surprinzătorul *sol minor* cu care debutează segmentul T2 (măs. 47), încadrat între două expuneri tematice jucăușe și solare. Mozart folosește și aici ingenios motivele arpegiate, în expunerea pe două registre, în sens descendent, ca o pregătire pentru „tragerea cortinei”, înainte de începerea frământărilor *Dezvoltării*. *Expoziția* se încheie prin dialogul celor doi instrumentiști, în *piano*.

⁹ Mario Raymond Mercado, *The Evolution of Mozart's Pianistic Style* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992), p. 69.

2.5.3. Sonata K.V. 379

Singura sonată a setului al doilea, care este structurată în două părți, se situează alături de *K.V. 303* și *K.V. 454* în rândul *variabilelor de construcție* în cadrul duo-ului pentru pian și vioară. Ca și în celelalte sonate amintite anterior, debutul părții întâi este reprezentat printr-o introducere lentă, în *Adagio*, plină de semnificații, în forma unui lied bipartit.

Calitatea orchestrală cu care Mozart ne-a obișnuit începând cu acest set de sonate, este redată aici prin printr-o expunere a temei (măs. 1-8) într-un caracter liric, expresiv, vocal, bogată sonor, cu acorduri arpegiate, urmate de o cantilenă melodioasă, construită pe structuri omofone, ornamentată cu apogiaturi, pasaje, anticipații și grupete, ce crează senzația de dantelărie sonoră, specifică introducerii unei opere.

Ascultătorul este pregătit, odată cu preluarea liniei melodice de către vioară (în prima punte, măs. 9-19), pentru deschiderea cortinei și desfășurarea unui amplu spectacol, având în vedere că, sub discursul susținut și vibrant al viorii, pianul amplifică tabloul sonorității prin acorduri și arpegii în trezecidoimi, în mișcare dinamizată, cu susținerea basilor în octave.

În plan ritmic, formulele ritmice punctate – șaisprezecime cu punct urmată de trezecidoime, redau avântul și bucuria, iar sincopile accentuează o maximă melodică și marchează unele întârzieri armonice.

Secțiunea B este supusă travaliului armonic, fiecare tonalitate la care se modulează aducând propriul ethos, și creând o prospețime și o culoare aparte. Provocarea pentru pianist constă în susținerea temei viorii prin „valurile” în trezecidoimi, fără a agita. Urcările necesită fluentă, tușeu ușor, fără a individualiza fiecare notă; astfel, tot fluxul expunerii rapide va crea senzație de sprijin armonic, iar nu de tipul pasajelor de virtuozitate.

Această introducere amplă și susținută, cu caracter vocal, este menită să aducă culoare pe de o parte, și să ofere contrastul față de începutul propriu-zis al sonatei, în *Allegro*. Acest contrast este oferit în egală măsură de tempo (*Adagio-Allegro*), de caracter (liric, cantabil- rapid și energic) și de culoare și ethos (*Sol major-sol minor*).

Allegro-ul debutează în *sol minor*, tonalitatea cu care este asociat Mozart când vorbim despre tonalitățile minore preferate.

Cea mai surprinzătoare dintre toate părțile mediane ale sonatelor pentru pian și vioară, *Dezvoltarea* pare mai degrabă un pasaj tranzițional către *Repriza*, situând această parte în sfera formei de sonată fără dezvoltare.

În legătură cu dimensiunile extrem de reduse ale *Dezvoltării* (comparativ cu *Expoziția* și *Repriza*), Charles Rosen afirma „.....nefiresc comprimată...Aici, Dezvoltarea e redusă la câteva măsuri, dar este fără îndoială formă de sonată: nu doar că dezvoltă tema de încheiere (motivul pianului din măs. 52-56), dar prelungește în mod admirabil tensiunea armonică”.¹⁰

¹⁰ Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York, W.W. Norton, 1980, p. 105-106.

2.5.4. Sonata K.V. 380

Ultima sonată a setului al doilea urmează tiparul tradițional repede-lent-repede; partea întâi are formă de sonată, partea a doua formă atipică de sonată, iar ultima parte în formă de rondo.

Ca și în alte sonate analizate anterior, s-a apelat la *scheletul* analizei schenkeriene (reducția mediană a liniei principale), deoarece, în acest caz, pe de o parte maxima melodică a temei coincide cu sunetul principal care generează coborârea/relaxarea melodică, iar pe de altă parte am considerat necesară reținerea mentală a acestei linii importante, întreaga expunere prezentând multiple elemente care ar fi condus către accentuări sau schimbări de tempo, modificând astfel sensul melodic al temei. Cunoașterea liniei sunetelor principale rezidă în interpretarea unui discurs muzical cursiv, fără accentuări sau opriri pe un pilon sau altul, cu susținerea mentală a liniei către sunetul principal *sf* (măs. 11); în acest sens, recomandăm ca urcarea în gamă către acesta, să primească în interpretare *crescendo* și o susținere aparte, pentru evidențierea acestui sunet, din care va urma relaxarea sonoră către tonica *mi*.



Exemplul 4: Sonata K.V. 380, partea I, tema principală (măs. 1-12).

Atmosfera exprimă dramatismul prin caracterul său fatidic. Melodia expune broderii și pasaje în registrul acut pe o pulsație de șaisprezecimi care redau virtuozitatea, strălucirea și vivacitatea. Secvențările melodice descendente, sunt construite pe piloni melodici ce dezvoltă acordul septimei de dominantă pentru a stabili tonalitatea de bază (*Lab–Fa–Re–Sib*). Structurile armonice se reiau, cu aducerea acordurilor tonicii și subdominantei (I–IV), evidențiindu-se un grup de cadențe tonale (I–V) ce marchează tonalitatea *Mib major*.

O *Dezvoltare* construită pe patru segmente (măs. 59-98), redă un caracter ferm, apogiaturile și formulele ritmice punctate aducând avântul și energia. Caracterele diferite se succed cu rapiditate; vioara răspunde expunerii inițiale printr-o melodie ornamentală cu grupete în nuanța *piano* și articulație *legato*, pulsația de șaisprezecimi aducând o sonoritate briliantă ce exprimă gingășia și vivacitatea. Contrastele dinamice și de registre între pian și vioară, expun o timbralitate și o diversitate de culori pregnante, preluările liniei melodice de la un instrument la celălalt, aducând suspans și proștețime discursului muzical.

Repriza (măs. 99–164), prezintă variabile în expunerea ambelor teme; desfășurarea acestora este cu o măsură în minus, tema secundară este expusă de către vioară de data aceasta, iar cadența finală (măs. 158-164) este pregătită printr-un trîl la pian, ce se încheie în *sf*, marcând astfel încheierea secțiunii, de altfel, întreaga cadență abundă de indicații *sf*, la ambele instrumente.

2.5.5. Abordări expresive ale poeticității muzicale

Este cunoscut faptul că expresia muzicală nu poate fi exprimată cu acuratețe prin intermediul limbajului. Totuși, dintotdeauna muzicologii și interpreții au purtat discuții legate de vocabularul descriptiv, pentru a comunica percepțiile asupra imaginii muzicale, a poeticității muzicii, a „tehnicii” care, în sens restrâns a fost și este, din păcate, privită și acum strict legată de execuție. În tratatul său *The Art of Piano playing*, Heinrich Neuhaus pledează pentru o privire în ansamblu a tehnicii, în sensul că aceasta înglobează înțelegerea imaginii artistice, a poeticității și esenței muzicii, către care interpretul trebuie să aspire, să o înțeleagă și să o întruchipeze în interpretare. Acesta vorbește despre simplitate și naturalețe în interpretare, insistând asupra creării mentale a unor percepții, a unor impresii vizuale și simboluri, care să conducă spre imaginarea sonorității adecvate lucrării în studiu

În relație directă cu aceste deziderate, din punct de vedere al poeticii muzicale, *Sonatele pentru pian și vioară* de Mozart, întruchipează o întreagă experiență de viață, varietatea „personajelor” întruchipate de temele sale suscitând constant și continuu imaginația interpretului, hrănindu-i permanent inspirația și emoția, pentru a reda cât mai divers fiecare caracter.

Un exemplu de personaj de tip Yang, plin de energie și vitalitate, îl regăsim în temele principale din *Sonatele K.V. 376* (măs. 1-10) și *K.V. 377* (măs. 1-16), unde, într-un cadru dinamic general *forte* și *tempo Allegro*, întâlnim multiple indicații pentru înțelegerea și decodificarea caracterului; astfel, debutul cere hotărâre și strălucire prin așezarea pe acordurile tonicii/dominantei, scriitura se evidențiază prin pulsație în valori mici (optimi și șaisprezecimi) care imprimă dinamism și vivacitate. De asemenea, dialogul permanent între pian și vioară schimbă sonoritatea prin timbralitatea diferită a celor instrumente și crează astfel noutate și prospețime sonoră. Caracterul energic al temelor se sprijină pe acompaniamentele în pulsație de optimi și șaisprezecimi (*K.V. 376*), respectiv triolete (*K.V. 377*), iar fluxul continuu este susținut prin împletirea constantă a motivelor cu articulație diferită, nelăsând loc pentru micile (și nedoritele) fluctuații de *tempo*.

Cei doi parteneri ai duo-ului au nevoie de momente de conectare unul cu celălalt, de discuții și căutare ferventă a imaginii sonore, înainte de a începe lucrul propriu-zis. Când interpretăm solo o lucrare, este „mai ușor” de imaginat, întruchipat și realizat dezideratul interior propriu, în raport cu lucrarea abordată; în cadrul duo-ului, nevoia de colaborare și conectare emoțională necesită o cunoaștere cât mai apropiată, în plan emoțional, o întruchipare a unei lumi „comune”, de gânduri, sentimente și trăiri, cât mai bine îngemănate. Doar în acest mod, redarea imaginii artistice și a aceluiași sens muzical pot fi realizate.

În contrast cu lumea imaginată anterior, *Sonata K.V. 380* aduce o poveste cu caracter maiestuos, aproape „regal”. Însăși tonalitatea *Mib major* posedă o „cromatică” aparte; Beethoven compune *Sonata pentru pian nr. 4* în această tonalitate, cu un debut ce aduce prin așezarea pe

acordul tonicii (dublat de un acompaniament pe o pedală pe tonică, în bas) o atmosferă în același caracter susținut și maiestuos.

O poveste cu adevărat deosebită din punct de vedere sonor, este cea a *Sonatei K.V. 378*; tema principală (adusă la pian) întruchipează un personaj viu, prin linia melodică lungă, mersul treptat și amplitudinea intervalică mică creând impresia unei povestiri „bătrânești”, a relatării unei experiențe mature. Colaborarea celor doi interpreți trebuie să creeze omogenitate timbrală adecvată povestirii, prin ajustarea planului dinamic în așa fel încât acompaniamentele ce însoțesc tema să nască impresia unei însoțiri timide și curioase totodată. Pedalizarea judicioasă trebuie să îmbogățească acest cadru intim, prin crearea unui *legato* al basului (în *forte*), în salt către micile comentarii interioare.

Personajul întruchipat de tema secundară (segmentul T2₁, măs. 47) poate fi gândit și exprimat în interpretare după calapodul temei secundare din *Sonata K.V. 376*: jucăuș, copilăresc, cu grijă la tușeul ușor, în articulație *legato-staccato*, și nuanță *piano*. De o anvergură unică în cadrul acestui set de sonate, această temă secundară surprinde o lume unică cu trăiri diferite; aduce personaje diverse care colaborează, conversează și-și expun propriile gânduri și sentimente. Astfel, după T2₁, personajul inocent și jucăuș în aparență, T2₂ (măs. 57) exprimă o candoare specific maternă, creându-ne impresia personajului-mamă, prin linia melodică în articulație *legato*, comentariul acompaniamentului (în șaisprezecimi) și veșnica repetare motivică, cu calm și căldură (specifică comportamental mamei- în relație cu puiul ei). Mergând pe firul poveștii muzicale imaginate, T2₃ (măs. 65) întruchipează personajul patern, prin expunerea în *forte*, cu caracter hotărât, adus prin articulația *staccato* și acordurile arpegiate, pe o diminuare a pulsației acompaniamentului, în șaisprezecimi pe armonie latentă.

Întruchiparea unei ultime povești, *Sonata K.V. 379* a fost lăsată la urmă intenționat, fiind deosebită prin însăși structura sa: introducerea de tip „A fost odată...”, în tempo *Adagio* putând fi asimilată ca fiind parte a stilului operistic mozartian, prin cantilena temei secțiunii A, expusă pe rând de ambii instrumentiști, prin scriitura extrem de variată, conturul ritmic și bogăția arpegiatelor și ornamentelor întâlnite. Imaginația poate „zbura” singură, neîngrădită, suflul poveștii creând senzația unei expuneri „de departe”, a unor întâmplări vechi și totuși actuale, prin cromatică solară a tonalității *Sol major*.

Preluarea liniei melodice de la pian, de către vioară, poate fi privită ca venind din partea a două personaje diferite, vioara dând frâu liber sonorității calde, susținute, posibilitățile sale de expresivizare a temei fiind superioare aici. Pianul va avea nevoie de o pedalizare bine gândită, pentru a introduce ascultătorul într-o lume armonică bogată, prin sonorități neîntrerupte de salturile apărute între acorduri.

2.6. Maturitate și virtuozitate în forma de sonată a ultimelor creații vieneze închinată duo-ului cameral pian-vioară

2.6.1. Sonata K.V. 403. Analiză structurală și probleme de interpretare

Compusă în anul 1782 și dedicată soției sale (ca multe alte creații din perioada de început a mariajului cu Constanze) „Sonate première. Par moi W A Mozart pour ma très chère Epouse”, sonata a rămasă neterminată, ultima parte aparținându-i compozitorului Maximilian Stadler, cel care a

completat și alte lucrări după moartea lui Mozart. În anul 1830, a fost publicată sub denumirea „Sonate facile”.

Structurată în trei mișcări, *Sonata K.V. 403* (alături de *Sonata K.V. 526*), se remarcă prin abordarea formei de sonată pentru fiecare parte: *Allegro moderato*, *Andante* și *Allegretto*.

În **partea I**, se remarcă melodica facilă, într-o scriitură aerisită și cantabilă, în contrast față de sonatele setului anterior, înfățișând un Mozart debordând de fericire, liniște și tihnă, stări specifice personajului îndrăgostit și împlinit.

Formulele ritmice punctate, marcate de sincope și anticipații melodice, redau un caracter energic, vioi. Sunetele repetate separate de pauzele de optimi și acompaniamentul de la vioară pe o pulsație constantă de optimi pot sugera bătăile exacte ale unui ceasornic, Mozart notând cu exactitate modul de execuție: „staccato”. Caracterul temei este unul ghiduș, vesel. În acest sens, recomandăm ca și optimile din bas, ce se constituie ca o pedală pe tonică, să fie executate tot *staccato*, în tandem cu acompaniamentul viorii. Ascensio-ul din măs. 3, va fi abordat cu un tușeu ușor, pentru obținerea sonorității strălucitoare, și de asemenea pentru a nu îngreuna urcarea ce are ca scop ajungerea pe *do*³, pentru reliefarea lui (ca și timbralitate, nu accentuat) ca și întârziere a notei *si*³ ce generează apoi coborârea treptată până pe terța tonalității *Do major*.

Dezvoltarea (măs. 25), desfășurată pe două segmente, este extrem de scurtă, și expune în primul segment, elemente melodice din tema principală (capul tematic) în tonalitatea *Sol major*. Linia melodică se evidențiază la pian în registrele acut și supra-acut. Se remarcă o dezvoltare prin eliminare din măs. 27 ce aduce imitații la cele trei voci, iar în măs. 28 se observă acordul de sextă napolitană cu treapta a II-a coborâtă (*Sib-Re-Fa*) care exprimă încordare.

Al doilea segment al *Dezvoltării* (măs. 29–35) expune la vioară elemente din tema principală (capul tematic) în tonalitatea *la minor*. Pianul evidențiază contrapunctul care apare în imitații, cu un contrast de registre și sonorități.

Repriza (măs. 35– 63) debutează cu tema principală (măs. 35– 38), reluată identic cu cea din Expoziție, în tonalitatea *Do major*.

Partea a treia – Allegretto

Ultima parte a sonatei, în tempo *Alegretto* și măsură binară $\frac{2}{4}$, este un exemplu de sonoritate luminoasă, plină de inocență și naturalețe în scriitură. Abordarea jucăușă se materializează de la început prin mersul sincron sopran-vioară, în decime paralele, tema fiind adusă de vioară în registrul acut cu salturi intervalice de terțe paralele și pasaje pe o articulație *legato*, pianul punctând în bas tonica *Do*. Formulele ritmice punctate și pulsația ritmică de șaisprezecimi redau un caracter vesel, vioi. Din măs. 5, melodia se ornamentează cu apogiaturi, anticipații și grupete; se evidențiază inflexiuni modulatorii la tonalitățile *re minor* și *la minor*. În plan metro-ritmic se observă sincope simetrice pe jumătate de timp care accentuează discursul muzical și redau un caracter dansant. Ideea tematică este preluată și dezvoltată la pian din măs. 9, expunând un grup de cadențe pentru a finaliza în tonalitatea *Do major* (VI–II–V–I).

Tema secundară aduce linia melodică la pian cu elemente ritmico-melodice preluate din capul tematic (TI), cu terțe paralele și formule ritmice punctate. Melodia este dezvoltată cu arpegii, apogiaturi și anticipații, ce au o structură de celule binare și o frazare cu o succesiune de două șaisprezecimi.

Structurată pe două segmente, *Dezvoltarea* se evidențiază prin dialogul între cele două instrumente, prin textura imitativă a scriiturii, și planul dinamic bogat.

Se poate observa dialogul interesant creat de Mozart, prin preluarea pedalei în octave melodice de la pian către vioară, expunerea simultană, dar în oglindă a motivelor, precum și planul dinamic în continuă mișcare. Se evidențiază apariția bruscă a nuanței *ff*, Mozart folosind-o destul de rar și numai în condiții de maximă tensiune. Aici, conotația acesteia ține mai mult de dorința de a crea un caracter surprinzător, apariția *Dezvoltării* readucând motivul generator din debut.

O falsă repriză (măs. 81–116) se remarcă printr-un dialog între vioară și pian, cu preluări la nivel de motiv melodic sau chiar celulă melodică. *Repriza tonală* (măs. 116–144) aduce imitații și secvențări melodice, cu un dialog între vioară și pian.

Din punct de vedere interpretativ, este importantă privirea generală asupra partiturii, observarea indicațiilor de *tempo*, dinamică, contur melodico-ritmic, toate servind imaginii generale asupra muzicii ce urmează a fi abordată. H. Neuhaus insista asupra abordării mentale a lucrărilor, înainte ca acestea „să prindă viață” sub mâinile interpretului.

Ceea ce este esențial în interpretare este *sunetul*, deoarece muzica „vorbește” prin intermediul sunetului. În aceasta constă de fapt interpretarea: să poți „vorbi” prin sunete, clar și inteligibil ca și cum ar rosti prin intermediul cuvintelor, pentru a crea imagini vizuale. Astfel, cei doi interpreți trebuie să se asculte, să asculte muzica și să pună în slujba acesteia, imaginația. Lucrul la sunet (exprimare devenită obișnuită), trebuie să devină prioritatea absolută în cadrul duo-ului, căci o similitudine sonoră va dezvălui frumusețea și naturalețea discursului mozartian.

În cazul duo-ului, abordarea trebuie să urmeze aceleași principii ca în lucrările pe mai multe voci; înțelegerea imaginii sonore implică gestionarea corectă a planurilor sonore, a timbrelelor diferite pentru obținerea în interpretare a senzației de „aer” între planuri, concomitent cu împletirea armonico-melodică a vocilor.

Pe tot parcursul părții întâi, caracterul calm și melodios impune o abordare a pasajelor de viteză (în valori scurte) cu o perfectă libertate și relaxare a brațului și poignet-ului, din umăr până în vârful degetelor, care trebuie întotdeauna să fie pregătite; și toate acestea pentru a putea crea o sonoritate de calitate. Interpreții trebuie să aibă mereu în minte faptul că tehnica slujește sunetului. Neuhaus afirma în acest sens: „Când un mare pianist lucrează la problemele de tehnică, ceea ce uimește în primul rând, nu este viteza, acuratețea sau forța, etc., ci calitatea sunetului”.¹¹

În ceea ce privește partea a treia, atenția se îndreaptă spre sincronizare pian-vioară, nu doar de ordin ritmic, ci și melodic, căci mișcarea sincron deși pare simplă, aduce multe provocări. Recomandăm în abordarea temei principale o adecvată proporție sonoră sopran-vioară, în sensul situării expunerii pianului sub sonoritatea viorii, aceasta din urmă necesitând strălucire. Și invers, când pianul revine în prim plan, expunând tema în perioada₂.

Toate momentele de dialog pian-vioară necesită gândirea planului dinamic, al proporției sonore, pentru a obține naturalețe în preluări, acolo unde vorbim de imitații (de exemplu măs. 21 cu anacruză-23). Totodată, abundența pasajelor în unison trebuie reconsiderată interpretativ în sensul stăpânirii perfecte a atacurilor, a tipului de articulare, dar și a conștientizării importanței planului sonor mai important de redat.

¹¹ Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers, New York. Washington, 1973, p. 69.

2.6.2. Sonata K.V. 454. Aspecte structural-sonore.

Sonata K.V. 454 este prima sonată compusă pentru un muzician profesionist- Regina Strinasacchi¹², o violonistă renumită din Italia. Urmând tiparul clasic repede-lent-repede, sonata este structurată în trei părți *Allegro- Andante- Allegretto*.

Lucrare de anvergură, cu un înalt grad de dificultate față de sonatele precedente destinate publicului amator, *Sonata K.V. 454* se evidențiază prin Introducerea în formă de lied bipartit (pe modelul *Sonatelor K.V. 303* și *K.V. 379*, analizate anterior), ce precedă *Allegro-ul* cu care debutează partea întâi.

Introducerea (măs. 1-13), este în tempo-ul *Largo*, întâlnit pentru prima dată în sonatele analizate până acum. Alegerea lui nu este întâmplătoare, expansiunea liniilor melodice dedicate viorii, fiind mărturie a conștientizării nivelului artistico-interpretativ al partenerului. Mozart compunea având în vedere posibilitățile tehnico-interpretative ale interpreților, iar aprecierea violonistei pentru care este destinată această sonată, explică înaltele cerințe de ordin expresiv cu care se vor întâlni pentru prima dată violoniștii ce vor aborda această lucrare.

Deși scurte, cele două secțiuni A -B ale lied-ului cuprind în ele o întreagă lume de emoții și trăiri. Mica introducere (măs. 1-4) aduce o imagine maiestuoasă, cu sonorități somptuoase, specifică locației unde a cunoscut lumina scenei această sonată. Această introducere este ca cea a unei simfonii, abordarea acordurilor tonicii duce cu gândul la sonoritatea orchestrei, într-un *forte* impunător ce poate sugera intrarea în sală a regelui. Afirmția celebră a lui Anton Rubinstein definește cel mai bine aici calitatea orchestrală a pianului : „Credeti că pianul este doar un instrument? El reprezintă o sută de instrumente”¹³. Pentru susținerea necesară, pianistul se va folosi de atributul expresiv pe care-l posedă doar pianul, și anume pedala.

Caracterul secțiunii A pare improvizatoric, prin răspunsurile pianului, în mers șerpuit și ornamentat.

Partea întâi, în *Allegro*, debutează cu o temă principală (TI) (măs. 14–21), aduce procedeul de mișcare paralelă prin dublarea liniei viorii de către soprana pianului, metodă convențională des întâlnită în epocă, cu rolul de a oferi o culoare deosebită expunerii melodice; modelul este preluat din practica orchestrală, prin care se adaugă timbralitate deosebită atunci când un instrument de suflat se adaugă peste textura corzilor, pentru a oferi varietate și frumusețe suplimentare.

Secțiunea mediană (măs. 66- 89) aduce motive melodice noi; nuanța *piano* și pauzele de optime impun un atac de aproape, cu articulație scurtă și sonoritate misterioasă; vioara însoțește pianul, în unison la octavă superioară, oferind astfel un plus de strălucire liniei melodice. Mozart folosește motivele dialogate în același registru, evidențiind frumusețea timbrală a fiecărui instrument în parte.

Toată partea întâi se remarcă prin cerința deosebită pentru virtuozitate, atât în scriitura pianului, cât și cea a viorii; Mozart impune prin scriitura pianistică o iscusință tehnică deosebită, comparabilă cu cea întâlnită în concertele sale pentru pian. Pasajele în scriitură contrapunctică reprezintă o adevărată provocare pentru pianist.

¹² Regina Strinasacchi, 1762-1839, violonistă celebră a sec. al XVIII-lea, în Europa.

¹³ Heinrich Neuhaus, *op. cit.*, p. 63.

Dialogul dintre cele două instrumente capătă noi valențe în această sonată; Mozart uimește prin legătura intimă creată între parteneri, prin timbralitatea deosebită pusă în valoare de scriitura de tip imitativ și cea de tip întrebare-răspuns:

Indicațiile de dinamică și articulație devin și mai specifice aici; fiecare caracter diferit este specificat cu claritate prin notația dinamicii. Scriitura abundă în indicații precum *p*, *f*, *sf* și *mfp*, ce apar cu o ritmicitate nemaîntâlnită în sonatele precedente. Astfel, cursivitatea și susținerea discursului muzical devin premisa creării „întregului”, imaginea artistică capătă un sens global în mentalul interpreților, iar nevoia de omogenitate în simțire și apoi transmitere, devine țelul suprem al preocupării în cuplu.

2.6.3. Sonata K.V. 481. Caracteristici ale interpretării din prisma dialogului pian-vioară

Sonata pentru pian și vioară K. 481 întruchipează majoritatea cuceririlor de ordin melodic, din punct de vedere al notației, dar mai ales al echilibrului textural pian-vioară. Această particularitate urmărită și dorită de interpreții muzicii de cameră, este relevată cu măiestrie în această sonată, situată în rândul unor capodopere, la loc de cinste alături de ultimele trei simfonii, sau alături de cvintetele de coarde.

Compusă în anul 1785 la Viena, cu dedicația „Sonata de pian cu acompaniamentul unei violine în Mib major, K.V. 481”, această magnifică sonată depășește cu mult indicația din titlu, argumentul muzical fiind textura care oferă rol egal ambelor instrumente.

Structurând această lucrare în trei părți componente, Mozart urmează tiparul uzual al sonatei clasice cu 3 mișcări: repede-lent-repede. Dacă prima parte este compusă în mod tradițional în formă de sonată, el inovează prin abordarea părții lente în formă de rondo, lăsând încheierea să surprindă printr-o temă cu șase variațiuni, caracteristică marilor concerte din perioada de maturitate.

Ultimele sonate de maturitate din care face parte *Sonata K. 481* prezintă caracteristici comune: structura, având *Tema cu variațiuni* la final (de exemplu în *Sonata K. 547*), cantabilitatea dominantă asupra virtuozității, maniera concertantă a dialogului pian-vioară, precum și măiestrita îmbinare a melodicului cu tehnicile contrapunctice.

O privire generală asupra ideii de formă, din punct de vedere schenkerian, ne dezvăluie valențe noi ale conceptului; forma nu este văzută doar prin prisma tiparelor de suprafață ale muzicii, sau a elementelor sale constitutive, ci este analizată „modalitatea prin care cele două aspecte interacționează”.¹⁴

Partea I este un exemplu tradițional de abordare a tiparului clasic arhitectural al formei de sonată; ea se remarcă printr-un discurs muzical articulat pe legile dialogului, bogat în semnificații, cu dinamică foarte variată și notație clară, Mozart dovedind încă o dată interes deosebit pentru transmiterea fidelă a gândurilor și sentimentelor sale. Pasajele de virtuozitate se împletesc organic cu liniile melodice delicate, trecând cu o fluentă naturală de la pian spre vioară și invers, astfel încât toată structura muzicală reprezintă un tot unitar. Se remarcă simplitatea, transparența și versatilitatea deosebită cu care sonoritățile curg dintr-una în alta, trecând peste dinamica contrastantă a motivelor-personaj aduse de Mozart din sfera operei.

¹⁴ Nicholas Cook, *op. cit.*, p. 260

Caracteristici ale interpretării din prisma dialogului pian-vioară

Lucrarea de față este un exemplu de exprimare a imaginilor sonore contrastante create prin schimbările intempestive de caracter, ritm, conducând spre dialoguri vii între pian-vioară, pline de vitalitate și culoare. Aici, poate mai mult ca până acum, cei doi instrumentiști au nevoie de o conexiune specială, pentru redarea în același suflu interpretativ a sonorităților atât de speciale ale temelor-personaj. Preluarea motivelor de la un instrument la celălalt, se derulează cu rapiditate, culorile caracterelor se schimbă constant și brusc, astfel încât cea mai mică neconcordanță în interpretare și atac conduce spre dizolvarea caracterului, a imaginii artistice dorite de compozitor.

Dialogul pian-vioară primește noi valențe, dinamica vizând atât intensitatea cât și timbralitatea. Abundența notării indicațiilor de dinamică ridică problema similarității în interpretare, nuanțele contrastante succedându-se cu o mare rapiditate. Este de dorit un studiu al armoniilor pentru a se putea realiza articularea clară a formei frazelor, respectiv a fragmentelor; astfel se poate obține o interpretare a întregului, încheagată și coerentă. Cei doi interpreți au nevoie de conștiința emoțiilor pe care redarea sonoră *în doi* trebuie să le trezească și transmită auditorului, sonoritățile delicate și caracterul luminos al acestei părți impunând o colaborare analitică în prealabil.

Realizarea sonoră a celor două teme trebuie să întruchipeze o lume aparte; dacă tema principală este construită din două motive-personaj atât de diferite ca și exprimare (un *forte* realizat printr-un atac decis, riguros ritmic, prin formulele punctate, urmat de apariția răspunsului în *piano*, de tip feminin, plin de candoarea și puritatea aproape infantilă redată prin îmbinarea articulației *staccato-legato*), tema secundară se evidențiază prin motivele construite pe note repetate ce își găsesc liniștea pe motivele de tip suspin, într-o sonoritate *piano, dolce*.

Lucrarea în studiu trebuie privită și abordată ca o cale ideală pentru transmiterea afectelor, pe modelul în care era privită sonata în secolul al XVIII-lea de către muzicienii perioadei, ca o adevărată dramă instrumentală menită să comunice sentimente, fără a apela la cuvinte. Expresia dominantă este aici noblețea, trăsătură atribuită de Rameau tonalității *Mib major*.

Virtuozitatea deosebită, încredințată cu preponderență pianistului, trebuie să fie pusă în slujba muzicalității, a transmiterii unei imagini artistice fidelă sentimentului dominant de bucurie, candoare. Emoțiile intense create prin succesiunea diverselor caractere contrastante, completează un tablou al prospețimii sonore, întruchipând bucuria și setea de viață a lui Mozart, capacitatea sa de a depăși obstacolele și a se reinventa continuu sub înrâurirea binefăcătoare a *Muzicii* (a se vedea *Dezvoltarea*). Exploziile sonore în *forte*, însoțite adesea de scriitura în șaisprezecimi, redau un caracter luminos, transmitând efervescența vieții personajelor, dorința de impunere a bucuriei și Luminii, asupra emoțiilor și afectelor triste.

Reafirmarea temei secundare în tonalitatea de baza, în *Repriză*, rememorează și confirmă dominația afectului tonalității de bază *Mib major*, și anume seninătatea și noblețea.

2.6.4. Sonata K.V. 526. Egalitatea și complexitatea rolurilor în cadrul duo-ului

Despre *Sonata K.V. 526*, Köchel-Einstein afirma că este: „cea mai semnificativă dintre sonatele pentru pian și vioară ale lui Mozart”.¹⁵ Impresia de cursivitate, de „mișcare continuă” a liniilor muzicale, împreună cu însoțirea permanentă a celor două instrumente (prin unison, prin expunerea melodică cu același contur ritmic, contrabalansate de dialogul omniprezent, dar mai ales prin folosirea contrapunctului ce reamintește de măreția lui J.S. Bach) plasează această nouă sonată în rândul celor mai importante lucrări ale genului cameral mozartian.

Structurată în trei părți, aceasta uimește prin completa integrare pian-vioară, egalitatea vocilor, caracterul compact al părților, precum și unitatea de concepție.

Situată între cele cinci sonate în care întâlnim *tempo*-ul rapid *Allegro* în partea întâi: *Molto Allegro* (K.V. 303, partea I), *Allegro di molto* (K.V. 305, partea I), *Allegro vivace* (K.V. 296, partea I) și *Molto Allegro* (K.V. 481, partea I), impunerea virtuozității are aici un caracter distinct, prin articulația deosebită nemaîntâlnită până acum, căci Mozart era neîntrecut în inovare, fiecare idee muzicală pe care o folosea fiind unică.

Una dintre cele mai complexe scriituri în ceea ce privește schimbul de roluri, al independenței și interdependenței ideilor muzicale expuse de cele două instrumente, își găsesc aici expresia cea mai înaltă; bogăția texturilor folosite, îndeamnă la conștientizarea și căutarea celor mai adecvate căi pentru a reda caracterele diverse ce îmbogățesc ideea muzicală a acestei lucrări.

Relația pian-vioară este mult mai complexă sub aspectul egalității supreme; nici o idee muzicală nu ar putea lipsi, nici un caracter afirmat aici nu poate fi redat doar de unul dintre instrumente, căci ideea de acompaniament cu care s-a pornit în debutul sonatelor de maturitate, nu mai are aceleași conotații. Vioara își câștigă rolul binemeritat în cadrul duo-ului, Mozart devenind astfel un deschizător de drumuri pentru duo-ul pian vioară beethovenian.

Modul în care cele două instrumente schimbă rolurile primește aici o adâncă înțelegere și conduce spre o interpretare subtilă a caracterelor și timbralității diverse. Uimește fluentza și naturalețea discursului, căci compozitorul realizează trecerile între ideile muzicale ca în limbajul vorbit, cu punct și virgulă, cu momente de cumpănă și cu puncte de suspensie...Mozart readuce retorica în interpretare, arta conversației primind noi sensuri. Fără a descoperi, înțelege și imagina fiecare motiv ca pe un personaj, cu propria tonalitate a limbajului, cu personalitatea unică, muzica mozartiană nu-și va putea exprima cu adevărat sensurile adânci și inflexiunile emoționale sădite de compozitor.

Considerăm astfel că menirea muzicii de cameră (și nu numai) este de a transmite intim emoțiile, sentimentele și sensurile dorite de compozitor, printr-o introspecție comună în cadrul duo-ului, prin descoperirea și apoi redarea celor mai fine intenții, deasupra unei sterile execuții tehnice (fie ea chiar de o calitate excepțională).

¹⁵ Abram Loft, *Violin and keyboard: The Duo Repertoire*, Vol. I, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1991, p. 296.

2.6.5. Sonata K.V. 547

Catalogată ca „mică sonată pentru pian, pentru începători, cu vioară”, lucrarea a fost compusă în 10 iulie 1788 la Viena, fără a avea însă autograf. Spre deosebire de ultimele sale sonate pentru pian și vioară, Mozart oferă aici rolul important exclusiv pianului, vioara prezentând o partitură ușoară, de pur acompaniament.

Sonata este structurată în trei părți ce împărtășesc aceeași tonalitate, *Fa major: Andantino cantabile* în formă de rondo, *Allegro* în formă de sonată și un *Andante* – temă cu variațiuni, plasarea mișcării lente la începutul sonatei fiind mai rar întâlnită în concepția sonatelor mozartiene.

Dacă în partea întâi există un real dialog între cele două instrumente, celelalte două părți aduc în prim plan pianul, vioara având un rol minimal de acompaniament.

CAPITOLUL 3. ABORDAREA SONOR-STRUCTURALĂ REFLECTATĂ ÎN DIVERSITATEA FORMELOR: LIED, RONDO, TEMĂ CU VARIAȚIUNI ȘI ÎN MIȘCĂRILE CU CARACTER DANSANT.

3.1. Seninătate și eleganță expresivă în mișcările lente

Când ne gândim la caracterul specific părților lente, percepția sonoră închipuie un tipar al expresivității, atmosferei serene și al calmului. Și acestea, unite printr-o fluentă care împiedică oprirea timpului pe loc; doar povestea curge, prin liniile sale melodice de tip personaj, cu gesturile specifice, care se unesc într-o textură expansivă și suflu lung. Maynard Solomon scria despre „arhetipul adagio-ului mozartian” afirmând: „Mozart încearcă să surprindă fiecare emoție- de la spaimă, la vagi sentimente de neliniște, de la plăceri insuportabil de intense la limita extazului, la un calm și o mulțumire variabilă. Și fiecare nouă etapă a arhetipului are propria sa individualitate, nu doar ca stare și senzație, dar și ca tipar, totodată. În neastâmpărul său, Mozart nu s-a mulțumit aici, să repete rețeta succesului. În schimb, pătruns de un spirit de cercetare și un impuls de a reprezenta în muzică ceea ce nu fusese niciodată reprezentat până acum, el a căutat să elaboreze potențialitățile acestui nou mijloc de expresie muzicală.”¹⁶

Alegerea studierii părților lente într-un subcapitol separat își găsește argumentul în modul deosebit în care Mozart concepe din punct de vedere al formei părțile secunde, respectiv structura interesantă și surprinzătoare a părților de început. Astfel, vom putea analiza prin comparație forma de sonată apărută în părțile lente și felul aparte în care poate și trebuie să fie abordată interpretativ, în funcție de caracterul specific al tempo-urilor.

3.1.1. Abordări tehnico-interpretative cu elemente de analiză schenkeriană în Sonatele pentru pian și vioară K.V. 303- *Adagio* și K.V. 306- *Andantino cantabile*.

Structura deosebită a *Sonatei K.V. 303* relevă efectul special al îmbinării caracterului cu forma, respectiv al fluxului dintre părțile constitutive.

Această sonată se evidențiază în mod deosebit prin structura părții întâi, atât prin forma de sonată fără dezvoltare, cât și prin întrepătrunderea neobișnuită a mișcării lente cu cea rapidă.

Partea I, *Adagio – Molto Allegro*, este o formă de sonată fără dezvoltare; avem o desfășurare a părților relativ egală ca proporție, cu o diferență doar de 10 măsuri între *Expoziție* (măs. 1-88) și *Repriză* (măs. 89-167), alternanța lent-rapid-lent-rapid dezvăluind simetria construcției, atât *Expoziția* cât și *Repriza* începând cu partea lentă, *Adagio*.

Este important pentru cei doi interpreți să cerceteze de la început planul tonal, deoarece, din punct de vedere interpretativ, oferă orientare spre momentele unde se poate respira și zonele în care fluxul melodic nu trebuie întrerupt. Așadar, considerăm că o respirație între cele două fraze (măs. 4-5), deși practică din păcate de multe duo-uri, crează o ruptură în susținerea liniei melodice; îndemnul ar fi către cezura în măs. 6, pentru evidențierea sonorității delicate creată de apariția tr. a

¹⁶ Solomon Maynard, *Mozart: A Life*. New York: Harper Perennial, 1996, p. 197

VI-a. De fapt, această respirație oferă acea oportunitate de încheiere a suflului melodic și nașterea unui nou, dintr-o sonoritate surprinzătoare prin rafinamentul ei. Este nevoie în acest moment, de o maximă atenție în crearea unei osmoze pianist-violonist, astfel încât timbralitatea diferită a celor două instrumente să se omogenizeze într-un singur fir melodic.

Sonata pentru pian și vioară K.V. 306- *Andantino cantabile*

Partea a doua, *Andantino Cantabile* din *Sonatei K.V. 306*, se remarcă (între părțile lente ale sonatelor mozartiene), printr-o frumusețe specială. Aparte față de aspectele interesante redade de melodie, armonie sau structura frazei, specifice părților lente, această parte se deosebește prin structura formală la scară largă, compozitorul propunând o arhitectură robustă pentru clasică formă de sonată.

Acest *Andantino cantabile* uimește de la început printr-o temă principală construită din două idei puternic contrastate: prima frază, antecedentă, se evidențiază prin sonoritatea ei blândă, interpretată *mezza voce*, susținută printr-o pedală în bas, pe tonică, și o frază consecventă, mai bogat armonizată, în nuanță *forte*, cu un bas care urcă acum în octave, în opoziție cu linia melodică descendentă. Această temă principală (măs. 1-12), adusă numai la pian, într-o atmosferă aparent liniștită, prezintă un contur sinuos, cu formule punctate ce imprimă o oarecare precipitare a melodiei. Planul tonal relevă o prolongare a armoniei treptei I, pe parcursul a patru măsuri, urmată de o cadență semideschisă I-IV-V $\frac{6}{4}-\frac{5}{3}$ -I. În pofida ritmului punctat și a articulației mici, de două sunete, care ar putea fragmenta urcarea, fraza antecedentă conduce suflul larg al linei melodice, mai departe de maxima melodică *sof*, către cvinta *re*² (măs.4).

3.1.2. Implicațiile indicației de caracter *sostenuto*, în mișcările lente din Sonatele K.V. 296 și K.V. 378

Între toate părțile sonatelor mozartiene pentru pian și vioară, doar șase părți lente beneficiază de indicații de caracter.

Când ne referim la *caracter*, înțelegem portretizarea stării emoționale, a trăirilor pe care compozitorul dorește să le surprindă prin termenii precum *grazioso*, *cantabile* și *sostenuto*. Recunoscut pentru viziunea sa estetică, și anume redarea în interpretare a calităților afective ale muzicii, faptul că a fost atât de preocupat în a nota cu acuratețe indicațiile de caracter, conduce spre o abordare interpretativă din această perspectivă.

Cele două părți lente aflate în studiu, și anume *Andante sostenuto* din *Sonata K.V. 296* și *Andantino sostenuto e cantabile* din *Sonata K.V. 378*, prezintă izbitoare asemănări de ordin melodic, și implicit tratare interpretativă. Ambele au structură de lied; partea a doua a *Sonatei K.V. 296* are forma de lied tripartit compus (A-B-A'), iar cea din *K.V. 378* are formă de lied bipartit cu repriză concentrată și Codă (AA¹-BA-bA-Coda).

Indicația *sostenuto* impune interpreților conștientizarea obținerii unui suflu larg, susținut al liniilor melodice, ideile melodice fiind exprimate unitar. Turk face referire la aspectele importante ce trebuie avute în vedere pentru redarea fidelă a caracterului: nivelul dinamic adecvat, modul în care

sunt redată în interpretare sunetele detașate și susținerea acestora (articularea), și abordarea corectă a *tempo*-ului.¹⁷

3.1.3. Mișcările *Andante* din K.V. 376 și *Andante con moto* din K.V. 380.

Sonata K.V. 376, partea a II-a- *Andante*

Partea a doua este în formă de sonată monotematică, în stil baroc, formă ternară, *tempo Andante* și măsura de $\frac{3}{4}$. Mozart folosește schimbarea texturii, prin preluarea temei de către vioară și expunerea de către pian a acompaniamentului la vocea interioară, sunt des întâlnite la Mozart, căci tehnica distribuirii vocilor reprezintă un punct de plecare spre diversificarea texturilor. În cazul de față, compozitorul intensifică relațiile contrapunctice între melodii și acompaniament, evocând textura trio-sonatei din baroc.

Interdependența liniară a texturii, rezultantă a tratamentului motivic și contrapunctic al vocilor, promovează o unitate de gândire și simțire între cei doi.

Accelerarea pulsației prin apariția trioletelor oferă vioiciune ultimei fraze din temă, trioletele pe jumătate de timp creând poliritmii ce dau frumusețe expunerii melodice și totodată prospețime.

Linia melodică este expusă pe rând de cele două instrumente, preluarea realizându-se cu naturalețe, întărind colaborarea dintre cei doi parteneri și creând unitate întregii expuneri. Articulația staccato ce își găsește „odihnă” pe întârzierea fiecărui motiv descendent, exprimă grație, și se împletește pe un nou început motivic cu trilul ce se va executa ca grupet, cu pornire de pe nota superioară.

Considerăm de ajutor punctarea prin pedalizare scurtă a fiecărei întârzieri pe timpul întâi, pentru evidențierea așezării adânci a palmei în clapă, ce va crea un colorit deosebit.

Pentru prima dată apare și indicația *Tempo primo* (măs. 55); remarcăm astfel grija compozitorului pentru notarea cu exactitate a intențiilor sale.

Partea se încheie cu o cadență în caracter maiestuos, și aici evidențiindu-se abundența indicațiilor notate (*cresc.*, *f*, *p*).

Sonata K.V. 380, partea a II-a – *Andante con moto*

O descriere sugestivă a acestei părți este realizată de Abram Loft : „*Adagio con moto* este unul dintre acele episoade aparte, gânditoare, pe care numai Mozart le poate întruchipa atât de bine și care prevestește în mod clar temperamentul unor episoade atât de târzii și mărețe precum introducerea *Adagio* (aceeași tonalitate și măsură) din finalul *Cvintetului K.V. 516* în sol minor, anul 1787”.¹⁸

În această parte secundă, întâlnim o formă atipică de sonată, în care sunt combinate elemente structurale din forma de sonată clasică– forma este de factură tripartită (A–B–A) și aduce

¹⁷ Daniel Gottlob Turk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig: Schwickert; and Halle: Hemmerde and Schwitschke, 1789; facsimile edition, Erwin Jacobi ed. *Klavierschule* [Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften FaksimilesXXIII] (Kassel Barenreiter, 1962), p. 348.

¹⁸ Abram Loft, *op. cit.*, p. 281.

contrastul tonal prin expunerea temei și a temei variate în *Expoziție*– cu monotematismul din sonata scarlattiană. Toate acestea se întrepătrund cu elemente de temă cu variațiuni prin expunerea repetată a temei principale. Așadar, avem în față o structură unică între toate cele întâlnite până acum.

Se simte atmosfera sumbră a tonalității *sol minor*, ducându-ne cu gândul la aceleași trăiri simțite în toate celelalte părți în minor, întâlnite în sonatele mozartiene.

Acompaniamentul viorii, pe o pulsație de șaisprezecimi și configurație armonică de tip bas Alberti, fluidizează agogica și susține în nuanța *piano* expunerea tematică a pianului, umplând sonor spațiul pătrimilor cu punct. Atmosfera este una calmă, cu accente de rugăciune, creând impresia de readucere aminte a unor fapte dureroase din trecut (prin întârzierile intervalelor de cvartă micșorată).

De o frumusețe sonoră deosebită, apare în măs. 34 un *ostinato* ritmico-melodic cu grupete pe o pulsație de treizeciodoimi și salturi descendente de terță pe o pulsație de șaisprezecimi. Planul dinamic crește treptat prin ascensiunea pilonilor melodici spre nuanța *forte* și maxima melodică *sf.* Abram Loft consideră acest pasaj ca fiind unul dificil din punct de vedere interpretativ în cadrul duoului: „Ritmul trebuie menținut constant, dar în același timp cursiv; dacă e prea static, pas cu pas figura ritmică va deveni greu de urmărit și obositoare; prea cursivă, și țesătura părții se va destrăma. Prețuiți cu atenție efectul pe care-l creați în acest pasaj esențial în aceasă parte”.¹⁹ Într-adevăr, pe lângă nuanța mică de început, ce impune o atenție deosebită la reglajul sonor dintre cele două planuri, tehnica *ostinato*-ului ritmic cere o deosebită grijă la menținerea pulsației, concomitent cu crearea efectului de cursivitate, dar care să nu deranjeze liniștea și calmul pasajului.

3.1.4. Supremația emoției asupra virtuozității în mișcările *Andante* din *Sonatele K.V. 403, 454 și 526*.

În cadrul celor trei sonate doar *Andante*-le din *Sonata K.V. 403* are o formă atipică de sonată (fără repriză), restul păstrând tiparul structural clasic obișnuit al formei. Este singura formă de sonată eliptică de repriză, între toate celelalte variabile ale formei întâlnindu-se forma de sonată fără dezvoltare (*Sonata K.V. 303*, partea I, *K.V. 379*, partea I) și formă de sonată monotematică în stil baroc (*Sonata K.V. 376*, partea a doua), în timp ce în *Sonata K.V. 380* (așa cum am arătat în analiza precedentă), întâlnim o combinație de formă de sonată clasică ABA cu monotematismul din sonata scarlattiană.

Sonata K.V. 403

Unica formă de sonată fără repriză din sonatele mozartiene de maturitate, partea secundă a *Sonatei K.V. 403* uimește prin caracterul compact. Melodia construiește două personaje distincte ca structură și caracter. La pian se remarcă o linie melodică compusă prin salturi și pasaje ornamentale, cu formule ritmice punctate pe o pulsație de pătrimi, ce redă fermitatea și totodată măreția, în timp ce vioara expune o linie melodică formată din arpegii frânte în formule ritmice contratimpate pe o pulsație de optimi ce sugerează delicatețea și caracterul suav. Deși extrem de simplu, aerisit,

¹⁹ Abram Loft, *op. cit.*, p. 283

discursul „șerpuiește” de la un instrument la celălalt, iar micile pauze dintre intervenții crează spațiul auditiv necesar pentru schimbarea timbralității și oferă prospețime dialogului.

3.1.4.1. Spectrul afectiv al mișcărilor Andante în Sonatele K.V. 454 și 526

Sonata K.V. 454

Caracterul unic al acestui *Andante* impune supremația emoției și trăirii asupra virtuozității; tabloul sonor general este specific laturii umane sincere, fără ascunzișuri, fără orgolii și pretenții pentru virtuozitate.

Forma de sonată în care este înveșmântată partea împletește organic tiparul structural clasic cu cerințele pentru *gust și expresivitate*, două atribute esențiale impuse de compozitor interpreților creației sale. Scriitura densă, dialogul permanent pian-vioară, împreună cu un plan dinamic bogat, situează acest *Andante* în rândul lucrărilor de referință ale compozitorului, din perioada de creație a maturității.

Ca și în cazul *Sonatei K.V. 403* analizată anterior, și aici lipsește semnul de repetiție pentru *Expoziție*; trecerea spre *Dezvoltare* se face direct, printr-o simplă pauză de pătrime și menținerea planului dinamic *piano*, creându-se astfel un caracter dramatic.

Dezvoltarea (ce se va constitui din măs. 59 în al doilea segment al Dezvoltării) trimite cu gândul la concertele pentru pian, prin urcările de factură romantică, redată prin planul armonic deosebit. În timp ce soprana interpretează ascensio-ul liniștit, într-un *legato* perfect, ajutat de pedalizare pentru întreaga armonie pe fiecare măsură, basul va fi executat cu palmă liniștită, aproape de clape, într-o nuanță mică și fără a se crea efectul de sacadare. Remarcăm textura deosebită a planurilor din măs. 69; astfel, soprana și vioara au mers în oglindă, în timp ce alte două voci ale pianului susțin prin articulația mică de două note în *legato*. Este un pasaj ce ridică probleme în ceea ce privește similitudinea în respirație și atac, iar pianistului îi cere o gândire pe mai multe planuri, precum și o realizare sonoră superioară, a vocilor care vin să se completeze prin fiecare caracter diferit (așa cum putem vedea în exemplul următor).

Dialogul permanent între pian și vioară este specific egalității perfecte a rolurilor celor doi parteneri, diferența de timbru dând culori deosebite și întărind unitatea în gândire, trăire și interpretare, în cadrul duo-ului.

Sonata K.V. 526

Andante-le *Sonatei K.V. 526* uimește prin aparenta lejeritate și inocența sonorităților; dialogul aproape uman între cele două instrumente se caracterizează aici printr-un surprinzător contrast tematic, iar construcția liberă din punct de vedere al metricii situează această parte în sfera unei deschideri pe care alți compozitori ai vremii nici nu au putut-o imagina.

Discursul melodic se caracterizează printr-o delicatețe aparent netulburată, dar abundența cromatismelor o contrazice. De fapt, întreaga mișcare uimește prin libetatea cu care Mozart înveșmântează cantilena în mers treptat și caracter solemn, cu surprinzătoarele armonii ce ascund tulburătoare trăiri. Aparenta lejeritate și caracterul inofensiv (aproape infantil) sunt exprimate într-o manieră unică, prin polifonie latentă, arpegii, pasaje, grupete și apogiaturi.

Stilul compozițional matur al ultimelor sonate depășește bariera construcției simple și conduce interpreții și deopotrivă ascultătorii către noi orizonturi ale trăirii și înțelegerii.

3.1.5. Considerații interpretative și abordări pedagogice

Este importantă sublinierea importanței abordării conștiente a unui *tempo* „potrivit” în ansamblul duo-ului, pentru a înțelege împreună și apoi a reliefa caracterul fiecărei părți analizate. Totodată, s-a punctat necesitatea analizării profesioniste a constantelor și variabilelor articulației, ca semn distinctiv și unic al compozitorului.

Tempo-ul reprezintă un factor decisiv în definirea caracterului unei lucrări și poate oferi indicații în sfera interpretării; implicând o dimensiune supusă subiectivității interpretului, *tempo*-ul nu este atât elementul generator, cât mai degrabă acela care conduce către finalul evoluției imaginii. Abordarea corectă depinde foarte mult de nivelul de pregătire al interpretului, de cunoștințele sale în sfera stilisticii muzicale, esteticii și percepției muzicale mentale asupra respectivei lucrări. Așa cum afirma Constantin Ionescu-Vovu „realizarea sa material-sonoră va fi efectul gândirii muzicale a interpretului, rezultat al imaginii sale mentale (cum spunea și S. Celibidache)”.²⁰

Tempo-ul este în strânsă legătură cu *densitatea* sonoră; ne referim aici la diferitele tușee pe care interpretul le folosește pentru a reliefa caracterul lucrării, tușee care cer o abordare diferită a *tempo*-ului. Astfel, în funcție de percepția diferită asupra unei anumite piese, doi interpreți pot folosi o sonoritate mai adâncă, sau un tușeu mai ușor, fiecare abordare imprimând un alt *tempo*, aceleași piese.

În general, părțile în *tempo-uri* mai lente ridică întotdeauna infinit mai multe probleme de ordin interpretativ, în comparație cu părțile rapide. Dacă *tempo-urile* rapide implică o multitudine de pasaje de virtuositate sau caractere diverse care se succed cu rapiditate, în interpretare apar probleme ce țin de abilitățile tehnice, dar mai ales de menținerea aceleiași pulsații, având în vedere că bătăile metrice se îndesesc și se ajunge la o aglomerare ce suprimă elasticitatea.

În contextul *tempo*-urilor abordate în acest subcapitol (*Adagio*, *Andante cantabile* și *Andante con moto*), se nasc diferențe din punct de vedere interpretativ, datorită problemelor specifice realizării unității liniei melodice. Astfel, din dorința de menținere a unui *tempo* echilibrat poate apărea riscul staticismului și al fragmentării discursului muzical. Cei doi interpreți trebuie să conștientizeze că un *tempo* strict nu exclude libertatea; căci egalitatea poate fi stabilită prin contrastul *mers înainte-reținere, reținere-mers înainte*. Trebuie descoperite și apoi lucrate în cadrul duo-ului acele momente în care este nevoie de o ușoară cursivitate (*mers înainte*), urmată de calmare, alternanță ce crează o aparentă menținere a *tempo*-ului strict. Cu alte cuvinte, micile iregularități ale *tempo*-ului sunt cele care asigură continuitatea liniilor melodice și elimină riscul unei interpretări inexpressive.

²⁰ C-tin Ionescu-Vovu, *Interpretarea muzicală. Gândirea specifică*, Vol. II. Casa de Editură Grafoart, București, 2020, p. 124.

3.2. Constante și variabile arhitecturale ale formei de rondo

Creația mozartiană cuprinde 141 de lucrări ale căror părți finale sunt construite în forma de *rondo*. Dintre acestea, 33 *rondo*-uri prezintă variabile din punct de vedere al metrului și tempo-ului (cele mai multe între anii 1764-1787). Întâlnit mai mult în finalurile concertelor (în perioada 1775-1785), *rondo*-ul de tip *potpouriss* (cel care prezintă schimbări de metru și tempo), aduce cuplete în contrast total față de structura de bază. Treptat, compozitorul trece de la *rondo*-ul în măsură ternară, cu schimbări în măsură binară (de regulă de natură populară, de ex. *Contradansul*), la *rondo*-ul în măsură binară, cu inserare de secțiuni în măsură ternară (în stilul elegant al *Menuetului*). În perioada de maturitate, Mozart dovedește în *rondo*-urile sale preocuparea pentru un tipar standard al sonatei-rondo, și complexitate stilistică. În timp, acesta va adopta un tempo constant, singurele schimbări (de metru și tempo) apărând în părțile introductive sau coda.

În *Sonatele de maturitate*, întâlnim 12 părți în formă de rondo:

Forma de Rondo în <i>Sonatele de maturitate pentru pian și vioară</i>	
<i>Sonata K.V. 301</i> , partea a doua	Rondo clasic mare, ABA'CABA'-Coda
<i>Sonata K.V. 302</i> , partea a doua	Rondo cu elemente de sonată, ABA'CAB'C'A'- Coda
<i>Sonata K.V. 306</i> , partea a treia	Rondo clasic mic, ABAB'A- Coda
<i>Sonata K.V. 296</i> , partea a treia	Rondo sonată, ABACBA- Coda
<i>Sonata K.V. 376</i> , partea a treia	Rondo cu elemente de sonată, ABA'CBA
<i>Sonata K.V. 378</i> , partea a treia	Rondo tripentapartit, ABA'CA'
<i>Sonata K.V. 380</i> , partea a treia	Rondo tripentapartit cu elemente de sonată, ABA'CA- Coda
<i>Sonata K.V. 454</i> , partea a treia	Rondo sonată, ABACAB'A'
<i>Sonata K.V. 481</i> , partea a doua	Rondo tripentapartit, ABACA- Coda
<i>Sonata K.V. 547</i> , partea întâi	Rondo clasic mic tripentapartit, ABACA
<i>Sonata K.V. 570</i> , partea a doua	Rondo clasic mic ABA'CA'- Coda
<i>Sonata K.V. 570</i> , partea a treia	Rondo atipic, AABCA- Coda

Tabelul 1: Formele de Rondo, în Sonatele de maturitate pentru pian și vioară.

3.2.1. Variabile arhitecturale în Rondo-urile primului set de maturitate. Sugestii interpretative

Abordarea celor trei *rondo*-uri ale primului set de maturitate ne oferă posibilitatea de a analiza diferitele tipuri arhitecturale ale formei, în faza de început a afirmării stilului compozițional, și să putem apoi urmări cuceririle formei pe măsură ce se afirmă noul stil.

Astfel, avem un *rondo clasic mare*, A – B – A' – C – A – B – A' – Coda (în partea a doua a *Sonatei K.V. 301*), un *rondo cu elemente de sonată*, A – B – A' – C – A – B' – C' – A' – Coda (în partea a doua a *Sonatei K.V. 302*), în timp ce ultimul *rondo*, al părții a treia din *Sonata K.V. 306*, se desprinde de celelalte două, ca organizare arhitecturală.

Rondo-ul din partea finală a *Sonatei K.V. 306*, evidențiază atributele ce-l plasează în sfera variabilelor arhitecturale: lipsa părții mediane (Cupletul 2). Avem de-a face cu elementele unei sonate

fără dezvoltare. A doua apariție a Refrenului (măs. 96 cu anacruză-124) reprezintă aici un ax central, liant între prima apariție a Cupletului 1 și reafirmarea lui (B'), de data aceasta în tonalitatea de bază, pe principiile reprizei din forma de sonată. Astfel, apariția temei a doua (măs. 141-156) se va face în tonalitatea de bază, *Re major*, cu o grupare simetrică (4+4+4+4), ce relevă dorința de echilibru și calm, specifică reprizelor.

Este foarte interesant de observat cum, deși avem alternanța *Allegretto- Allegro*, în fapt, percepem *tempo*-ul mai rapid ca fiind destul de așezat, raportat la *tempo*-ul *Allegretto*. Acesta din urmă, în măsura $\frac{2}{4}$, prezintă un contur ritmic format din șaisprezecimi care, pe lângă impresia de vioiciune, beneficiază și de o articulație *staccato*, combinată cu *legato*-uri mici, de două sunete. Astfel, simțim *tempo*-ul acesta ca fiind mult mai cursiv; totodată schimbările dinamice constante între fraze, împreună cu temele expuse la unison pian-vioară, fără a putea afirma supremația unui instrument asupra celuilalt (cu excepția tranziției), toate aceste aspecte crează un caracter compact, unitar și fluent, în același timp.

Considerăm că abordarea nuanței *piano* de către ambii instrumentiști trebuie să redea o sonoritate grațioasă, cu un oarecare suflu copilăresc, jucăuș. Acesta se realizează prin prisma articulației; cele câteva diferențe în notația celor două instrumente se supun accepțiunii conform căreia, atunci când Mozart expune o temă la unison, se subînțelege folosirea aceluiasi tip de articulație. În cazul nostru, această „regulă” este susținută și de necesitatea creării caracterului jucăuș la ambele instrumente, cu atât mai mult cu cât pianistul expune linia melodică în registrul acut, unde sonoritatea este extrem de clară și răzbate deasupra celei de la vioară.

3.2.2 Atribute particulare ale formei de rondo-sonată sau cu elemente de sonată în setul al doilea de maturitate. Repere interpretative

Așa cum detaliază tabelul cu formele de rondo întâlnite în Sonatele de maturitate, doar în trei sonate întâlnim forma de rondo-sonată sau cu elemente de sonată: în *Sonatele K.IV. 296, 376 și 380*.

Deși fac parte din două seturi diferite, primele două dintre cele trei rondo-uri cu această formă ne surprind prin variabilitatea structurii, evidențiindu-se astfel ca o excepție de la forma clasică. Astfel, dacă rondo-ul *Sonatei K.IV. 380* are forma tipică de Rondo tripentapartit cu elemente de sonată, ABA'CA- Coda, variabilitatea în cazul celorlalte două constă în lipsa Refrenului după Cupletul 2, trecându-se direct la Cupletul 1.

Rondo-ul sonată din finalul *Sonatei K.IV. 296* relevă prin înlănțuirea tonalității *Do major* și *tempo*-ului *Allegro*, un caracter plin de vitalitate, cu o cromatică deschisă. Compozitorul redă energia și lumina prin dialogurile constante pian-vioară, ce se succed cu rapiditate și curg fluent, astfel încât ascultătorul nu percepe nici un fel de pauze în expunere, ci este condus pe nesimțite dintr-un caracter în altul, din refren către cuplete, dintr-o tonalitate spre următoarea. Caracterul acesta fluent este perceput prin prisma unității tonale pe care o dă forma de rondo-sonată; totodată, Mozart reușește măiestrit să omogenizeze trecerile către tranziții, cuplete, retransiții, etc., folosindu-se de pasaje curgătoare în game diatonice, game cromatice sau arpegii, îmbinările dintre caracterele diferite nefiind astfel realizate prin pauze sau cezuri.

Forma de rondo-sonată întâlnită aici (A-B-A-C-B-A-Codă) este o excepție de la regulile clasice ale formei (lipsind a treia prezentare a Refrenului), căci Repriza părții principale nu debutează

prin readucerea Refrenului (de tipul temei principale din forma de sonată), ci cu Cupletul 1 în tonalitatea de bază, *Do major* (ca în reprizele ce debutează cu tema secundară în tonalitatea de bază).

Această ultimă parte a sonatei nu ridică probleme de ordin tehnic, în pofida *tempo*-ului rapid, ci mai degrabă provoacă interpreții la o colaborare în sensul obținerii naturaleții și simplității în abordare; însuși Refrenul ne face cunoștință de la prima apariție cu simplitatea scriiturii temei la pian, acompaniată rafinat în *piano*, de către vioară. Exigența unei proporții sonore adecvate, în contextul nuanței *piano* și *tempo*-ul *Allegro*, este dublată de nevoia de expresie și exprimare a ideii poetice. Tocmai această simplitate și naturalețe pune cele mai mari probleme de ordin interpretativ; sonoritatea transparentă și liniștea acestui debut trebuie să contrasteze cu exuberanța reafirmării temei de către vioară.

În ceea ce privește Rondo-ul *Sonatei K.V. 376*, chiar dacă structura este aceeași cu cea analizată anterior, dimensiunile generoase, împletite cu scriitura bogată, liniile melodice ample și cerința evidentă pentru virtuositate, toate aceste considerente plasează această parte pe locul binemeritat în setul al doilea al sonatelor de maturitate.

Deși nu avem un *tempo* foarte rapid, ci *Allegretto grazioso*, numeroasele game, tipurile de articulații folosite, precum și planul dinamic în continuă schimbare, crează impresia de maximă cursivitate, împletită totodată cu delicatețe în sonoritate. Motivele melodice anacruze și formulele ritmice punctate redau avântul și bucuria, iar apogiaturile imprimă melodiei grația.

Din punct de vedere interpretativ merită evidențiat faptul că schimbările de caracter între părțile distincte impun folosirea tușeelor diferite în funcție de caracter și tipul de articulație indicat. De exemplu, în cadrul Refrenului, datorită indicației *grazioso*, sugerăm ca optimele urmate de pauze, să nu fie executate în *staccato*, ci gândite ca parte a liniei melodice susținute către *sof* din măs. 4.

Abundența indicațiilor dinamice conduce către o reflectare asupra culorilor și caracterelor ce trebuie redade interpretativ. Căci Mozart, odată cu definitivarea stilului propriu, este din ce în ce mai preocupat să ofere indicații cât mai clare în partitură, pentru ca muzica sa să redea cât mai fidel imaginea poetică dorită de acesta.

3.2.3. Valențe ale vitezei în Rondo-urile Sonatelor K.V. 378 și K.V. 380

Reprezentative în redarea strălucirii și virtuosității sunt rondo-urile setului al doilea de maturitate, și anume mișcările finale ale *Sonatelor K.V. 378* și *K.V. 380*. *Tempo*-urile *Allegro*, precum și măsura ternară crează cadrul ideal pentru redarea unor explozii de culoare, vitalitate și energie.

Structura celor două părți, deși nu este identică, comprimă în ea atributele evidente ale unor povești muzicale compacte, însă pline de contraste melodice, în care fiecare parte distinctă se completează organic și se încadrează perfect în tot-ul unitar, fără momente de cezură, întrerupere sau pauze care să intervină în perfecta fluiditate a întregului.

Rondo-ul *Sonatei K.V. 378* se remarcă prin Cupletul al doilea (C2), (măs. 151–188), în tonalitatea *Sib major*; apariția sa în măsura de $\frac{4}{4}$, împreună cu pulsația de triplete, aduce aminte de Rondo-ul *Sonatei K.V. 306*, abordat în analiză la începutul acestui subcapitol.

Variabilitatea se manifestă aici în plan tonal, căci în **rondo-ul parizian** (de tip preclasic), al doilea cuplet este tot în tonalitatea de bază, redând astfel o anumită afinitate tonală.

Melodia este repetitivă și redă senzația unui perpetuum mobile, trioletele creând cursivitate prin accelerarea pulsației.

Este interesant de creat un echilibru atât de caracter, cât și de tempo, la schimbarea metrică; este necesară obținerea unei optime balanțe între tendința de a imprima o prea mare cursivitate liniei melodice, și nevoia de claritate și elasticitate în interpretare, deziderate amintite de compozitor în nenumărate scrisori către tatăl său.

În ceea ce privește *Sonata K.V. 380*, aceasta este a doua și totodată ultima sonată în care întâlnim forma de *rondo cu elemente de sonată*. Ceea ce-l deosebește față de rondo-urile analizate anterior este virtuozitatea, comparabilă cu cea impusă de oricare dintre ultimele sonate de maturitate care vor urma. Mozart ridică foarte mult cerințele de ordin tehnic prin *tempo*-ul *Allegro* și măsura $\frac{6}{8}$, dar mai ales prin sciitura extrem de bogată, cei doi parteneri ai duo-ului aflându-se în fața unor adevărate provocări în a obține acuratețea, caracterul energic și strălucirea sonoră, fără decalaje, schimbări de tempo, lipsa sincronizării în atac, etc. Este o parte dificilă în ceea ce privește multitudinea de texturi, căci liniile melodice se succed cu mare repeziciune, într-un plan dinamic caracterizat de frecventă schimbare, iar dialogului pian-vioară i se intercalează constant texturi la unison, paralele.

3.2.4. Sonata K.V. 454; ingeniozitate melodică în forma de rondo-sonată

Ultima parte a monumentalei *Sonate K.V. 454*, este în formă de rondo-sonată, cu structura A-B-A-C-A- B'- A'. În această ultimă mișcare, Mozart dovedește încă o dată bogăția inspirației din care iau naștere idei muzicale de o surprinzătoare frumusețe. Întreaga parte este construită dintr-o multitudine de idei melodice contrastante, o mulțime de noi personaje ce dau viață unei povești muzicale pline de surprize, dialog, explozii sonore urmate brusc de revenirea calmului și voioșiei.

Este foarte interesant cum Mozart împletește liniile melodice cu acompaniamentele, pentru a obține fluidizarea, dar și susținerea, mai ales când sonoritatea generală este și trebuie să rămână în plan dinamic *piano*.

Deși abundă idei contrastante, caracterul compact este realizat prin veșnicul dialog între pian-vioară și prin expunerea la unison a liniilor melodice noi, ca o mărturie a compatibilității timbrale a celor două instrumente.

3.2.5. Ultimele sonate de maturitate; perspective inedite ale abordării formei de rondo

Ultimele două sonate de maturitate, care au părți în formă de rondo sunt K.V. 481 (partea a doua, Rondo tripentapartit, ABA'CA'- Coda) și K.V. 547 (partea întâi, Rondo clasic mic tripentapartit, ABACA).

Ca aspect deosebit, punctăm apariția pentru prima oară a pasajelor enarmonice, în *Sonata K.V. 481*. Debutul acesteia surprinde prin simplitatea sa, impresia reîntoarcerii la perioada de tinerețe, perioada debutului compozițional, candoarea și „cumințenia” liniei melodice chemând către „introspecția către inocența pierdută”.

În *Sonata K.V. 547* întâlnim pentru prima oară în partea întâi, forma de *rondo clasic mic*, tripentapartit (A-B-A-C-A). Este o parte interesantă din punct de vedere a simplității discursului

muzical, având în vedere faptul că ne-am fi așteptat la trări specifice ultimelor sonate mature, la scriitură bogată și procedee de compoziție mai elaborate. Seninătatea tonalității *Fa major*, în plan agogic *Andantino cantabile* și măsură $\frac{2}{2}$, sunt contrabalansate de linii melodice bogat ornamentate cu pasaje, apogiaturi, anticipații și întârzieri.

3.3. Grație și rafinament în mișcările cu caracter dansant

Menuetul, dans de origine franceză, se remarcă printr-o sonoritate elegantă, într-un tempo moderat, și măsură ternară. Caracterul grațios, nobil, este pecetea acestei mișcări, pe care o găsim la clasici fie ca parte secundă, sau ultimă a lucrărilor aparținând atât genului cameral, cât și celui simfonic.

Cele trei mișcări dansante aparțin *Sonatelor K.V. 303, K.V. 304 și K.V. 377* și se remarcă în tabloul general al părților studiate până aici, printr-o sonoritate aparte, caracterul dansant, atributul primordial al acestora, conferindu-le grație, eleganță și noblețe.

3.3.1. Constante și variabile structurale în *Tempo di Menuetto* din Sonatele K.V. 303, 304 și 377

Tempo di Menuetto din *Sonata K.V. 303*, este compus în formă bipartită AB; deși ar putea fi interpretată și ca formă tripartită (de tip ABA'), modelul de analiză propus de Livia Teodorescu Ciocănea în *Tratatul de Forme și Analize Muzicale* expune cu claritate argumentele necesare ieșirii din ambiguitatea interpretării formei: „Reperul în această situație îl constituie *natura materialului muzical care formează B-ul*. În forma bipartită continuă, materialul din B este derivat tematic și ca scriitură din A. În tripartita continuă, B-ul este diferit tematic sau contrastează prin caracter, devenind partea mediană a formei”.²¹ Observăm astfel, cum materialul tematic în tonalitatea *Do*, cu care debutează A-ul, este reluat identic (ca și construcție) în debutul B-ului, dar în tonalitatea dominantei, *Sol major*.

Spre deosebire, *Tempo di Menuetto* din *Sonata K.V. 304*, se prezintă în formă de lied tripartit compus (A–B–A'–Coda), unde B-ul aduce atât material tematic distinct față de A, cât și abordarea tonalității omonimei, *Mi major*. Secțiunea A' este readusă în tonalitatea de bază *mi minor*, fără o pregătire prealabilă; astfel, toate aspectele specifice acestui tip de formă sunt respectate.

Tot în formă de lied tripartit este și partea a treia *Tempo di Menuetto* din *Sonata K.V. 377*. Formă tipică A-B-A', planul tonal fiind *Fa-Sib-Fa*, ca și-n cazul sonatei precedente, avem material distinct în secțiunea B.

3.3.2. Atribute sonore individuale și aspecte interpretative

Variabilele de construcție între cele trei mișcări în discuție, nu reprezintă singurele aspecte prin care se diferențiază acestea. În primul rând, caracterul fiecăreia îi conferă atributul distinct, unic. Putem observa cum, în prima mișcare *Tempo di Menuetto*, tonalitatea majoră *Do* crează seninătate, iar planul dinamic în continuă mișcare aduce opoziții *piano-forte* ce întrețin prospețimea; caracterul

²¹ Livia Teodorescu Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală Grafoart, București, 2014, p. 119.

dansant răzbate din scriitura simplă, unde formulele de triolet ce apar pe timpul al treilea dinamizează și pregătesc pulsația timpului generator întâi.

Sunt interesant de urmărit alternările rapide și succesive ale scenelor, căci fiecare linie melodică vizează schimbare, caracter diferit, prin dinamică și design; astfel, la fiecare expunere în nuanța *forte*, Mozart folosește un desen ritmic ce abundă în triolete și șasprezecimi, creând impresia de energie și virtuozitate, cu toate că, în fapt nu avem nici o indicație de schimbare de *tempo*. Întreaga parte pare dedicată pianului; vioara are puține și mici intervenții, de preluare a temei de început (măs. 13-23), sau de susținere prin monotone pulsații pe tonică. În secțiunea B (măs. 43-84) apar mici pasaje la unison în trei registre (măs. 65), în rest vioara păstrându-și rolul de puls pe dominantă, de data aceasta.

Din punct de vedere interpretativ, aspectele pe care trebuie să le aibă în vedere cei doi interpreți, țin de abilitatea de a crea caracterele diferite, opuse, de a se putea transpune fiecare în personaje diferite, pentru a transmite cât mai veridic atmosfera dansantă, împletită simultan cu prospețimea și vigoarea planurilor energice în *forte*. Mijloacele tehnice prin care pot obține toate aceste deziderate se vor subordona mentalului, capacității de a imagina și transpune prin intermediul instrumentului lumea creată. Recomandăm fiecărui instrumentist studierea trecerilor între caracterele diferite; este nevoie de conștientizarea abordării tușelor diferite, pentru obținerea sonorității dorite. Apoi, „întâlnirea” timbreelor diferite ale pianului și viorii, pentru realizarea conștientă a dozajului sonor, dar și a similitudinii în atac, mai ales la congruența între personajele diferite.

În aceeași atmosferă dansantă, dublată de o sonoritate senină și oarecum inocentă, *Tempo di Menuetto* din *Sonata K.V. 377* vine să completeze tabloul unui spirit cald, copilăros, dar echilibrat.

Întreaga parte, deși sub semnul „dansului” în măsură ternară, se relevă sonor într-un mod diferit, interesant, căci echilibrul între cursivitatea așteptată și scriitura simplă trebuie gândit și realizat prin prisma capacității instrumentistului de a nu cădea în sfera unei „alergări” către puncte cheie. Nevoia de analizare a celei mai bune abordări din punct de vedere al *tempo*-ului, se înscrie aici sub necesitatea realizării unei cursivități calme, naturale.

Totodată, intuirea fiecărui caracter (personaj), de cele mai multe ori prezent în fiecare motiv care construiește fraza, conduce către o interpretare asemenea vorbirii; situarea senzorială și mentală în sfera multitudinii de caractere diferite, crează culori aparte fiecărei noi „ființe” plămădite sonor în cadrul duo-ului.

3.3.3. *Tempo di Menuetto* din Sonata K.V. 304; aspecte particulare ale ethosului în minor

Spre deosebire de partea analizată anterior, *Tempo di Menuetto* al *Sonatei K.V. 304*, în formă de lied tripartit compus (A–B–A’–Coda), aduce cu sine o sonoritate resemnată, tristă, dar cu o prețiozitate ce crează o atmosferă aproape ireală.

Pentru a atinge un nivel interpretativ cât mai apropiat de ceea ce este considerat ca fiind autentic, calea este aceea de a cunoaște toate aspectele analizei nu doar formale și armonice, cât și acelea care îi pot dezvălui caracterul, afectele identificate cu personajele.

Desenul liniei melodice ni-l dezvăluie pe Mozart, fin cunoscător al tehnicilor de compoziție: acesta alege să expună neacompaniat linia melodică la pian; tonalitatea minoră, indicația *sotto voce*, conturul melodic cu intervale de ambitus redus, în mers treptat, împreună cu multitudinea de

întârzieri armonice, toate clădesc o poveste tristă, de o resemnare unică în creația de gen, mozartiană.

Caracterul anacruhic al motivelor conduce către interpretarea acestora în *legato*, chiar dacă nu este notat de compozitor; considerăm că această abordare este necesară din punct de vedere al caracterului, pentru fluentă și muzicalitate.

Structura (a₁) crează și dezvoltă personajul liric, contemplativ; aduce trăiri intense, ascunse în spatele unei sonorități delicate, pe care pianistul trebuie să o redea folosindu-se de toate mijloacele, pornind de la situarea sa sufletească în spațiul și timpul în care Mozart a izvorât această lucrare, cu una dintre cele mai pure și intense linii melodice. Conștiința faptului că lucrarea a luat naștere în una dintre cele mai vitrege perioade din viața compozitorului, este cea care va conduce către crearea caracterului autentic al lucrării. Și totuși, față de partea întâi, aici domnește acceptarea, înțelegerea și resemnarea. Liniile melodice surprind printr-o seninătate blândă, evoluează lin, treptat, fără surprize dramatice de ordin dinamic sau de construcție (din punct de vedere intervalic). Cadența închisă, pe tonică (măs. 16), marchează liniștea în care personajul care debutează (a₁), ales de Mozart să deschidă calea sonorității dureroase, dar blânde totodată, încheie discursul său expozitiv, narativ, și lasă loc, cu modestie, personajului adus de vioară. Această idee melodică (măs. 17 cu anacruză) întruchipează vocea puternică, asumată, ce expune cu toată intensitatea amintirea vie a suferințelor de pe tărâmul parizian (în nuanța *forte*), în timp ce pianul se remarcă printr-o configurație armonică cu arpegii, dar și pasaje armonice cromatice și polifonii latente, octavele din bas amplificând dramatismul și intensitatea generală.

Structura a doua (a₂), (măs. 33 cu anacruză–62) aduce un caracter dansant, voios, redat de măsura $\frac{3}{4}$, într-o expansiune sonoră neașteptată, după expunerea tristă și totodată lirică de la început. Dialogul pian-vioară își face și mai mult simțită prezența aici, creând o țesătură dinamică, vie; apare travaliul prin secvențări, cu inflexiuni modulatorii la tonalitățile *la minor* (măs. 42), *Sol major* (măs. 44), pe o pedală de dominantă pe sunetul *Re*, în octave, ce susține contrastele dinamice *piano* / *forte*, redând tensiunea.

Pentru prima dată într-o sonată pentru pian și vioară, Mozart folosește un ascensio de tip cadență, pe modelul ariilor vocale de virtuozi (măs. 69), așa cum am detaliat în capitolul I, pornind dintr-un trîl pe care îl notează cu grijă, dorind să fie executat neîntrerupt, legându-se perfect de arpeggiul ce inițiază ascensiunea în mers cromatic.

Secțiunea B uimește prin redarea unui sentiment meditativ, dar totodată cu speranța revenirii la lumină; sonoritatea dulce exprimă prin notele repetate dorința de depășire a stării de tristețe și nevoia interioară de fluentă spre o stare de bine.

3.4. Particularități specifice genului variațional în Sonatele K.V. 305, 377, 379, 481 și 547

Tehnica variațiunilor a fost și este esența studiului și practicii improvizației, iar Mozart, în sonatele sale, atât pentru pian cât și pentru pian și vioară, a folosit *Tema cu variațiuni*, în care întâlnim numeroase elemente de improvizație.

Aspectele improvizatoricii sunt strâns legate atât de ornamentică, cât și de virtuozația și stilul interpretativ al fiecărui compozitor.

În creația *Sonatelor pentru pian și vioară*, Mozart folosește *Tema cu variațiuni* în cinci dintre aceste lucrări: *K.V. 305*, *K.V. 377*, *K.V. 379*, *K.V. 481* și *K.V. 547*.

Mozart manifestă o predilecție pentru abordarea penultimei variațiuni într-un *tempo* mai liniștit, *Adagio*, urmat de o explozie de energie prin folosirea unui *tempo* mai rapid în ultima variațiune; schimbarea *tempo*-ului ultimei variațiuni este o constantă a sonatelor mai sus expuse, mai puțin în *Sonata K.V. 547*.

O altă variabilă o reprezintă preferința compozitorului pentru variațiunile pentru pian solo, întâlnind indicația „violin tacet” în *Sonatele K.V. 305*, *379* și *547* (mărturie a faptului că Mozart a gândit și astfel exprimată supremația pianului asupra vioarei în sonatele sale). Tot la capitolul variabile, amintim ultima variațiune a *Sonatei K.V. 377*, în *tempo* de dans, *Siciliana*.

3.4.1. Corelații structural-interpretative în *Tema cu variațiuni* a primului set de sonate de maturitate.

În primul set de sonate de maturitate, unica parte în formă de *Temă cu variațiuni* este reprezentată de partea a doua a *Sonatei K.V. 305*, *Andante grazioso*. Cele șase variațiuni, deși încadrate ca fiind discontinue (de sine stătătoare, cu început și încheiere proprii)²², acestea se înlanțuie prin anacruză, caracteristică ce conferă o anumită continuitate. Originea variațiunilor discontinue este în repetarea ornamentată a unui dans („double”) din suita barocă.

Variațiunile I, II și III sunt grupate pe principiul dinamizării ritmice, rezultând o continuitate a principiului variațional. Acest principiu oferă coerență și unitate părții, așa cum am putut observa și în analizele precedente (la scară mai mică, însă), acolo unde Mozart folosea procedeul intensificării mișcării, pentru a obține fluentă și a da organicitate, de la nivel de frază până la secțiunea întregă.

Variațiunea IV este construită pe principiul relaxării ritmice; vioara preia tema, într-un ascensio lung, în *legato*, cu susținere largă. Mozart surprinde prin abordarea *tempo*-ului *Adagio*, oferind doar pianului expunerea cu rol de cadență liberă, pe modelul improvizațiilor vocale. Efectul dramatic este dublat de revenirea a *tempo*, vioara încheind în *forte*, acompaniată de pian în arpegii energice.

Variațiunea V, de caracter, debutează la unison, în articulație *staccato* la ambele instrumente, și nuanța *piano*. Se crează astfel o atmosferă specifică, misterioasă și totodată cu accente (tonuri surprinzătoare) prin apariția acelor *fp* pe articulație *legato*, tot la unison. Alegerea, pentru variațiunea de caracter, a acestei scriituri la unison, dovedește încă o dată genialitatea compozitorului; acesta știe cum să centreze atenția asupra firului melodic (prin folosirea unisonului), oferind prospețime și mister prin *staccatele* strălucitoare, și prin alegerea ca debutul să se realizeze printr-o explozie ritmică dată de formula punctată. Sugerăm ca execuția ascensio-ului să fie interpretată fără *crescendo*, pentru a obține un efect de surprinză, nu doar prin apariția indicației *fp*, ci și datorită inspiratei creșteri a densității sonore prin aducerea treizecimoimilor. Fraza secundă (măs. 5 cu anacruză-8) are un aer jucăuș redat prin combinarea diferitelor articulații, unisonul aici fiind realizat tot în două registre diferite, ca și la început.

²² Livia Teodorescu Ciocănea, *op. cit.*, p. 169

Variațiunea VI este construită pe principiul creșterii gradului de complexitate a scriiturii; este vorba despre o variațiune de caracter liberă, efectul surprinzător fiind creat de schimbarea metrică (din $\frac{2}{4}$, în $\frac{3}{8}$), concomitent cu apariția tempo-ului *Allegro*.

O abordare comparativă a parametrilor constanți – variabili s-a realizat în cadrul unui tabel, pentru o clarificare a ceea ce reprezintă un „trunchi comun” (ce întruchipează așteptările interpretative generale), și a scoate la lumină acele elemente deosebite pe care, descoperindu-le și apoi conștientizându-le, interpretul le va putea reda într-un mod original, inspirativ.

Punctul de pornire îl va reprezenta tema, cu toate atributele ei constitutive; față de aceasta vom evidenția, prin comparație, acele elemente de varietate, despre care se va detalia din punct de vedere interpretativ.

3.4.1.1. Elemente interpretative schenkeriene

Din punct de vedere al tehnicii, această temă cu variațiuni ridică problema creării unei senzații de ușurință în abordare; pornind de la însăși indicația de *tempo- Andante grazioso*, cei doi interpreți se confruntă cu cerința clară pentru un sunet rafinat, perlat. Necesitatea unei fluente în interpretare impune pianistului în primul rând (deoarece, în afară de prima variațiune pe care o interpretează solo, în majoritatea celorlalte variațiuni, el expune tema) o tehnică de degete impecabilă și un vârf „ascuțit” (mulți pedagogi oferă această sugestie mentală pentru obținerea sunetului mic, dar strălucitor, cu o egalitate desăvârșită).

Variațiunea I se remarcă prin creșterea densității sonore, ridicând astfel problema evitării unui caracter agitat; considerăm că, din punct de vedere interpretativ, pianistul ar trebui să abordeze un tempo puțin mai liniștit, care nu va fi sesizat ca atare datorită fluentei, dar care va oferi calm și delicatețe conturului melodic șerpuit și totodată „răgaz” pentru reliefarea discretă a scheletului melodic specific temei.

Variațiunea II exprimă un caracter jucăuș, apariția în fraza întâi a indicațiilor *fp*, imprimând proaspețime sonorității. Vioara surprinde prin articulația *staccato* ce alternează cu micile legato-uri, în timp ce pianul nu mai susține prin arpegii în legato, ci completează tabloul unui discurs vioi, prin acorduri ce vor fi interpretate cu tușeu ușor, dar scurt. Astfel, se va întregi tabloul contrastant al celor două fraze, pregătitor apariției caracterului tensionat, oarecum dramatic, al perioadei 2. Spre deosebire de temă, finalul acestei variațiuni, în nuanța *forte*, expune în caracter decis la pian, scriitura contratimpată pe cadență.

Următoarele două variațiuni reprezintă noutatea din punct de vedere al susținerii arcului melodic; astfel, în *Variațiunea III*, deși în nuanța *piano*, pianistul trebuie să realizeze un ascensio rapid, clar și egal, cu susținere spre *la*², dar fără a face *crescendo*, căci sunetul *la*² nu este structural, ci încheie motivul pianului, fiind în același timp sunet de legătură pentru expunerea viorii. Mozart delimitează clar cele două expuneri prin indicația *forte* doar pentru motivul descendent al viorii.

Variațiunea IV debutează pentru prima dată cu o sonoritate bogată, în nuanța *mezzoforte*, impunând violonistului susținere a arcului ascendent, fără accentuare, pe modelul expunerii tematice a pianului, din variațiunea precedentă.

Surpriza finalului variațiunii, o constituie tempo-ul *Adagio* (măs. 15). Mozart recurge des la oprirea bruscă a discursului melodic, prin pauze și coroană, fie pentru crearea efectului dramatic al

forme și a crea suspans, fie pentru a calma și a pregăti auditorul pentru o încheiere deosebită, cum este cazul acestui final. Nuanța *forte*, împreună cu indicația *ad libitum*, oferă pianistului libertatea unei interpretări în stilul cadențelor libere întâlnite în ariile vocale.

Penultima variațiune ne introduce într-o notă misterioasă, prin sonoritatea omonimei *la minor*, dublată de unisonul pian-vioară, pe două registre. Urcarea treptată, în nuanța *piano* și cu articulație *staccato*, cunoaște o explozie de culoare neașteptată (măs. 2), prin apariția *fp*, după modelul Var. II (măs. 2). Tot surprinzător este și *piano*-ul abordat pe coborârea, de data aceasta în decime, ce culminează tot cu *fp* pe notele alăturate tonicii *la*. Toată atmosfera acestui *la minor* invită la „ascuțirea” simțurilor, crează suspans și nevoia de introspecție. Este o contopire de senzații sonore, de la *piano*-ul care trebuie redat prin *staccato*-le în ascensio (care cer mare atenție din partea celor doi interpreți, cu privire la omogenitatea și similaritatea timbrală), la *fp*, unde orice mică nesincronizare în atac conduce la ieșirea bruscă din atmosferă și ruperea egalității, atât de intensitate cât și ritmică.

Ultima variațiune este de caracter, prin schimbarea de metru $\frac{2}{4} - \frac{3}{8}$ și abordarea *tempo*-ului *Allegro*. Este creat astfel un mare grad de contrast, un ethos nou față de tema inițială. Această ultimă variațiune reprezintă încununarea dialogului pian-vioară; fiecare instrument are momentul lui de expunere tematică, în care se evidențiază timbralitatea specială a fiecăruia, posibilitățile melodico-expresive și nu în ultimul rând bucuria preluării temelor, într-o contopire a suflului fiecăruia, pentru a crea unitate și fluentă. Are un caracter concis, în pofida dimensiunilor bogate, comparativ cu Tema. Sonoritatea compactă și expansivă atinge apogeul pe cadența finală, pianul îmbrăcând sonor printr-o cascadă de arpegii frânte descendente, în unison bas-sopran, cu intervențiile în arpeggiate placate ale viorii.

3.4.2. Parametrii constanți versus parametrii variabili, în genul variațional din setul al doilea al sonatelor de maturitate

Grupul al doilea al sonatelor de maturitate cuprinde doar două sonate în care regăsim forma temei cu variațiuni: *Sonatele K.V. 377* (partea a doua) și *K.V. 379* (partea a treia).

Au fost realizate tabelele parametrilor constanți versus parametrii variabili pentru o mai bună comparație între structura acestora, cât și ca punct de plecare pentru descoperirea aspectelor interpretative deosebite, de la o mișcare la alta.

Temele cu variațiuni din *Sonatele K.V. 377* și *K.V. 379* sunt discontinue; este de evidențiat reapariția Temei la finalul Temei cu variațiuni din *Sonata K.V. 379*, expunere melodică destinată exclusiv pianului în variațiunea I, precum și apariția mișcării de dans *Siciliana*, în variațiunea VI din *K.V. 377*.

Cele două teme cu variațiuni sunt foarte divers construite, din punct de vedere al variabilelor, pornind cu modul diferit, până la forma temelor, sciitura omofonă/polifonică, etc., așa cum sunt detaliate în tabelele de mai sus.

În contrast, tema din *K.V. 379* se evidențiază printr-o simplitate naturală a scriiturii, caracter luminos (solarul *Sol major*), într-o construcție bipartită ce oferă diversitate prin sonoritatea impunătoare și dialogul pian-vioară din secțiunea (B). Indicația *cantabile* invită la cursivitate, completând un tablou tipic mozartian, plin de viață și bucurie.

Diferențele se adâncesc în prima variațiune a celor două părți, căci, dacă **variațiunea I** urmează tiparul unei variațiuni ornamentale ritmice, corespondenta ei din *K.V. 379* destinată doar pianului, propune o abordare mai liberă și o scriitură în contrapunct la 3 voci. Recomandăm studierea pe voci, pentru redarea cât mai armonioasă a planurilor sonore. Dacă diminuarea pulsației ritmice de șaisprezecimi conferă acestei variațiuni cursivitate, linia melodică evoluează în registrul acut cu arpegii și pasaje, redând o sonoritate serenă.

În ceea ce privește **variațiunea I** din *K.V. 377*, se simte dramatismul sporit de apariția treptei a VI-a și de mersul melodic cromatic ascendent până la maxima melodică la^2 ce este accentuată prin *sforzando*. Din măs. 9 cu anacruză, pianul și vioara intră în dialog, în *stretto*, unde se remarcă un ostinato ritmic.

În **variațiunea II**, temele sunt construite similar; vioara expune cantilena pe o diminuare ritmică cu o pulsație de triolete pe jumătate de timp cu un contur sinuos. Dacă în *K.V. 379* se evidențiază o melodică în nuanța *piano*, articulații *legato* și *staccato*, cu o bogăție de ornamente precum pasaje, broderii și apogiaturi, dar și sunete repetate, toate redând vioiciunea și agerimea, în *K.V. 377*, remarcăm scriitura la unison în octave paralele, redându-se o foarte mare expresivitate.

Variațiunea III aduce în prim planul părții din *K.V. 377* energia propulsivă împletită cu o stare de agitație interioară, de neliniște, în acompaniamentul pianului, în timp ce tema viorii este construită pe o scriitură simplă în secțiunea (A), revenind la ornamentarea inițială, dar cu un grad superior de expresie dramatică, exprimat prin notele repetate în registrul acut. În același ton dramatic, **variațiunea ornamentală III** din *K.V. 379* aduce linia melodică la vioară, cu salturi mari și cu o polifonie latentă în planul dinamic *forte*. În cadrul acompaniamentului, pilonii armonici în octave, pe o diminuare ritmică în pulsație de treizecimoimi, amplifică dramatismul, concomitent cu expansiunea melodiei spre registrul supraacut la vioară și apariția unisonului de la pian ce redă un tumult sonor.

Păstrând caracterul variațiunii precedente, **variațiunea IV** din *K.V. 377* prezintă tema la pian sub formă de trisonuri, sporind astfel dramatismul și dinamica. Se remarcă un dialog, o imitație între pian și vioară cu elemente melodice de game ascendente și sunete repetate ce redau o concepție polifonică a variațiunii.

În contrast, **variațiunea IV** din *K.V. 379* vine cu o schimbare de caracter prin tonalitatea *sol minor*. Tema se evidențiază la pian cu gama *sol minor* pe formule ritmice punctate; apar poliritmii, formule ritmice binare suprapuse peste triolete pe jumătate de timp, aducându-se o complementaritate ritmică. Basul necesită o agilitate sporită, având în vedere caracterul trebuind realizat un plan dinamic scăzut.

Variațiunea V schimbă caracterul de data aceasta în *Sonata K.V. 377*, în tonalitatea *Re major*, atmosfera creată fiind luminoasă, serafică, cu o sonoritate caldă, cristalină. Tema expusă de vioară, deși în pulsație de șaisprezecimi, curge lin, neagitat, scriitura de o simplitate nouă, desfășurându-se în cadrul unor intervale mici, fără salturi, iar articulația de *legato*, *nonlegato* oferă viorii grație. Perioada₂ aduce imitații și intrări în *stretto* între vioară și pian, dialogul între cele două instrumente prinzând viață și imprimând suflu nou variațiunii.

Spre deosebire de aceasta, **variațiunea V** din *K.V. 379* se prezintă din nou ca o variațiune de caracter, cu schimbarea *tempo*-ului: *Adagio*. Linia melodică este bogat ornamentată cu grupete, apogiaturi, pasaje, redându-se o atmosferă serafică de liniște interioară. În plan metro-ritmic apar sincope care aduc tensiune și accentuează linia melodică. Articulația *pizzicato* la vioară/*staccato* la

pian, împreună cu diminuarea pulsației în trezecidoimi, îmbogățește spațiul sonor și evidențiază timbralitatea specifică celor două instrumente.

În același spirit al diversității sonore, **variațiunea VI** care încheie tema cu variațiuni din *K.V. 377*, propune o mișcare dansantă, *Siciliana*, care schimbă caracterul: tonalitatea revine la *re minor*, măsura va fi ternară, $\frac{6}{8}$. Această variațiune este și o variațiune ritmică prin utilizarea ritmului punctat de *siciliană, ostinato*.

În ceea ce privește finalul părții din *K.V. 379*, reapariția temei expusă identic, este urmată de o Codă (măs. 17 cu anacruză–33) ce expune la pian o linie melodică brillantă, plină de virtuozitate formată din succesiuni de secunde, pasaje și triluri. Acumularea de tensiune este realizată prin diminuarea ritmică pe o pulsație de trezecidoimi, unde apare o inflexiune modulatorie către tonalitatea *la minor*.

3.4.3. Diversificarea texturii solistice în K.V. 379

Caracterul virtuosic al Variațiunilor II, III și IV reprezintă un element improvizatoric important în cadrul variațiunilor, ca și atmosfera serafică creată pe plan dinamic în Variațiunea V.

Tot în spiritul improvizatoric, Mozart folosește game cromatice ascendente, cu rol de accelerare a mișcării, pe o diminuare a pulsației ritmice (măs. 4, măs. 10).

3.4.4. Ultimele Teme cu variațiuni din Sonatele K.V. 481 și K.V. 547. Configurații sonore specifice

Cu toate că ultimele două teme cu variațiuni ale sonatelor de maturitate ridică așteptări în ceea ce privește un grad major de complexitate sonoră, de colaborare superioară între pian-vioară, precum și de texturi sonore mai deosebite față de până acum, o privire asupra acestora dezvăluie o abordare relaxată, centrată pe punerea în valoare a pianului, vioara având foarte puține momente de afirmare, în timp ce dialogul în cadrul duo-ului ne duce cu gândul la perioada de început a sonatelor de maturitate.

În afară de partea secundă a *Sonatei K.V. 481*, unde apar momente de real dialog pian-vioară, și pasaje de o frumusețe și inspirație deosebite (precum schimbarea tonalităților), celelalte părți constitutive (inclusiv cele trei părți ale *Sonatei K.V. 547*) aduc un plus de vitalitate expunerii pianistice, cerințe de agilitate tehnică și putere de susținere a materialului tematic, oferindu-i pianului textură solistică în majoritatea variațiunilor.

Sonata K.V. 481, catalogată de însuși Mozart „Sonată pentru pian, cu acompaniament de vioară” (fiind conștient de supremația pianului asupra viorii în ultima parte), se încheie cu *Tema cu variațiuni* ce se deosebește mult în ceea ce privește dialogul pian-vioară, precum și a texturii solistice atribuită pianului.

Structurată în temă cu șase variațiuni, această parte surprinde prin ingeniozitatea atribuirii liniilor melodice, scurte dar cuprinzătoare totodată, fiecare variațiune supunându-se regulilor variaționale clasice. Dacă în *K.V. 481* avem primele cinci variațiuni- ornamentale, iar a șasea- de caracter, în *K.V. 547* variațiunile I, II, III, IV și VI sunt variațiuni ornamentale, iar variațiunea V este de

caracter și atribuită exclusiv pianului („violin tacet”). Doar variațiunile IV se evidențiază printr-un real dialog pian-vioară.

Deosebirile sonore rezidă în felul în care Mozart distribuie liniile melodice, debutul cruzic/anacruzic, articulația diferită precum și culoarea diferită a fiecărei tonalități în parte. Toate aceste aspecte crează unicitate sonoră și impun interpretelor abordări diverse. Astfel, articulația deosebită a liniei melodice din *K.V. 481*, în expunere la unison și caracterizată de salturi intervalice și arpegii, crează un caracter jucăuș.

Tema din *K.V. 547* într-un *tempo* mai liniștit, *Andante*, promovează un caracter calm, caracteristic tonalității *Fa major*; remarcăm construcția motivului generator, unde așezarea pe timpul întâi se realizează pe întârzierea terței m^2 (măs. 1 cu anacruză), respectiv terța $/a^1$ (măs. 2 cu anacruză). Mozart folosește deseori evidențierea sonorității interesante a întârzierilor, aici devenind cu atât mai deosebit cu cât coincide metric cu afirmarea timpului întâi. Linia melodică are un contur sinuos, fiind ornamentată de apogiaturi armonice cu un mers cromatic; salturile melodice ascendente și descendente, diatonice sau cromatice (terță micșorată), tensionează discursul muzical. Pulsația ritmică de optimi redă cursivitatea și echilibrul.

O privire asupra aspectelor diferite ce configurează sonor fiecare din cele șase variațiuni, a fost surprinsă într-un tabel.

CAPITOLUL 4. INDIVIDUALIZĂRI STILISTICE ȘI ANALIZE COMPARATE

Înainte de a interpreta lucrări de Mozart, [muzicianul] trebuie să fie atât de vesel, atât de vesel, încât să-ți dea lacrimile. (dirijorul Bruno Walter).

4.1. Decodificarea limbajului sonor- dubla ipostază a interpretului: analiză și interpretare

Sfera interpretării este un domeniu de maximă complexitate; există o linie destul de fină între analiza unei lucrări (holistică, cu abordări interdisciplinare) și interpretarea ei. Majoritatea analizatorilor subliniază importanța abordării multivalente în analiză.

Parcursul etapelor de descifrare, înțelegere, însușire și apoi amprentare a personalității sale în interpretare, este lung și depinde de înzestrarea interpretului cu toate acele date care, numai împreună conduc spre performanță. Astfel, capacitatea de a surprinde cât mai veridic toate aspectele ce țin de parametrii stilistici, estetici, este condiționată de o multitudine de factori importanți precum posibilitățile tehnice ale interpretului, cultura sa muzicală ce va influența: redarea particularităților epocii stilistice, a cunoașterii și exprimării la nivel senzorial a trăirilor și emoțiilor compozitorului în perioada în care a conceput lucrarea, a încercării de a surprinde sensul imaginii poetice și totodată o bună stăpânire a tuturor disciplinelor ce construiesc structural și armonic lucrarea.

În lumina descifrării rolului pe care și-l asumă cel care aspiră la o activitate muzical-interpretativă, definirea noțiunii de *Interpret* se referă la posesia mijloacelor de exprimare, deținerea de cunoștințe despre psihologie, necesare pentru înțelegerea emoțiilor și trăirilor ce se relevă prin muzică. Interpretul trebuie să aibă capacitatea de redare a intențiilor compozitorului (în urma decodificării structurii lucrării, a ethosului ei, într-o rezonanță permanentă cu crezul estetic și semantic al compozitorului).

Însuflețirea textului muzical nu este un act mecanic de *reproducere*, ci implică gândirea, trăirile, înțelegerea (la nivel semantic) a interpretului, astfel devenind *creație*. Nivelul dorit (și extrem de greu de atins, din păcate) este acela în care se ajunge la un echilibru între raționament și erudiție (câștigate odată cu maturitatea), concomitent cu abilitatea de a exprima interpretativ emoție și trăire.

Interpretul are nevoie de cunoașterea lucrării respective, de a o cuprinde/înțelege emoțional, a-i surprinde la nivel mental caracterul, prin audierea ei, și ulterior parcurgerea mentală a partiturii. Necesitatea studierii „în afara instrumentului”, este o tehnică ce îi oferă posibilitatea creării unei imagini poetico-muzicale, fără de care începerea propriu-zisă a studierii lucrării poate conduce către abordări ce nu vor surprinde cu adevărat universul semantic al compozitorului. Mari interpreți precum Murray Perahia sau Dinu Lipatti au aplicat și susținut această metodă de abordare a unei lucrări noi, pentru stimularea imaginației și dezvoltarea auzului interior. Este nevoie de o abilitate de dislocare în analiză a părților constitutive ale formei, de cunoaștere a vocabularului morfologic și sintactic, începând cu motivele, frazele, perioadele ce conturează în interpretare articulația, respirațiile, sensul, traiectoria către maximele de tensiune și relaxare sonoră; traductibilitatea elementelor textului muzical conturează în minte structura și din acest punct interpretul poate alege conștient următoarele etape de parcurs (conturarea mentală a imaginii poetice, situarea în universul semantic

al compozitorului pentru a putea alege tușul potrivit redării sonorității imaginate și totodată redarea caracterului specific).

Aspectele tehnice constituie următorul pas în studiu, căci fără posedarea mijloacelor de redare, concepția lucrării nu poate primi desăvârșirea.

De asemenea, decodificarea limbajului sonor presupune asumarea rolului de *Creator*-însuflețirea partituri, textului muzical prin conștiință, prin abilitatea de a transpune prin intermediul instrumentului trăirile sale interioare, impregnate în personalitatea și expresivitatea sa unică și irepetabilă.

4.2. Particularități stilistice din perspectivă interpretativă

Perspectiva interpretativă asupra stilului diferă de cea a muzicologului; dacă acesta din urmă oferă orientare asupra clasificării stilistice în cadrul epocilor istorice, abordarea interpretului trebuie să vizeze aspecte ce țin în primul rând de abilitatea de a decodifica în mod corect partitura, textul muzical, care-i oferă toate datele despre atmosferă, caracter, tempo, ethos, sfera emoțională, scriitură (conturul ritmic, melodic). Capacitatea acestuia de a descifra și apoi reda coerent toate aceste date, trebuie să fie în legătură strânsă cu viziunea compozitorului care se schimbă constant de la o lucrare la alta, în funcție atât de experiențele social-politice cât și de cele personale, ce țin de evenimentele ce survin pe parcursul vieții sale. Dacă stilul mozartian este perceput ca fiind grațios, dantelat, lejer și perlat, aceste atribute nu sunt general valabile și omniprezente în absolut toate creațiile sale, în mod identic. Putem observa acest lucru atunci când abordăm *Sonatele pentru pian și vioară* de exemplu, unde întâlnim în cadrul scriiturii atât pasaje de reală strălucire, dar și zone unde liniile melodice sunt caracterizate de o liniște tulburătoare, într-un caracter trist, melancolic. Uniformizarea stilistică nu ține astfel cont de caracteristicile armonice, tonalitate (cât de diferit este caracterul în părțile scrise în tonalitate minoră), scriitura în registre diferite (ce schimbă deci percepția asupra timbralității) sau limbajul intervalic (acolo unde apar pasaje cu semitonuri descendente ce creează o sonoritate mai închisă). Așa cum afirma Gabriel Amiraș „Elementele privind caracterul, conținutul, mesajul, maniera de expresie, etc. se află cuprinse „înăuntrul” textului, ele trebuiesc „doar” dezvăluite. Abia atunci reiese „Stilul” lucrării”.²³

4.2.1. Dinamica și accentuarea

La începutul erei Clasicismului, notarea muzicală din punct de vedere al dinamicii era destul de precară, compozitorii lăsând pe seama bunului gust și a experienței interpreților aspectele importante ale dinamicii, frazării și accentuării. În partitură se notau cel mult contrastele dinamice mai importante precum și unele accente.

Sunt evidențiate categoriile de dinamică (absolută, relativă și gradată), precum și parcursul conștient al notării acestora în Sonatele mozartiene pentru pian și vioară (începând cu partiturile primelor șase sonate pentru pian datând din 1775), ceea ce dovedește preocuparea acestuia încă de la început de a ghida interpretul spre o interpretare cât mai apropiată de semnificațiile dorite, având în

²³ Grigore Constantinescu, *De vorbă cu pianistul și profesorul Gabriel Amiraș*, Editura Muzicală, București, 2016, p. 129.

mente posibilitățile fortepiano-ului pentru care începuse să compună deja. Începând cu *K.V. 300* se înmulțesc atât indicațiile dinamice, cât și cele de frazare:

4.2.2. Articularea, tușeul, densitatea sonoră și echilibrul

Articularea mozartiană poate fi considerată elementul interpretativ cel mai semnificativ; Mozart delimitează astfel motivele sau ideile muzicale prin gruparea, separarea și asocierea tipurilor de accente ale notelor (atât accentuarea cât și articularea au aproape aceleași funcții, mai ales în definirea structurii muzicale). De asemenea, el inserează pauze sau se folosește de semne pentru conturarea internă a frazelor, pentru stabilirea lungimii acestora, toate acestea oferind o formă proprie lucrării muzicale și claritate în execuție. Toată această bogăție a semnelor de articulare ne arată importanța pe care Mozart a dat-o grupării precise a notelor.

Experiența și bunul gust muzical al instrumentistului trebuie să intervină acolo unde nu există o notație precisă în stabilirea modului de articulare, pentru a obține acea finețe autentică în interpretare.

Sonatele pentru pian și vioară de Mozart, pe cât de frumoase sunt, pe atât de multe probleme de interpretare nasc: nevoia de omogenizare în colaborarea a două minți și simțiri diferite, nevoia de fluentă în preluarea discursului muzical în cadrul dialogului pian-vioară, potențarea oricărui exces sau dimpotrivă, lipsă de implicare ce ar putea conduce la sonorități amestecate. De asemenea, trebuie menționată și accentuarea unor note, care determină schimbarea sensului melodic sau ritmic în cadrul frazei.

Legato-urile scurte reprezintă o metodă de rafinare a sonorității, des folosită în limbajul erei clasice. În toate lucrările sale, Mozart folosește cu precădere gruparea a două note, sub *legato*. Aceste *legato*-uri pot avea multe înțelesuri din punct de vedere interpretativ; fie exprimă stălugire, viteză, în pasaje construite exact pe acest tip de *legato*, fie aduc o notă de melancolie, părând adevărate „suspine”.

Începând cu setul *Sonator de maturitate K.V. 301-306*, Mozart diferențiază prin notație diferitele forme de *staccato/staccatissimo*, fie prin semnele specifice, fie prin termenul italian *staccato*, sau aspectele referitoare la *legato*.

În interpretarea semnelor de frazare, trebuie întotdeauna luat în considerare caracterul și tempo-ul respectivei lucrări; atunci când abordăm părți lente, *staccato*-ul sau *portato*-ul vor fi puțin mai lungi în execuție, față de cele din pasajele părților rapide și scilipitoare.

4.2.2.1. Principii ale foneticii muzicale, cu aplicabilitate în sferă interpretativă.

Un aspect deosebit abordat în teză se referă la limbajul fonetic aflat într-o strânsă legătură cu articularea mozartiană. Fonetica muzicală este responsabilă cu articularea sunetelor, determinând astfel limbajul muzical articulat, pe modelul lingvisticii ce se ocupă cu limbajul articulat (ce studiază producerea sunetelor din vorbire, a structurii lor acustice). În funcție de diferitele moduri de a articula discursul muzical (vocalele, consoanele din limbajul vorbit), *verbalizăm* textul muzical, cu efectul de redare astfel a inflexiunilor vocii umane. Articulația fonetică poate fi abordată cu succes, pentru a oferi un plus de claritate, prospețime și diversitate din punct de vedere dinamic.

Tușeul

Sunt evidențiate cele trei tipuri de tușeu: staccato, legato și „maniera obișnuită” (nonlegato), și variantele acestora, tenuto, portato, legatissimo cât și prelungirea valorii, precum și abordările acestora în funcție de dinamică, tempo, caracterul lucrării și nu în ultimul rând instrumentul pe care se interpretează, cu raportarea tuturor aspectelor de mai sus la acustica sălii.

În ceea ce privește **echilibrul** în cadrul duo-ului, sunt vizate egalitatea (din punct de vedere al tempo-ului) și egalitatea timbrală, coloristică, aspect greu de controlat și realizat, având în vedere că, de-a lungul timpului, constant au avut loc emancipări ale ambelor instrumente, perfecționări ce au dus la infinite schimbări de sonoritate și timbru. Astfel, interpreții au trebuit în permanență să se adapteze noilor condiții oferite de instrumentele muzicale, dar și de acustica sălilor în care se interpreta.

4.2.3. Pedalizarea

O veșnică dilemă a preocupat dintotdeauna abordarea interpretativă: a folosit sau nu pedala Mozart?

Documentele vremii atestă că pedalizarea mozartiană poate explica unele notații ale sale, cum ar fi nevoia de susținere prin pedală a basilor, care, fără această susținere ar fi scurtați la nivel de șaisprezecime. Iar Mozart, extrem de atent la notație, cu siguranță i-ar fi scris așa, dacă și-ar fi dorit un asemenea efect.

Mai departe, este greu de imaginat o execuție fără pedală în pasaje arpegiate, sau în pasaje interpretate cu mâinile încrucișate (de exemplu *Sonata K.V. 377*, partea I, măs. 9-17).

Părțile lente necesită pedalizare pentru îmbunătățirea sonorității și *legato*-ului și pentru accentuarea unor note considerate importante.

Experiența în timp conduce către preferința pentru pedalizare „economică”, în defavoarea unei abordări generoase; tendința este de a pedaliza scurt și precis, pentru a nu acoperi și deranja articulațiile scurte, articulația staccato sau non-legato, contrapunctul sau liniile melodice în stil coral. Interpretul trebuie să dețină abilitatea de a discerne între a pedaliza pasajele în arpegii, în funcție de caracterul melodic (sau motivic) sau pur armonic. De asemenea, se poate puncta o maximă melodică sau timbraliză un anumit sunet în interpretare.

Arta pedalizării necesită un auz critic dezvoltat, rezultatul depinzând covârșitor de rezonanța instrumentului, acustica sălii, registrul în care se interpretează, tempo-ul și contextul muzical.

4.2.4. Ornamentica

Dezvoltarea stilului clasic va aduce o schimbare în ceea ce privește rolul și folosirea ornamentelor. Cele mai multe vor apărea în textul muzical nu sub formă de semn, ci „absorbite” de linia melodică, de multe ori dobândind rol de motiv.

O sursă importantă în studierea ornamentelor specifice epocii clasice o constituie însemnările lăsate de Muzio Clementi (1753- 1832), cunoscut și ca „legislatorul pianului” datorită unei serii întregi de reguli stabilite de el referitor la studiul zilnic. Deși multe tratate au analizat ornamentele și au

oferit indicații asupra interpretării acestora, nu s-a ajuns totuși la adoptarea unor reguli general valabile care să ofere o viziune absolută atât asupra notației, cât și asupra interpretării lor. Astfel, ornamentica necesită în interpretare o oarecare spontaneitate și nuanțare (care sunt aproape imposibil de a fi surprinse întru totul prin notație, altfel pierzându-și din expresivitate).

Când ne referim la ornamentele specifice epocii clasice, vorbim despre apogiatură, mordent, grupet și tril. În teză sunt ilustrate multiple exemple pentru abordarea acestor ornamente, în funcție de context, tempo și conturul ritmico-melodic.

4.2.5. Tempo-ul

Muzica este ritm, tempo. (Elisabeth Sombart)

Element fundamental în interpretare, **tempo**-ul intră în relație directă cu toate celelalte aspecte: dinamica, articularea, tușul, ornamentele și pedalizarea, alegerea lui potențând capacitatea de a le interpreta adecvat, în contextul caracterului lucrării.

Trebuie subliniat rolul măsurii în combinație cu indicația de tempo și ritmul (valorile de note), acesta primind variabile în abordarea interpretativă. Astfel, valorile lungi ale notelor sugerează o execuție „mai grea”, creând senzația de tempo mai lent, pe când valorile mai scurte creează impresia de cursivitate. Astfel, piesele în măsurile $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$ și $\frac{2}{8}$ sunt cele în care probabilitatea unei interpretări mai cursive, este cea mai mare. Această întrepătrundere măsură-tempo se poate observa comparând *Sonatele pentru pian și vioară K.V. 526* (partea I) și *K.V. 481* (partea I), unde, deși avem aceeași indicație de tempo *Molto Allegro*, senzația de cursivitate este mai mare în *Sonata K.V. 526*, datorită măsurii $\frac{6}{8}$.

Valorile de note precum și articulația specifică conturează o abordare diferită; dacă în *K.V. 526* profilul ritmic ascendent în optimi fluidizează linia melodică redând imaginea sonoră a unui tempo extrem de curgător, în *K.V. 481*, separarea motivelor prin pauze creează senzația de sacadare și oprire, oferind impresia generală de așezare a tempo-ului.

În ceea ce privește indicația *alla breve*, este important de avut în vedere caracterul lucrării; de-a lungul timpului, concepția asupra dublării tempo-ului a variat considerabil de la un compozitor la altul, în funcție de percepția acestora asupra atmosferei pe care doreau să o contureze. Mozart considera *alla breve* un indicator al interpretării mai rapide decât în măsura C.

Dacă în *K.V. 377* textura ușoară, fluenta arpeggiilor, pulsația de triolete și articulația nu excesiv de specifică, impun un tempo mai cursiv, în cazul *Sonatei K.V. 304*, densitatea orchestrală a expunerii în mai multe registre, articulația, scriitura contrapunctică și schimbările constante ale materialului tematic, toate conduc spre un tempo mediu, mai așezat, impus de nevoia de claritate și expresivizare a tuturor aspectelor amintite.

În sfârșit, o amprentă importantă asupra tempo-ului o constituie și instrumentul pe care se interpretează (cu posibilitățile sale tehnico-expresive) precum și acustica sălii de concert. Într-o sală mare, în care sunetul devine mai mic, nevoia abordării unui tempo mai cursiv crește, pe când într-o sală mai mică, unde pe un pian cu coadă lungă sonoritățile se pot amesteca, este nevoie de abordarea unui tempo mai așezat, pentru a menține claritatea sonoră.

4.3. Preambul pentru o analiză comparată a interpretării muzicale cu aplicabilitate asupra parametrilor stilistici în viziunea unor duo-uri consacrate

O continuare a explorării particularităților stilistice în interpretare oferă deschiderea necesară unei analize comparate a unor interpretări considerate de înalt nivel în cadrul unor duo-uri consacrate și recunoscute la nivel internațional. Această abordare reliefează multitudinea de realizări interpretative de excepție, ca o reflecție asupra argumentului individualizării stilului concepției interpretative, dar totodată și cu scop didactic.

Tratarea analizelor interpretative comparate s-a realizat din prisma parametrilor stilistici, precum dinamica, articularea și tușeul, ornamentica, tempo-ul și pedalizarea.

4.3.1. Sonata K.V. 304; abordări interpretative comparate

O muzică de o tulburătoare simțire, de o infinită sensibilitate și expresivitate, cu un conținut emoțional fără egal, *Sonata K.V. 304* oferă multiple exemple de viziune diferită, în ceea ce privește alegerea *tempo*-ului (cu implicații directe în redarea caracterului), paleta dinamică cu infinitele sale subtilități și folosirea diversă a mijloacelor expresive, toate conturând conceptul și imaginea muzicală proprii fiecărui cuplu, în interpretare.

Modelele pentru studiul comparat s-au realizat analizându-se interpretarea sonatei de către cuplurile **Mutter-Orkis** și **Perlman-Barenboim**. Viziunile interpretative diferite ale acestora relevă infinitele constante ce se împletesc organic cu variabilele sonore.

Mutter-Orkis se remarcă prin caracterul profund retoric, maniera de a „recita, cânta” fiecare motiv, senzația sonoră de plutire deasupra frazelor (în pasaje de virtuozitate), expresivitatea și naturalețea redată fiecărui sunet și urmărirea laturii poetice în interpretare, abordând *tempo*-ul *Allegro* într-o manieră originală ce ține cont de toate aspectele importante: caracter, profil ritmic, densitate și profil armonic, pe modelul lui Turk: „Un *Allegro* conținând idei înalte, solemne și mărețe, necesită în interpretare, empatie, pace și liniște, mai mult ca într-o piesă cu aceeași indicație de început, în care caracterul predominant este unul vioi și plin de bucurie”.²⁴

Cuplul **Perlman-Barenboim** se deosebește printr-o interpretare focalizată pe intensificare prin crescendo și vibrato, redarea echilibrului și simetriei prin păstrarea strictă a *tempo*-ului; **Barenboim** afirma „Când tempoul este corect, toate ingredientele se pot corela între ele în deplină armonie”²⁵.

²⁴ Daniel Gottlob Turk, *Klavierschule*, 2nd edition, Leipzig and Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke, 1802, p. 111.

²⁵ Daniel Barenboim, *O viață în slujba muzicii*, Ed. Humanitas București, 2015, p. 247.

CONCLUZII FINALE ȘI CONTRIBUȚII PERSONALE

Teza de cercetare intitulată *Constante și variabile sonore în interpretarea Sonatelor pentru pian și vioară de W.A. Mozart* materializează efortul de conceptualizare a aspectelor analitico-interpretative ce vizează creația duo-ului cameral mozartian, sub aspectul dualității *sonorului*. Pendulând permanent între constant și variabil, lucrarea de față își propune să reliefeze caracteristicile acestei dualități, atât din punct de vedere al procesului componistic, cât mai ales din punct de vedere interpretativ, printr-o perspectivă globală asupra parametrilor stilistici supuși unei cercetări atotcuprinzătoare.

Capitolul I intitulat *Conturarea parcursului artistic mozartian în contextul social și cultural al epocii* surprinde caracteristicile specifice Clasicismului, care vor amprenta muzical creația compozitorului: apariția și avântul formelor și genurilor muzicale instrumentale noi (preludiul, fuga, fantezia, suita, sonata și concertul, precum și noul tipar de fugă), avântul muzicii instrumentale, manifestat în paralel cu apariția și perfecționarea instrumentelor muzicale. Importanța melodiei devine covârșitoare, fiind caracterizată acum prin simplitate, bazată pe intervale cu ambitus mai mare și structură ce izvorăște din interiorul funcțiunilor armonice; apare organizarea motivică, mergând până la afirmarea gândirii ciclice bazată pe „motive generatoare”. Din punct de vedere al armoniei, armura nu depășește de obicei trei alterații; predomină modul major, modul minor fiind folosit rar, pentru crearea unor efecte speciale sau pentru redarea anumitor stări afective (cum este *Sonata K.V. 304*, singura în tonalitate minoră, între toate sonatele pentru pian și vioară).

Evoluția statutului de la poziția de muzician angajat la aceea de muzician independent, va influența parcursul stilului compozițional al lui Mozart, oferindu-i acestuia cadrul perfect pentru descătușarea simțirii sale libere și genialității nemaîntâlnite.

Este evidențiată desăvârșita întrepătrundere structurală a celor trei stiluri fundamentale în lumea muzicii clasice- cameral, teatral, eclesastic, unitatea celor trei direcții prin îmbinarea armoniei cu contrapunctul conducând la o corelare a manierelor compoziționale. Supremația geniului mozartian îl așează pe poziția de suveran în toate genurile pe care le abordează, prin gândirea sa vizionară, prin originalitatea exprimării, într-un mod individual de neconfundat și de neegalat totodată.

Explorarea traiectoriei artistice a compozitorului prin prisma celor patru etape de creație, se suprapune constant experiențelor personale ale acestuia, constituindu-se ca un fir roșu imaginar ce străbate întregul său univers. Latura de virtuoz al viorii și pianoforte-ului se oglindește în moștenirea pe care a lăsat-o în ceea ce privește stilul interpretativ și influența covârșitoare asupra urmașilor, iar constanta întrepătrundere a procedeelelor instrumentale și vocale oferă sens și totodată originalitate întregii creații.

Plasarea genul cameral în contextul întregii creații, urmărește parcursul evolutiv sonor al instrumentelor (clavicord, clavecin, vioara și arcușul ei) și invariabila pendulare între constantele sonore (posibilitățile tehnico-interpretative ale acestor instrumente de epocă) și variabilele sonore (despre care avem informații din biografiile vremii și din scrierile compozitorilor contemporani cu Mozart). Limbajul muzical mozartian se diversifică, determinat de colaborarea compozitor-interpret-constructorul de instrumente muzicale, atât stilul de interpretare cât și cel de compoziție cunoscând dezvoltarea în paralel. Totodată, cuceririle de ordin sonor ale instrumentelor epocii clasice, precum și

acustica îmbunătățită a sălilor de concert, au determinat felul în care au fost îmbinate diversele instrumente în ansambluri camerale și orchestrale.

Constantele și variabilele sonore se întrepătrund, creând cadrul propice evoluției spre noul limbaj muzical, superior ca percepție și simțire, căci simbolistica cromatică a fiecărei tonalități este strâns legată de fenomenele compoziționale.

Capitolele II și III constituie cea mai consistentă secțiune a tezei, într-o viziune analitică interdisciplinară asupra *Sonatelor pentru pian și vioară*. Aspectele formale sunt îmbinate constant cu perspectivele interpretative, însoțite de aspecte ale ethos-ului tonalităților parcurse.

Abordarea permanentă a parametrilor constanți versus parametrii variabili s-a realizat atât din perspectivă formală, cât mai ales a sferei interpretative, cu rolul de a descoperi și evidenția cele mai mici rafinamente sonore posibile în cuplul duo-ului cameral mozartian.

Astfel, **Capitolul II**, *Incursiune analitică și posibile implicații interpretative schenkeriene ale părților în forma de sonată* oferă o abordare originală reprezentată de împletirea analizei formale cu analiza schenkeriană, o privire aparte asupra structurii, relevantă în aspecte interpretative precum articulația, dinamica, frazarea, nuanțele, etc. Sunt indicate soluții de frazare, pedalizare, interpretări multiple pentru același pasaj în lucru, abordări diferite din punct de vedere structural.

Tratarea *Sonatelor pentru pian și vioară* a urmat cursul firesc, cronologic; toate *formele de sonată* au fost abordate prin comparație în cadrul setului din care fac parte, gruparea lor realizându-se pe criteriul *tempo*-ului, argumentul fiind realizarea interpretativă diferită în funcție de acest parametru esențial. Un aspect variabil îl reprezintă partea întâi din *Sonata K.V. 304*, prin evidențierea problematicilor interpretative deosebite impuse de nivelul semantic specific *mi minor-ului*.

Mai departe au fost expuse aspecte ce vizează constantele și variabilele în abordarea schenkeriană interpretativă a temelor principale din două sonate (*K.V. 301* și *K.V. 302*), pentru a evidenția diversitatea expresiei conținuturilor în cadrul unității stilului mozartian, ce constă în variațiile la nivel de structură a frazelor (ce oferă interpretativ infinite rafinamente sonore), variațiile în construcția și sensul melodic al frazelor (cu efect asupra gândirii și proiectării susținerii sufului larg al lucrărilor), precum și variațiile articulației (ce oferă prospețime ideilor muzicale și reprezintă caracteristica specifică scriiturii mozartiene).

Capitolul III, *Abordarea sonor-structurală reflectată în diversitatea formelor: lied, rondo, temă cu variațiuni și în mișcările cu caracter dansant*, completează abordarea analitică din capitolul precedent, integrând într-o manieră inedită aceste forme în contextul general al cercetării lucrărilor în studiu. Astfel, am considerat importantă gruparea în analiză a părților în *tempo*-uri lente pentru a evidenția supremația emoției asupra virtuozității, cu implicațiile acesteia în ceea ce privește interpretarea. Totodată, mișcările cu indicații de caracter (*sostenuto*) vor sluji relevării variabilelor sonore; este punctată necesitatea abordării temporale conștiente, căci *tempo*-ul are statut de element generator, cu rol de a conduce către finalul evoluției imaginii sonore. Strânsa legătură a *tempo*-ului cu densitatea sonoră oferă interpretului calea spre alegerea diferitelor tușee, responsabile de crearea sonorităților adecvate. Cu atât mai importantă este reflectarea legăturii strânse între *tempo*-metru-ritm, și mai presus de acestea, expresia și caracterul. Toate aceste deziderate impun în cadrul duo-ului cameral cuprinderea mentală a întregului și apoi raportarea *tempo*-ului la segmentele componente ale întregii părți. Este discutată conștientizarea *tempo*-ului *strict* care nu trebuie să excludă libertatea, căci egalitatea și elasticitatea unei interpretări calitative

presupune o anumită pendulare între *mers înainte-reținere*, urmate de *reținere-mers înainte*. Ca o concluzie, micile iregularități ale *tempo*-ului sunt cele care asigură continuitatea liniilor melodice și elimină riscul unei interpretări inexpresive.

Părțile în formă de rondo sunt abordate în funcție de constantele și variabilele arhitecturale, într-o abordare comparativă în funcție de achizițiile înregistrate de fiecare nou set de sonate; astfel, în primul set de maturitate, *Rondo-ul K.V. 306* se desprinde din punct de vedere arhitectural prin alternanța *tempo*-urilor (după modelul părții întâi a *Sonatei K.V. 303*: Adagio-Molto Allegro, și al ritmului energic și exploziv al părții întâi din *Sonata K.V. 305*), prin lipsa părții mediane, dar și mai important prin egalitatea rolurilor celor două instrumente, aspecte ce plasează această parte în sfera variabilelor sonore. În ceea ce privește setul al doilea al sonatelor de maturitate, *Rondo-urile K.V. 296* și *K.V. 376*, prin variabilitatea structurii, se evidențiază ca o excepție de la forma clasică (lipsa Refrenului după Cupletul 2, revenindu-se direct la Cupletul 1). Reperele interpretative vizează schimbările de caracter între părțile distincte, folosirea tușeelor diferite în funcție de caracter și tipul de articulație indicat, precum și implicațiile asupra sonorității în cadrul duo-ului.

Rondo-urile ultimelor sonate de maturitate se remarcă prin atribuirea acestei forme părților întâi și doi, abordare mai puțin folosită, și total inedită în raport cu celelalte seturi ale sonatelor de maturitate. Variabilele constau aici și în apariția pentru prima dată a pasajelor enarmonice (în *Sonata K.V. 481*).

În ceea ce privește mișcările în caracter dansant (*Sonatele K.V. 303, K.V. 304 și K.V. 377*), acestea se remarcă în tabloul general al părților studiate până aici printr-o sonoritate aparte, caracterul dansant, atributul primordial al acestora, conferindu-le grație, eleganță și noblețe. Accentul este pus atât pe variabilele de construcție, cât mai ales pe abilitatea de a crea caracterele diferite, opuse, de abilitatea transpunerii fiecărui instrumentist în personaje diferite, pentru a transmite cât mai veridic atmosfera dansantă, împletită simultan cu prospețimea și vigoarea planurilor energice în forte.

Finalul capitolului evidențiază particularitățile specifice genului variațional. Au fost realizate tabele cu structura tuturor temelor cu variațiuni întâlnite atât în sonatele pentru pian, cât și în sonatele de maturitate pentru pian și vioară, dar mai ales tabele ce descriu aspectele constante și cele variabile, punctându-se faptul că a conștientiza „haina ornamental-melismatică” (structura formală) conduce interpreții spre individualizare interpretativă prin prospețime și naturalețe. Abordarea schenkeriană din perspectivă interpretativă oferă unicitate analizei și relevă esența studiului și practicii improvizației.

Capitolul IV, Individualizări stilistice și analize comparate, tratează relația între analiză și interpretare și implicațiile acestora asupra limbajului sonor. Dubla ipostază a interpretului necesită o traiectorie anterioară caracterizată de multiple achiziții, atât de ordin tehnic (posesia mijloacelor de exprimare), interdisciplinar (teorie muzicală, forme, armonie, contrapunct, stilistică, estetică), ci și din sfera senzorială deopotrivă, fără de care încercarea de a surprinde sensul imaginii poetice este sortită eșecului. Decodificarea structurii lucrării, a ethos-ului ei, în rezonanță permanentă cu crezul estetic și semantic al compozitorului, trebuie realizată în paralel cu un cumul de idei, trăiri și o înțelegere la nivel semantic a interpretului, pentru ca lucrarea să treacă din stadiul de *reproducere* - în stadiul de *creație*.

În sprijinul redării imaginii poetico-muzicale, am detaliat metode de studiu ale unor mari pianiști precum Murray Perahia și Dinu Lipatti, a căror abordare, pornind de la faza studiului mental, reprezintă un centru de interes și din punct de vedere pedagogic, nu doar interpretativ.

Conștientizarea paralelei între perspectiva interpretativă și cea muzicologică conduce către evidențierea parametrilor stilistici importanți, raportați la creația sonatelor pentru pian și vioară, cu trimiteri la acele aspecte interpretative esențiale, necesare plasării interpretului în poziția de *Creator*.

Capitolul se încheie cu o analiză comparată a interpretării muzicale cu aplicabilitate asupra parametrilor stilistici în viziunea unor duo-uri consacrate; am ales *Sonata K.V. 304* (una dintre sonatele cel mai des întâlnite în recitaluri de către toate duo-urile ce au în repertoriu Sonatele pentru pian și vioară de Mozart), în interpretarea cuplurilor Daniel Barenboim- Itzhak Perlman și Lambert Orkis- Anne Sophie Mutter. S-au urmărit în analiză aspecte legate de tempo, ritm, frazare și articulație, precum și elemente de semantică; aceste aspecte ce caracterizează cele două viziuni interpretative distincte, oferă cadrul perfect conștientizării pe de o parte a dimensiunii interpretative subiective, iar pe de altă parte se constituie într-un demers pedagogic inedit, menit să suscite interesul tuturor celor care vor dori să includă această lucrare în repertoriu.

Importanța acestei teze de doctorat rezidă în însăși abordarea plurivalentă a integralei *Sonatelor pentru pian și vioară*, prin prisma întrepătrunderii constantelor cu variabilele sonore și influența specifică a acestora asupra sferei interpretative.

Perspectiva panoramică asupra creației mozartiene se concentrează asupra aspectelor particulare ce individualizează creația duo-ului cameral pian-vioară, raportându-se permanent la sfera *Sonorului*, înglobat în tratarea analitică diversă. Un aspect **original** îl constituie analiza schenkeriană ce relevă necesitatea creării unei ordini inedite în gândirea structurală, iar redarea ei din perspectivă interpretativă naște multiple direcții de tratare a planurilor și liniilor sonore importante.

Viziunea interpretativă înglobează consecințele întregii cercetări asupra parcursului sonor specific evoluției posibilităților expresive ale instrumentelor, precum și al maturizării limbajului muzical mozartian, sub imperiul erudiției și al inspirației divine. Totodată, aplicarea analizei comparative ce vizează evoluția formelor în cadrul fiecărui set de sonate, evidențiază *importanța și unicitatea* cercetării, sub aspectul relevării multiplelor achiziții de ordinul rafinamentelor sonore.

Demersul cercetării reprezintă un traiect evolutiv în sfera domeniului cercetării atât muzicologice cât și interpretative mozartiene, slujind astfel tuturor muzicienilor aflați fie la început de drum în abordarea creației compozitorului, fie într-o căutare permanentă de direcții inovatoare, de noi viziuni sonore asupra sensurilor și simbolurilor.

BIBLIOGRAFIE

1. **Adam, Louis**, *Methode de Piano du Conservatoire*, Paris: Magasin de Musique du Conservatoire Royal, 1804.
2. **Almond, Claire**, *The Developing Violin: Jaap Schröder in Conversation with Christopher Hogwood*, în *Early Music* 7, Vol. II, 1979.
3. **Anderson, Emily**, *The Letters of Mozart and his Family*, Vol. I, II și III, Macmillan and Co., Limited St. Martin's Street, London, 1938.
4. **Barenboim, Daniel**, *O viață în slujba muzicii*, Ed. Humanitas București, 2015.
5. **Beach, David**, *The Origins of Harmonic Analysis*, *Journal of Music Theory*, 18 (1974).
6. **Beach, David**, *Advanced Schenkerian Analyses: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form*, New York and London: Routledge, 2012.
7. **Bentoiu, Pascal**, *Imagine și sens*, Editura: Muzicala a Uniunii Compozitorilor, București, 1973.
8. **Bentoiu, Pascal**, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975.
9. **Bera, Adriana**, *Retică și afect în discursul pianistic mozartian*, Editura Arpeggione, Cluj Napoca, 2007.
10. **Berger, Melvin**, *Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments*, New York: Anchor Books, 1991.
11. **Berger, Wilhelm Georg**, *Teoria Generală a Sonatei*, Editura Muzicală, București, 1987.
12. **Berger, Wilhelm Georg**, *Mozart. Cultură și stil*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1991.
13. **Berlioz, Hector**, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris: Henry Lemoine et cie, 1970.
14. **Breene, Samuel**, *Mozart's Violin Sonatas and the Gestures of Embodiment: The Subjectivities of Performance Practice*, (ProQuest) Diss., Duke University, 2007.
15. **Brown, Clive**, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, 1999.
16. **Burk, John N.**, *Mozart and his Music*, New York: Random House, 1959.
17. **Cadwallader, Allen și Gagné, David**, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, Oxford University Press, 1998.
18. **Carew, Derek**, *Chamber Music. Piano and Strings*, în *The Mozart Compendium*, London: Thames and Huston Ltd), 1996.
19. **Cole, Malcolm**, *The Vogue of the Instrumental Rondo in the Late Eighteenth Century*, *Journal of the American Musicological Society* XXII (1969).
20. **Cole, Malcolm**, *Sonata-Rondo: The Formulation of a Theoretical Concept in the 18th and 19th Centuries*, *The Musical Quarterly* LV (1969).
21. **Coman, Lavinia**, *Pianistica modernă*. București: Editura U.N.M.B., 2006.
22. **Cone, Edward T.**, *Musical Form and Musical Performance*, New York: W.W. Norton, 1968.
23. **Constantinescu, Grigore**, *De vorbă cu pianistul și profesorul Gabriel Amiraș*, Editura Muzicală, București, 2016.
24. **Cook, Nicolas**, *A Guide to Musical Analysis*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1992.
25. **Cook, Nicholas**, *At the Borders of Musical Identity: Schenker, Corelli and the Graces*, în *Musical Analysis* nr. 18, 1999.

26. **Crutchfield, Will**, *Performing a la Mozart- Whatever That Means-* The New York Times: Mozart Style At Issus, 10 iulie 1988, Section 2.
27. **Daverio, John**, *Mozart in the Nineteenth Century*, ed. Simon Keefe, *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge University Press, 2003.
28. **Deutsch, Otto Erich**, *Mozart; A Documentary Biography*, trans. Eric Bloom, Peter Branscombe și Jeremy Noble. London: Simon and Schuster, 1990.
29. **Ehrlich, Cyril**, *The Piano: A History by Cyril Ehrlich*, Clarendon Press, 1990.
30. **Einstein, Alfred**, *Mozart: His Character, His Work*, trans. by Arthur Mendel and Nathan Broder (London, New York, and Toronto: Oxford University Press, 1945.
31. **Eisen, Cliff**, *Contributions to a New Mozart Documentary Biography*, JAMS, 39/3 (1986), p. 615. Journal of the American Musicological Society, Vol. 39 No. 3, Autumn, 1986; (pp. 615-632) DOI: 10.2307/831629.
32. **Eisen, Cliff & Keefe, Simon P.**, *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge University Press, New York, 2007.
33. **Englaender, Richard & G. de Saint-Foix**, (1939). *Les sonates de violon de Mozart et les "Duetti" de Joseph Schuster*. Revue de Musicologie, 20(69), 6–19.
34. **Forsberg, Carl Earl**, *The Clavier-Violin Sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart*, (ProQuest) Diss., Indiana University, 1964.
35. **Forte, Allen & Gilbert, Steven E.**, *Introduction to Schenkerian Analysis*, W.W. Norton & Company Inc., USA, 1982.
36. **Gavrișiu, Cipriana**, *Realizarea optimă a gestului interpretativ în duo-ul vioară-pian*, Editura Media Musica, Cluj Napoca, 2006
37. **Gavrișiu, Cipriana**, *Similaritatea interpretării textului muzical în cadrul duo-ului vioară-pian*, Media Musica, Cluj Napoca, 2006.
38. **Goléa, Antoine & Vignal, Marc**, *Dicționar de Mari Muzicieni*, trad. Oltea Șerban-Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006.
39. **Good, Edwin M.**, *Giraffes, Black Dragon and Other Pianos*, Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
40. **Green, Douglass**, *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. 2nd ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
41. **Harnoncourt, Nikolaus**, *The Musical Dialogue. Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*, Amadeuss Press, USA, 2003.
42. **Hermann, Albert**, *W.A. Mozart*, trans. Stewart Spencer, ed. Cliff Eisen, New Haven: Yale University Press, 2007.
43. **Hurwitz, David**, *Getting the Most Out of Mozart. The Instrumental Works. Unlocking the Mastres Series*, No.3., Amadeus LLC, USA, 2005.
44. **Hyatt, King Alec**, *Mozart Chamber Music*, BBC Music Guides, University of Wasington Press, Seattle, 1969.
45. **Iliuț, Vasile**, *O carte a stilurilor muzicale*, Vol. II, Editura Muzicală, București, 2011.
46. **Ionescu-Vovu, C-tin**, *Interpretarea muzicală. Gândirea specifică*, Vol. I-II. Casa de Editură Grafoart, București, 2020.

47. Keefe, Simon P., *Mozart's Viennese Instrumental Music: A Study of Stylistic Re- Invention*. Woodbridge: Boydell, 2007.
48. Kelly, Michael, *Reminiscences of of Michael Kelly*, of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, Vol. I, publisher Colburn H. London, University of California Libraries, 1826.
49. Kidd, Ronald R., *The Sonata for Keyboard with Violin Accompaniment in England, (1750-1790)* (Ph.Diss, Yale University, 1967).
50. Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einler Anleitung zur Composition*, 3 vols., (Leipzig: Bohme 1782-1793), vol. 3.
51. Köchel, Ludwig R., *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. 6th ed. Edited by F. Giegling, A. Weinmann, and G. Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964.
52. Lakond, Vladimir, *Piotr Ilici Ceaikovski, The Diaries*, New York: W.W. Norton, 1945.
53. Landon, H.C. Robbins, *The Mozart Compendium*, Thames and Huston, London, 1990.
54. Languages of Science - Languages of Art, (collected works)- Moscow: Progress-Traditziya, 2000.
55. Loft, Abram, *Violin and keyboard: The Duo Repertoire*, Vol. I, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1991.
56. Manafu, Elena-Mihaela & Nauncef, Alina-Maria, *Unity and Diversity in Mozart's work*, în Bulletin of Transilvania University of Braşov- Special Issue. Series VIII: Performing Arts, vol. 11 (60) No. 2, 2018.
57. Marshall, Robert L., *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians, and the World*, Schirmer Books, New York, 1991.
58. Mattheson, Johann, *Der Volkommene Capellmeister*. Hamburg: Verlegts Christian Herold, 1739. Reprint, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1969.
59. Maynard, Solomon, *Mozart: A Life*. New York: Harper Perennial, 1996.
60. Melograni, Piero, *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography*, trans. Lydia Cochrane (Chicago: University of Chicago Press, 2007).
61. Mercado, Mario Raymond, *The Evolution of Mozart's Pianistic Style* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992).
62. Mercean Țârc, Mirela, *Sonata binară în creația pentru clavier a lui Joseph Haydn*, în *Lucrări de muzicologie*, Vol. Nr. 25, nr. 1/2010.
63. Meude-Monpas J.J.O., *Violon*, în Dictionnaire de musique, Paris: Knapen et fils, 1787; repr., Bressuire: Editions Fuzeau, 2003.
64. Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, 1956.
65. Morrow, Mary Sue, *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge University Press; 1997.
66. Mozart Wolfgang Amadeus, *Scrisori*, Editura Muzicală, București, 1968.
67. Mutter, Anne Sophie, *Whole Worlds to Explore*, May 2006, interview by Walter Dobner, on Anne-Sophie Mutter: *The Mozart Project*.
68. Nauncef, Alina-Maria și Manafu, Elena-Mihaela, *Articulation in Mozart's piano and violin Sonatas*, Bulletin of the Transilvania University of Braşov – Supplement, Series VIII: Performing Arts ■ Vol. 9 (58) No. 2 – 2016.

69. Neuhaus, Heinrich, *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers, New York. Washington, 1973.
70. Phillips, Harold D., Jurnal Article *The Anomalous Place of Mozart in Music*, The Musical Quarterly, Oxford University Press, Vol. 8, No. 3 (Jul., 1922).
71. Plantinga, Leon, *Clementi: His Life and Music*, Oxford University Press, 1977.
72. Putz, John, *The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart*, în Mathematics Magazine, Vol. 68, No. 4, 1995.
73. Quintilian, Fabius M., *Arta oratorică*, Editura Minerva, București, 1974.
74. Riggs, Robert, *Authenticity and Subjectivity in Mozart Performance: Türk on Character and Interpretation*, College Music Symposium, vol. 36, 1996.
75. Ritter von Schönfeld, Johann Ferdinand, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Bayer Staatsbibliothek, 1796.
76. Rosen, Charles, *Sonata Forms*, New York, W.W. Norton, 1980.
77. Rosen, Charles, *The Classical Style. Haydn-Mozart-Beethoven*, Faber and Faber, London, 1997.
78. Rosenblum, Sandra, *Performance Practices in Classic Piano Music. Their Principles and Applications*, Indiana University Press, 1989.
79. Rothstein, William, *Analysis and the act of performance*. In: Rink J, ed. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge University Press; 1995:217-240.
80. Sadie, Stanely, *The New Grove Mozart*, London: Macmillan, 1982.
81. Sadie, Stanley, *Mozart: the Early Years, 1756-1781*, New York: W. W. Norton, 2006.
82. Salzer, Felix, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, Dover Publications, Inc. New York, 1961.
83. Schenker, H., *The Art of Performance*. New York: Oxford University Press, 2000.
84. Schonberg, Harold C., *Haydn, Mozart and Beethoven. The Great Conductors*, New York City: Fireside, 1976, p. 51. ISBN 0-671-20834-9.
85. Schroeder, David, *Mozart and late eighteenth-century aesthetics*. În Keefe Simon P., *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge Companions to Music, Cambridge University Press, 2003.
86. Schubart, Chr. Fr. D., *Ideen zueiner Ästhetik der Tonkunst*, Verlag Philipp reclam Jun., Leipzig, 1977, (*O istorie a muzicii universale. De la începuturi până în secolul al XVIII-lea*), Editura Muzicală București, 1983.
87. Schultz, Georg Friedrich Wilhelm, *Vortrag*, în Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Kunste, Leipzig 1774. Vol. II.
88. Sombart, Elisabeth, *Muzica, în inima fascinației. Confidențe pentru pian, de la Bach la Bartok*, Editura Spandugino, București, 2017.
89. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
90. Stowel, Robin, *Mozart's 'Viennese' sonatas for keyboard and violin according to Ferdinand David: a survey of editorial and violin performance practices*, Ed. Martin Harlow, *Mozart's Chamber Music with Keyboard*, Cambridge University Press, 2012.
91. Stowel, Robin, *Performance Practice*, în *The Mozart Compendium*, London: Thames and Huston Ltd), 1996.

92. **Sulzer, Johann Georg**, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, ediția a doua, Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung, 1792, vol. I.
93. **Szilagyi, Ana**, *Timbre in the Musical Performance as a Result of Audio-Mental Operations*, Global Journal of HUMAN-SOCIAL SCIENCE: A Arts & Humanities - Psychology Volume 21 Issue 13 Version 1.0 Year 2021 Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal Publisher: Global Journals Online ISSN: 2249-460x & Print ISSN: 0975-587X.
94. **Teodorescu-Ciocănea, Livia**, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală Grafoart, București, 2014.
95. **Timmers, Renee**, recenzie *Musical Excellence de Aaron Williamon*, Music & Letters nr. 86.
96. **Todd, R. Larry & Williams, Peter**, *Perspectives on Mozart Performance*, în *Cambridge Studies in Performance Practice*, Cambridge University Press, 1991.
97. **Turk, Daniel Gottlob**, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig: Schwickert; and Halle: Hemmerde and Schwitschke, 1789; facsimile edition, Erwin Jacobi ed. Klavierschule [Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften FaksimilesXXIII] (Kasel Barenreiter, 1962.
98. **Turk, Daniel Gottlob**, *Klavierschule*, 2nd edition, Leipzig and Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke, 1802.
99. **Walls, Peter**, *Mozart and the Violin*, în *Early Music* 20, Vol.1, Oxford: Oxford University Press, 1992.
100. **Zaslaw, Neal & Cowdery, William**, *The Compleat Mozart. A Guide to the Musical Works of Wolfgang Amadeus Mozart*, W.W. Norton & Company, New York, 1990.