

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea: de Muzică

Andrada PITIC (căs. CIUPEIU)

**Paul Constantinescu și Sigismund Toduță –
timbralitate, folclor și inspirație în creația
pentru vioară**

Paul Constantinescu și Sigismund Toduță –
timbres, folklore and inspiration in the
compositions for violin

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător științific

Prof.dr.habil. Petruța-Maria COROIU

BRAȘOV, 2021

D-lui (D-nei)

.....

COMPONENȚA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din
Braşov

Nr. din

PREȘEDINTE: Prof. univ. dr. Ignac Filip
Universitatea Transilvania din Braşov
CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC: Prof. univ. dr. habil - Coroiu Petruța-
Maria
Universitatea Transilvania din Braşov
REFERENȚI: Conf. Univ. dr. - Beres Melinda
Academia Națională de Muzică Gh. Dima
din Cluj-Napoca
Conf. Univ. dr. habil. - Mirela
Lucreția Țârc
Universitatea din Oradea
Prof. univ. dr.- Ibănescu Corina
Universitatea Transilvania din Braşov

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de
doctorat:, ora, sala

Eventualele aprecieri sau observații asupra
conținutului lucrării vor fi transmise electronic, în
timp util, pe adresa *andrada.pitic@unitbv.ro*

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

Vă mulțumim.

CUPRINS (lb. română)

	Pg. teza	Pg. rezumat
INTRODUCERE	1	8
1. Creația românească pentru vioară - generalități	3	9
1.1 Creația românească pentru vioară	3	10
1.2 Creația camerală pentru vioară	4	11
1.3 Muzica românească în programa școlară pentru vioară	5	11
2. Paul Constantinescu - personalitate marcantă a muzicii românești	7	12
2.1 Elemente biografice	7	12
2.2 Particularități ale creației lui Paul Constantinescu	8	13
2.3 Creația concertantă	9	13
2.3.1 Concertul pentru vioară și orchestră (1957) - scene din viață evocate în limbaj sonor	9	14
2.3.1.1 Analiza stilistică	11	14
2.3.1.2 Analiza interpretativă	29	15
Considerente concluzive	37	17
2.3.2 Sonatina pentru vioară și pian (1933)	37	17
2.3.2.1 Analiza stilistică	38	18
2.3.2.2 Analiza interpretativă	49	19
Considerente concluzive	56	20
3. Sigismund Toduță - maestrul cu profil de „nobil neobaroc”	57	20
3.1 Elemente biografice	57	21
3.2 Creația	59	21
3.2.1 Sonata nr. 1 pentru vioară și pian (1953) -		



rugăciune sonoră sub imperiul cenzurii	60	22
3.2.1.1 Analiza stilistică	63	22
3.2.1.2 Analiza interpretativă	74	24
Considerente concluzive	79	24
3.2.2 Sonata nr. 2 pentru vioară și pian (1981) - o poveste cântată	80	25
3.2.2.1 Analiza stilistică	81	25
3.2.2.2 Analiza interpretativă	92	26
Considerente concluzive	101	27
3.2.3 Sonatina pentru vioară și pian (1981)	102	28
3.2.3.1 Analiza stilistică	103	29
3.2.3.2 Analiza interpretativă	114	29
Considerente concluzive	117	30
Concluzii finale	118	30
Contribuții originale	122	30
BIBLIOGRAFIE	124	33
ANEXE	127	34
Anexa 1, Creația concertantă românească pentru vioară	127	-
Anexa 2, Creația camerală românească pentru duo vioară-pian	128	-
Anexa 3, Creația românească în programa școlară	130	-
Anexa 4, Paul Constantinescu : Concertul pentru vioară și orchestră - extras din Catalogul cronologic al operei componistice de Sanda Hîrlav Maistorovici	132	-
Anexa 5, Paul Constantinescu: Sonatina pentru vioară și pian - extras din Catalogul cronologic al operei componistice de Sanda Hîrlav Maistorovici	134	-
Anexa 6, Sigismund Toduță: Catalogul de creație, Sonata nr. 1 pentru vioară și pian	135	-
Anexa 7, Afișul primei audiții a Sonatei nr. 1 pentru vioară și pian de Sigismund Toduță	137	-
Anexa 8, Interviu acordat de Sigismund Toduță Radiodifuziunii Române la data de 15 iunie 1955	138	-
Anexa 9, Afișul primei audiții a Sonatei nr.2 pentru vioară și pian și a Sonatinei pentru vioară și pian de		



Sigismund Toduță	140	-
Anexa 10, Legenda de la începutul Sonatei nr.2 pentru vioară și pian de Sigismund Toduță	141	-
Anexa 11, Rezumatul tezei în română și engleză	142	37
Anexa 12, Propria variantă interpretativă pe suport DVD	143	-



CONTENT

Introduction.....	1
1.Romanian compositions for violin - overview.....	3
1.1. The Concerto genre.....	3
1.2. Chamber music works for violin.....	4
1.3. Romanian compositions in the school curriculum for violin.....	5
2.Paul Constantinescu - notable personality of the romanian music....	7
2.1. Biographical elements.....	7
2.2. Peculiarities of Paul Constantinescu`s creation.....	8
2.3. The Concerto creation.....	9
2.3.1. Concerto for violin and orchestra(1957) – life scenes evoked through the language of sound	9
2.3.1.1. Stylistic analysis	11
2.3.1.2. Interpretative analysis	29
Concluding remarks	37
2.3.2. Sonatina for violin and piano (1933)	37
2.3.2.1. Stylistic analysis	38
2.3.2.2. Interpretative analysis	49
Concluding remarks	56
3.Sigismund Toduță - the master with the profile of a “neo-baroque noble”.....	57
3.1. Biographical elements.....	57
3.2. Creation.....	59
3.2.1. Sonata No 1 for violin and piano (1953) – musical prayer under the rule of censorship	60
3.2.1.1. Stylistic analysis	63
3.2.1.2. Interpretative analysis	74
Concluding remarks	79
3.2.2. Sonata No 2 for violin and piano (1981) – a singing story	80
3.2.2.1. Stylistic analysis	81
3.2.2.2. Interpretative analysis	92
Concluding remarks	101
3.2.3. Sonatina for violin and piano (1981)	102
3.2.3.1. Stylistic analysis	103
3.2.3.2. Interpretative analysis	114
Concluding remarks	117
Final conclusions.....	118



Original contributions	122
Bibliography	124
Appendix	127
Appendix 1, Romanian Concertos for violin	127
Appendix 2, Romanian chamber works for violin and piano	128
Appendix 3, Romanian compositions in the school curriculum	130
Appendix 4, Paul Constantinescu : Concerto for violin and orchestra - excerpt from the Chronological Catalog of the compositional work by Sanda Hîrlav Maistorovici	132
Appendix 5, Paul Constantinescu: Sonatina for violin and piano - excerpt from the Chronological Catalog of the compositional work by Sanda Hîrlav Maistorovici	134
Appendix 6, Sigismund Toduţă: Creation catalog, Sonata No 1 for violin and piano	135
Appendix 7, The poster of the first audition of Sonata No 1 for violin and piano by Sigismund Toduţă	137
Appendix 8, Sigismund Toduţă`s interview to the Romanian Broadcasting on June 15 th 1955	138
Appendix 9, The poster of the first audition of Sonata No 2 for violin and piano by Sigismund Toduţă	140
Appendix 10, The legend from the beginning of the Second Sonata for violin and piano by Sigismund Toduţă	141
Appendix 11, Thesis summary in Romanian and English	142
Appendix 12, Own interpretive version of the works on DVD	143

Introducere

Parcursul acestor ani de studii doctorale îşi are încununarea în această lucrare ce poartă titlul *Paul Constantinescu și Sigismund Toduță - timbralitate, folclor și inspirație în creația pentru vioară*. Tematica s-a născut spontan, din dorința de a pune în același volum lucrările pentru vioară ale celor doi compozitori, dintre care interpretasem deja o parte, și care îmi marcaseră într-un fel sau altul traseul profesional și uman. Doream să completez însă bagajul repertorial prin includerea întregii creații pentru vioară a celor doi compozitori, fapt ce mă plasa la un nivel superior de cunoaștere a stilului lor componistic. Cei trei termeni folosiți în titlu: *timbralitate, folclor și inspirație*, punctează ceea ce am considerat ca fiind cele mai importante atribute care trebuiau reliefate în cadrul cercetării. *Timbralitatea* se referă la culorile sunetului, la ipostazele practice în care violonistul se regăsește la momentul interpretării, *folclorul* reprezintă substratul autohton comun al creației celor doi muzicieni, iar *inspirația* se referă la unicitatea stilistică a fiecăruia din ei, la modul personal în care combină cele două elemente comune: sunetele și folclorul, dând naștere unor creații originale și de reală valoare.

Au existat mai multe motive ce au stat la baza alegerii tematicii de cercetare doctorală. Faptul că o parte din lucrări făceau deja parte din repertoriul personal încă din perioada studiilor de masterat, și anume *Concertul pentru vioară și orchestră* de Paul Constantinescu, *Sonatina pentru vioară și pian* și *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* de Sigismund Toduță, ne-a făcut să observăm apariția unui fenomen al recurenței, prin reluarea periodică a lucrărilor, în dublă ipostază, aceea de interpret și cea de pedagog. Astfel, teza de doctorat vine ca întregire firească a unui proces de asimilare, prin completarea cunoștințelor care se referă la redarea muzicii în fapt sonor cu cele teoretice, care țin de stilistica creației muzicale. Rolul unui astfel de demers îşi are utilitatea atât în domeniul interpretativ cât și în cel didactic, fiind folositor atât interpreților ce doresc să transmită cât mai clar mesajul muzical al celor doi muzicieni, cât și pedagogilor care au responsabilitatea de a transmite mai departe opera lor și de a călăuzi realizarea interpretativă a acestor opere la un nivel de înaltă exigență.

Ca interpret violonist, cunoașterea repertoriului autohton este mai mult decât o necesitate, este o datorie morală. Acesta este motivul introducerii lucrărilor românești încă din timpul anilor de studiu. Creația autohtonă face parte integrantă din spiritul nostru ancestral, iar includerea acestuia în repertoriul personal reprezintă un fapt *sine qua non*. Din creația românească pentru vioară, alegerea celor 5 lucrări care formează totalul pe care l-au dedicat Paul Constantinescu și Sigismund Toduță instrumentului cu coarde și arcuș s-a bazat pe mai multe considerente. În primul rând, aceasta pornește chiar de la cei doi compozitori. Folosindu-ne ca reper de cuvintele lui Valentin Timaru, care spune despre Toduță că „*este primul compozitor român, care după George Enescu și Paul Constantinescu, ajunge la un adevărat stil personal în muzica românească a secolului XX.*” (Timaru, 2014, 22), putem distinge o triadă construită valoric și temporal. Cei trei compozitori pot fi considerați ca fiind adevărați piloni ai căror creație a avut un impact major asupra culturii muzicale autohtone. Desigur, când ne referim la evoluția unei culturi de anvergura unei

patrii, vorbim de un efort colectiv de generații, în care fiecare contribuție, în egală măsură mare sau mică, își are importanța și eficacitatea. Cu toate acestea, cei doi muzicieni au reușit să se remarcă ca personalități unice ale vieții culturale, de o valoare greu de egalat.

În ce privește structurarea tezei, am considerat oportună o sistematizare a cercetării științifice în două mari părți, fiecare fiind dedicată câte unui compozitor, acestea fiind precedate de un capitol ce cuprinde date generale despre creația românească pentru vioară. Astfel, acestei introduceri îi urmează un prim capitol în care prezentăm repertoriul violonistic românesc, ce are ca scop reliefarea creației lui Paul Constantinescu și a lui Sigismund Toduță în cadrul contextului repertorial autohton. Apoi, după modul în care apar prezentați în titlu, capitolul al doilea este dedicat cercetării creației pentru vioară a lui Paul Constantinescu, urmându-i al treilea capitol destinat expunerii lucrărilor compuse de Sigismund Toduță. În elaborarea fiecărui capitol am folosit o grilă de cercetare care urmărește să dea unitate textului și să acopere punctual cele mai importante aspecte legate de fiecare lucrare în parte. Grila concepută cuprinde date biografice despre compozitor, particularități ale creației, iar apoi se focalizează distinct pe fiecare lucrare din corpusul destinat investigației doctorale. Cercetarea fiecărui opus cuprinde: date de natură istoriografică: contextul creării, momentul primei audiții și apariția primei ediții tipărite; analiza stilistică și analiza interpretativă, ce aduce elemente de originalitate prin inserarea elementelor de tehnică și interpretare revelate pe parcursul repetițiilor, iar la final o concluzie ce conține principalele caracteristici ale lucrării într-o formă concentrată. Fiecare capitol are la rândul său un epilog ce subliniază cele mai importante elemente dezvăluite pe parcursul cercetării, ce duc către o cunoaștere a stilului componistic a fiecărui compozitor. Concluziile din finalul demersului de cercetare doctorală sunt concepute sub forma unei sistematizări gradate a informațiilor prezentate pe parcursul lucrării. Acestea pot fi utile atât interpreților, cât și pedagogilor deoarece prezintă principalele probleme de tehnică și expresivitate violonistică ce se regăsesc în repertoriul analizat și oferă soluții în conștientizarea premergătoare interpretării acestora.

1. CREAȚIA ROMÂNEASCĂ PENTRU VIOARĂ - GENERALITĂȚI

Creația universală pentru vioară surprinde prin bogăția și diversitatea de lucrări din care este formată, deosebit de generoasă din punct de vedere stilistic, însumând opere din toate perioadele stilistice. Pentru orice violonist în formare, dobândirea unei liste repertoriale bogate și variate reprezintă unul din primele și cele mai importante aspecte hotărâtoare de formare individuală. Aceasta reprezintă mai mult decât cartea de vizită a interpretului, fiind o veritabilă mărturie a traseului său evolutiv. În plus, ea tănuiește informații despre profilul personal al muzicianului, scoțând în evidență preponderența unui anumit gen instrumental sau a unei anumite categorii stilistice de lucrări. Astfel, sunt interpreți care preferă genul cameral, pe când alții aleg să se dedice unei cariere solistice și astfel înmagazinează un bagaj repertorial însemnat al genului concertant. Frumusețea constă în complexitatea creației ce dă naștere acestei diversități a interpreților, ce înnobilează muzica și o fac să

dăinuie în fapt sonor. Lucrări din creația clasică au apărut pe teritoriul țării noastre în secolul al XIX-lea, păstrând tiparul formelor și genurilor muzicale deja existente în cultura muzicală europeană cultă. Perioada coincide cu elanul revoluționar ce a caracterizat secolul respectiv și care a trezit în România percepția și spiritul național, „de școală națională, de cultură națională, determinând și aici apariția unor asemenea nuclee de forțe creatoare, dornice de a afirma specificul național în muzică” (Marinescu, 1983, 13) Astfel, particularitatea scriiturii românești este dată de dorința compozitorilor de a include elemente specifice ale folclorului autohton în structuri muzicale clasice și romantice vest-europene.

În ce privește creația românească pentru vioară, aceasta este deosebit de generoasă. În capitolul de față ne-am propus să prezentăm unele dintre cele mai importante exemple din literatura violonistică autohtonă.

1.1. Genul concertant

La prima vedere, concertul instrumental românesc scoate în evidență un detaliu semnificativ și anume preponderența lucrărilor destinate instrumentelor cu coarde, dintre care cel mai reprezentativ este vioara. Acest amănunt departajează genul concertant românesc de restul creației universale, unde instrumentul preferat este pianul. „Această opțiune pentru un instrument sau altul putem spune că oglindește nu numai o tradiție muzicală, ci și o configurație spirituală a poporului, o componentă a gândirii și simțirii sale, exprimată în muzică.” (Marinescu, 1983, 18) Acest bagaj genetic pe care îl avem încriptat se reflectă în toate domeniile vieții, inclusiv în ce privește exprimarea prin intermediul artei sunetelor. În plus, faptul că vioara a fost și este și în prezent instrumentul cel mai adesea folosit în ansamblurile populare, în tarafuri, a facilitat această departajare între instrumente, devenind alegerea principală a compozitorilor.

Așadar, primele lucrări concertante românești au fost dedicate viorii, având ca substrat această împletire între formele clasice și elemente din folclor. Dintre aceste prime opere de proveniență autohtonă menționăm: *Concertul patetic pentru vioară și orchestră* de Ludovic Wiest, *Fantezia română pentru vioară și pian (orchestră)* de Eduard Caudella (1861) (Marinescu, 1983, 14), *Poemul pentru vioară și orchestră „Vrăjile Armidei”* (1915) de Ion Nonna Otescu și *Poemul pentru vioară și orchestră în la minor* (1920) de Constantin C. Nottara sunt exemple de lucrări concertante în care se simte influența școlii franceze, fiind paradigme importante ale începutului creației muzicale concertante românești, ce adevăresc această încercare, la început timidă, de introducere a melosului popular în muzica simfonică.

Odată cu evoluția și cu răspândirea culturii muzicale culte pe teritoriul țării, se înregistrează o creștere cantitativă și calitativă a lucrărilor concertante pentru vioară. Dintre cele mai importante creații menționăm *Concertele nr. 1 și nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Eduard Caudella (1914 respectiv 1918), *Concertul moldav pentru vioară și orchestră* (1936) de Stan Golestan etc. Cu toate acestea, odată cu încheierea celui de-al doilea război mondial, linia de evoluție ascendentă se păstrează cu mai multă consecvență.

1.2. Creația camerală pentru vioară

Atunci când vorbim despre creația camerală, ținem cont de parametrul care se referă la distribuția instrumentală. Principala caracteristică a genului cameral este dată de numărul maxim de interpreți ce formează ansamblul muzical, și anume 10 persoane. Spre deosebire de genul simfonic, destinat unor formații de minim 10 persoane, caz în care ne referim la orchestra de cameră, ajungându-se în cazuri extreme la cifre fabuloase, de mii de interpreți. Indiferent de numărul de interpreți însă, creația românească cultă păstrează aceleași principii de elaborare. Limbajul muzical nou format are aceleași coordonate stilistice indiferent de categoria de genuri muzicale la care face referire. Astfel, principiile prezentate în cadrul creației concertante sunt valabile și în cazul de față, în lucrările camerale. Acestea se mențin pe aceeași linie evolutivă bazată pe îmbinarea elementelor tradiționale preluate din muzica cultă vest-europeană clasică și romantică, cu elemente ale melosului popular românesc. Totuși, ce se poate remarca diferit este modalitatea de expresie pe care compozitorul o atribuie fiecărui instrument, în mod particular. Simfonia și concertul instrumental merg pe sunetul de grup, pe crearea unor culori sonore specifice îmbinării unei largi varietăți de timbruri instrumentale. Creația camerală, pe de altă parte, vizează specificul fiecărui instrument, pe care îl extrapolează sau îl limitează, mergând până la a-l transforma complet, după doleanțele compozitorului. Interpretul se regăsește astfel într-o ipostază care îl scoate în evidență, fiind mai expus în fața auditorului decât încadrat în amalgamul sonor specific aparatului orchestral.

Vioara nu își pierde locul de frunte în ce privește preferința în rândul compozitorilor, ea fiind în continuare etalonul pentru vocalitatea și spiritul expresiv fidel simțirii românești.

1.3. Muzica românească în Programa școlară pentru vioară

După cum am menționat anterior, cartea de vizită a unui violonist este reprezentată de bagajul său repertorial, din care se poate observa traseul său evolutiv care a dus la formarea sa. Corpusul de lucrări din care el poate să aleagă este deosebit de vast și de complex, astfel că tânărul în formare poate să parcurgă fiecare nivel de pregătire și să înmagazineze progresiv lucrări de diferite genuri aparținând fiecărei perioade stilistice. În acest context, muzica românească își are aportul fiind reprezentată de lucrări potrivite fiecărei etape de evoluție. *Programa școlară pentru vioară clasele I-XII*, realizată de: prof. univ. dr. Rațiu Octavian de la Universitatea națională de muzică din București, prof. dr. Bălașu Lavinia de la Liceul de muzică „George Enescu” din București, prof. dr. Adrian Cărdan de la Colegiul de muzică „Sigismund Toduță” din Cluj-Napoca și prof. Epure Natalia de la Liceul de Artă „Octav Băncilă” din Iași, include un număr însemnat de lucrări din creația autohtonă. Pornind de la celebra *Metodă de vioară* de Ionel Geantă – George Manoliu, un compendiu extrem de bine documentat, variat și detaliat al noțiunilor pe care violonistul aflat la început de drum trebuie să și le însușească, până la *Sonata nr. II în fa minor* de George Enescu, *Sonata nr. 1* de Sigismund Toduță, *Sonata* de Sabin Drăgoi sau *Sonata* de Liviu Comes, *Omagiu lui Enescu* de Valentin Timaru sau *Poem (În memoria lui George Enescu)* de P. Rogojină în ultimii ani de

liceu. Întreaga componență a lucrărilor românești indicate în programa școlară este introdusă în Anexa cu numărul 3.

În ceea ce privește anii de specializare din perioada universitară, lista repertorială se distinge de la o unitate de învățământ la alta, însă unele centre includ obligativitatea studierii unei lucrări românești în fiecare an de studiu. Aria de selecție este largă și comună indiferent de anul de pregătire.

Desigur că sunt incluse în repertoriu și lucrări românești contemporane, unii compozitori compunând special pentru elevi ai centrelor de învățământ de specialitate.

Introducerea acestui scurt paragraf legat de locul pe care îl ocupă creația autohtonă în repertoriul violoniștilor români, și a modului în care exercită asupra lor un anumit tip de influență, ridică problema necesității întreprinderii muncii de cercetare în ce privește clarificarea fiecărui stil componistic de proveniență națională cu care intră în contact atât interpretul cât și pedagogul și auditorul cărui îi este adresat mesajul muzical. Credem că nu se poate pune problema necesității unei documentări cercetate istoric ca în cazul compozițiilor lui Mozart sau Bach, în primul rând datorită faptului că muzica clasică românească nu are un trecut atât de îndepărtat încât să fie nevoie de investigații istorice atât de complexe. Totuși, considerăm la fel de importantă elaborarea lucrărilor de specialitate care să vină să sprijine creația compozitorilor români, ceea ce se și întâmplă din ce în ce mai des, demers capabil să aducă claritate în bogăția și diversitatea stilistică autohtonă. În modul acesta, actul de predare-transmitere și receptare a mesajului muzical capătă consistența și justetea cuvenite.

2. PAUL CONSTANTINESCU – PERSONALITATE MARCANTĂ A MUZICII ROMÂNEȘTI

2.1. Elemente biografice

Formarea compozitorului Paul Constantinescu începe la Școala de băieți nr. 2 din Ploiești, oraș în care, în 1929, finalizează studiile liceale la Liceul *Sfântul Petru și Pavel*. Pregătirea sa muzicală este formată în această perioadă prin cursuri particulare de vioară cu Boris Koffer, apoi cu Traian Elian, acesta din urmă oferindu-i îndrumare și în domeniul teoriei muzicale. Unul din profesorii săi de la liceu care l-a remarcat și sprijinit pe linia afirmării în domeniul muzicii a fost renumitul compozitor și dirijor Ioan Cr. Danielescu.

În această perioadă se cristalizează în conștiința compozitorului lumea muzicii religioase.

Anii de studenție, 1929-1933, și-i petrece la Conservatorul Regal de Muzică și artă dramatică din București, unde cunoștințele muzicale îi sunt alimentate de personalități precum: Faust Niculescu (teorie și solfegiu), Alfonso Castaldi (armonie), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii), George Breazul (enciclopedie și pedagogia muzicii), Dimitrie Cuclin (estetică muzicală, forme muzicale), Mihail Jora (armonie, contrapunct, compoziție), Ștefan Popescu (dirijat cor), Octav Cristescu și Mihail Vulpescu (canto). Însă cea mai puternică influență a avut-o asupra sa compozitorul Mihail Jora, cu care a studiat armonie, contrapunct și compoziție în perioada studenției, precum și

în perioada de perfecționare la compoziție, între anii 1936-1937 (Hârlav-Maistorovici, 2004, 10).

După absolvirea Conservatorului, Paul Constantinescu va studia timp de un an la Viena. Aici va lucra cu Franz Schmidt, Oswald Kabasta și Joseph Marx, și va frecventa cursurile de bizantinologie cu Egon Wellesz. Compozitorul ploieștean nu rezonază însă cu mediul vienez, motiv pentru care șederea sa în acest anturaj se încheie după un an, când el revine în țară. Compozitor de o indiscutabilă valoare națională, Paul Constantinescu a apărut în muzica românească ca un astru, ca o mare speranță a componisticii. Talentul său a fost recunoscut și prețuit de timpuriu: a fost distins cu premiile Enescu pentru compoziție, Premiul II în 1932, Mențiunea a II-a în 1934, Premiul I în 1938; Premiul Anhauch în 1937, Premiul de Stat în 1954 și 1955. Devine Maestru Emerit al Artei în anul 1955, primind apoi premiul Academiei Române în 1956, iar în 1959 i se decernează Ordinul muncii clasa a II-a. Devine membru corespondent al Academiei Române în 1962, creațiile sale fiind apreciate și pe plan european.

2.2. Particularități ale creației lui Paul Constantinescu

Creația muzicală ce ne-a fost lăsată moștenire de Paul Constantinescu conține un număr impresionant de lucrări pe care el le-a compus în mai puțin de trei decenii, fapt ce demonstrează o impresionantă forță creatoare. Creația sa subsumează opusuri ce completează fiecare mare gen muzical. Dintre cele mai importante opere merită menționate cele două Oratorii bizantine: de Crăciun „Nașterea Domnului” (1947) și de Paști „Învierea Domnului” (1946, 1948), Concertul pentru orchestră de coarde (1955), opera *O noapte furtunoasă* (1934, revizuită în 1950), Concertele pentru pian și orchestră (1952), pentru vioară și orchestră (1957), pentru harpă și orchestră (1960), precum și zguduitorul *Triplu concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* (1963). Muzica vocală, camerală, corală, de film, de teatru, toate aceste ramuri sunt îmbogățite prin creații de o reală valoare artistică.

2.3. Creația concertantă

Literatura concertantă românească a fost considerabil îmbogățită de opusurile compuse de Paul Constantinescu. Acestea merită menționate, deoarece se evidențiază nu doar în cadrul creației compozitorului ploieștean, ci a literaturii concertante românești. Astfel, *Concertul pentru pian și orchestră*, scris în 1952, distins cu „Premiul de stat”, înregistrat de Valentin Gheorghiu cu Orchestra Națională a Radiodifuziunii franceze - „Pathé Marconi”, în colaborare cu Electrecord, este prima lucrare concertantă ce merită menționată. Genul concertant în creația lui Paul Constantinescu mai cuprinde: *Concertul pentru harpă și orchestră* compus în 1960, *Variațiunile libere asupra unei melodii bizantine din secolul al XIII-lea*, terminată în anul 1939 și reorchestrată în 1951, și „cântecul său de lebedă”, *Triplul concert pentru violină, violoncel, pian și orchestră*, terminat în anul 1961, „poate cea mai valoroasă creație a sa”. (Popovici, 1970, 210)

2.3.1. Concertul pentru vioară și orchestră (1957) – scene din viață evocate în limbaj sonor

Sanda Hîrlav Maistorovici însușește în *Catalogul cronologic al operei componistice a lui Paul Constantinescu* toate informațiile istoriografice legate de această lucrare.¹ A fost finalizat pe data de 20 iulie 1957, iar prima audiție a avut loc la 30 aprilie 1958 în interpretarea violonistului Ștefan Gheorghiu cu Filarmonica din Brașov dirijată de Nicolae Boboc. A fost tipărită în 1960 la Editura Muzicală din București. A fost înregistrată de către violonistul Ștefan Ruha, cu Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijată de Mircea Cristescu.

2.3.1.1. Analiza stilistică

Concertul pentru vioară și orchestră are o construcție organică, fiind conceput în trei părți ingenios îmbinate: partea I-a: *preludiu-sonată*, partea a II-a: *lied-scherzo*, iar ultima parte, *rondo-sonată*. Structurarea lucrării prezintă un aspect interesant, ce merită menționat, dat de raportul temporal dintre mișcări. Prima parte este redusă, aceasta derulându-se pe un interval de cca. 4 minute. Partea a II-a, care izvorăște ingenios din prima mișcare, la fel ca la *Sonatina pentru vioară și pian*, se desfășoară într-un interval de aproape 10 minute. Iar ultima parte durează în jur de 11 minute. Această împărțire dă naștere unei proporții deosebite a cărei construcții interne este organizată în două mari tronsoane, cu toate că lucrarea este elaborată în 3 părți: primul tronson fiind format din mișcările I și II, iar al doilea reprezentat de partea a III-a. Cursul fenomenului sonor are un singur moment de pauză, de liniște, între părțile II și III.

Partea I: Sostenuto - Allegro

Prima parte a *Concertului pentru vioară și orchestră*, după cum menționează însuși compozitorul, este construită în formă de preludiu. Aceasta nu are o temă clară, care să poată fi recunoscută cu ușurință, ci un discurs care aduce în prim plan ritmul, pe o structură muzicală modală secvențată. Prima parte abundă în idei muzicale care se succed rapid, dezvoltând astfel o construcție expozitivă deosebit de dinamică. Mai mult, acestea se întrepătrund și se combină dând naștere unor noi și noi variații. În analiză, am optat pentru a enumera fiecare secțiune în parte, deoarece varietatea acestora, precum și faptul că ele se împletesc rapid, fac dificilă trasarea unor tronsoane de mare întindere.

Concertul începe cu un *Sostenuto* orchestral de 4 măsuri, format din acorduri ample, fiecare de o altă culoare timbrală, ce împletite creează un scenariu introductiv deosebit de plasticizat, ale cărui culori sunt realizate în primul rând prin distribuția instrumentală a materialului sonor. Astfel, pe timpii accentuați, pe valori de doimi, intră corzile cu trombonii, iar pe cel de-al doilea puls, în pătrimi, intră harpa cu trompetele, cornii, clarinetele, flautele și oboaiile, dintre care ultimele două instrumente având tril. Astfel se creează un fenomen de mare efect, ce individualizează tonul fiecărui acord. Timpul întâi primește căldură și gravitate, iar cel de-al doilea

¹Anexa 4 conține extrasul legat de *Concertul pentru vioară și orchestra* din *Catalogul cronologic al operei componistice* de Sanda Hîrlav Maistorovici

contrastează printr-o nuanţă mult mai stridentă și incisivă. Acest joc sonor ne introduce extrem de rapid și de ușor în atmosfera clocotitoare a *Concertului*. Din măsura a cincea pulsul se schimbă într-un *Allegro, ben ritmato*, trecerea realizându-se pe ultima optime a măsurii a patra, printr-o cvintă micșorată descendentă, în treizecișidoimi, moment în care sunt introduse și instrumente de percuție, toba mică și xilofonul.

Dat fiind faptul că prima mișcare a *Concertului pentru vioară și orchestră* este legată organic de cea de-a doua, sfârșitul ei este realizat doar la nivel structural, acesteia lipsindu-i o finalitate propriu-zisă. Însăși scriitura sugerează această trecere organică dintre părți.

Partea a II-a. Andante

Această mișcare este concepută ca „lied mare, a cărui secțiune poartă caracterul unui scherzo” (Constantinescu, 2004, 94), de o deosebit de profundă expresivitate, un lirism aproape tragic. Substratul arhaic este întărit de caracterul ciclic dat de enunțul ambivalent ce deschide și închide partea. Astfel, compozitorul ne introduce într-un univers unic și personal, de un real dramatism.

Spre deosebire de prima parte a *Concertului pentru vioară și orchestră*, care este formată din structuri de dimensiuni reduse aflate în permanentă fluctuație, această parte însumează blocuri mai ample, putând fi astfel redată și sub formă grafică.

A	B	C	D	Scherzo	D	B	A
m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.
1 - 12	13 - 34	34 - 51	52 - 83	84 - 125	126 - 136	137 - 155	156 - 167

Partea a III-a

Partea de final a *Concertului pentru vioară și orchestră* este cea mai extinsă și mai complexă dintre cele trei. Elaborarea acesteia, după cum mărturisește însuși compozitorul, este realizată pe structura unei fugi, dar pe principiile rondoului. La nivel schematic, ea poate fi reconstituită după cum urmează:

A	Tranz.	B	Ep. Dezv.	C	D	E	Cadența	A	Tranz	B	Ep. Dezv.	Coda
m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.	m.
1- 42	42-45	45t4- 74	74-99	100- 140	141- 170	171- 200	200t3-315	316- 359	359- 362	362 t4- 401	401- 412	413- 454

Trăsătura principală a finalului *Concertului pentru vioară și orchestră* este reprezentată de elanul și energia debordantă pe care le emană.

2.3.1.2. Analiza interpretativă

Din punct de vedere interpretativ, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Paul Constantinescu poate fi, fără doar și poate, inclus printre lucrările de frunte, deosebit de ofertante, din repertoriul

concertistic general. Acesta se dezvăluie ca o lucrare ce păstrează deosebit de frumos armonia între virtuozitatea tehnică și expresivitatea liniei melodice.

La nivelul orchestrației, compozitorul folosește un ansamblu instrumental complex și numeros, având însă grijă ca solistul să aibă suficientă libertate de expresie astfel încât să nu fie nevoit să forțeze sunetul. Se păstrează în permanență o proporție justă între pasajele orchestrale de tutti și cele solistice.

Partea I-a

Din punct de vedere interpretativ, prima parte a *Concertului pentru vioară și orchestră* se dezvoltă pe coordonata efervescenței învăluite într-un aer ludic, dezordonat. Forma de preludiviu în care compozitorul a elaborat partea menține vie spontaneitatea momentului. După introducerea orchestrală *Sostenuto* de 4 măsuri, ansamblul clădește un univers sonor alert și dinamic. Ritmul ternar și formulele ritmice creează un discurs care curge, iar accentul pe timpul trei dă un plus de greutate prin crearea unui suspans temporal. Intrarea instrumentului solist este pregătită de orchestră, acesta preluând discursul de la viorile prime, ce aduc linia melodică dinamizată în valori de șaisprezecimi, într-un elan vesel și energic

Linia melodică a vioarei soliste aduce un plus de elan atât prin rapiditatea dată de valorile de șaisprezecime, precum și prin caracterul repetitiv pe care îl poartă. Interpretul va jongla cu sunetele printr-un control desăvârșit al încheieturii mâinii drepte, conferind discursului muzical acea lejeritate specifică lăutărească.

Prima parte a *Concertului* este caracterizată prin dinamism, este o mișcare percutantă, cu un limbaj îmbogățit de cromatisme, secvențe solistice însuflețite de inflexiuni prin ton sau semiton ale orchestrei, sau de mișcări contrarii. Introducerea modurilor lărgiște armonia, iar aceste valori cromatice, la care compozitorul apelează din abundență, mai mult decât în alte lucrări, oferă unicitate operei muzicale. Partea este generoasă în intervale disonante, precum secunda mărită, cvarta mărită, septima mare, ce creează tensiune și forță expresivă. Deși scurtă ca întindere temporală, prima parte este un model de forță ce solicită la maxim interpretul solist. Finalul anticipează partea a doua, calmând totul. Compozitorul realizează trecerea dintre părți într-o manieră de o simplitate genială, folosind același material generator la vioară. Dacă ar fi să atribuim acestei părți de debut a *Concertului* un sentiment însoțitor, o trăsătură dominantă, aceea ar fi agitația, clocotul, permanenta mișcare. Discursul nu curge, ci se rotește neconținut, asemeni unei roți gigantice, amețitoare.

Prima parte a *Concertului pentru vioară și orchestră* este foarte potrivită ca material didactic atât pentru liccenți, cât și pentru studenți. Caracterul energic al acesteia, precum și dimensiunea sa redusă o fac să fie extrem de ușor de asimilat de către tineri, care sunt rapid acaparați de muzică. Astfel, ei învață lucrarea fără prea mare efort, reușind să rezolve și să asimileze probleme de tehnică precum mersul în duble la interval de sextă și septimă, fouetté, linia melodică însoțită de tril. În plus, efervescența liniei melodice pretinde din partea violonistului dobândirea unei exprimări rapide și clare.

Partea a II-a

Legătura dintre primele două părți ale *Concertului* dă naștere unei transformări progresive a planului muzical, din efervescență în calm

și nemișcare. Astfel ia ființă o parte extraordinar de expresivă, de un lirism sobru, aproape tragic.

Sensibilitatea momentului este amplificată de un efect timbral pe care compozitorul îl dobândește prin modul în care orchestrează întreaga mișcare. Selecția instrumentală scoate în evidență un simț cromatic muzical deosebit de fin al lui Paul Constantinescu. Astfel, clarinetul devine instrument la fel de important ca vioara solistă. Sonoritatea sa caldă, împreună cu cea a fagotului cu care dialoghează, vor da naștere unei atmosfere interiorizate, pline de mister.

Partea a III-a

Finalul *Concertului*, în la major, este solar și viguros. Conceput în formă de fugă, dar pe principiile rondo-ului - sonată, acesta este plin de energie și dinamism. Orchestra dă startul noii mișcări cu un discurs percutant, ce într-o singură măsură stabilește pulsul melodiei, prin valorile de optimi egale, peste care vioara solistă prezintă tema în caracter de fugă, din măsura a doua. Aceasta se caracterizează printr-un temperament incisiv, hotărât și deschis.

Considerente concluzive

Parcurgerea *Concertului pentru vioară și orchestră* de Paul Constantinescu ne familiarizează cu o lucrare complexă, care se înscrie cu ușurință în categoria celor mai ofertante lucrări din creația românească pentru vioară. Disponibilitatea în cele trei părți: partea I-a: *Sostenuto allegro*, partea a II-a: *Andante* și partea a III-a: *Allegro molto*, înscriu lucrarea pe tiparul formelor clasice. Acuplarea organică dintre primele două părți reprezintă o stillemă a creației pentru vioară a lui Paul Constantinescu, același principiu întâlnindu-l și în conceperea *Sonatinei pentru vioară și pian*. Urmărind să reliefăm cele mai importante caracteristici de care trebuie să țină seama un violonist la momentul abordării acestei lucrări, am expus două categorii de elemente definitorii: de tehnică instrumentală, unde am făcut recomandări legate de digitații și diferite arcușe; și de expresie, prin viziunea estetică pe care lucrarea o surprinde. Privind din altă perspectivă, simbioza acestor noțiuni duce la cristalizarea celui mai potrivit timbru în interpretarea violonistică a *Concertului pentru vioară și orchestră* de Paul Constantinescu. Subliniind astfel particularitățile interpretative ale acestui opus concertat, putem observa faptul că problemele pe care acesta le pune se mențin în zona moderată, putând fi abordat chiar și de violoniștii în formare. În plus, caracterul solar al lucrării face ca aceasta să fie deosebit de ușor de asimilat atât de către interpret cât și de auditorul receptor al mesajului muzical, fapt ce contribuie un plus pentru includerea lucrării în repertoriul personal.

2.3.2. Sonatina pentru vioară și pian (1933)

Compusă în anul 1933, *Sonatina pentru vioară și pian* este una din cele mai des cântate lucrări din repertoriul cameral românesc. Caracterul jovial al muzicii, în ton cu vârsta fragedă pe care o avea Paul Constantinescu la momentul compunerii ei, împreună cu proporția redusă, specifică genului, face ca aceasta să fie accesibilă

violoniştilor, chiar și celor aflați încă în formare. *Sonatina* „reprezintă o izbutită fuziune între elementele folclorului românesc și principiile muzicii clasice, cu un colorit viu, tineresc și mai cu seamă de un remarcabil echilibru sub raportul instrumentației.” (Popovici, 1970, 65)

Sanda Hîrlav Maistorovici reușește să adune în *Catalogul cronologic al operei componistice a lui Paul Constantinescu* informațiile ce țin de traiectul pe care l-a avut această lucrare din momentul compunerii, fapt realizat, de altfel, cu fiecare lucrare a compozitorului în parte. Întreaga secțiune dedicată acestui opus am introdus-o în Anexa cu numărul 5. Menționăm totuși prima audiție care a avut loc pe 15 noiembrie 1935, avându-i ca interpreți pe Isidor Koganoff la vioară și Constantin Silvestri la pian.

2.3.2.1. Analiza stilistică

Sonatina pentru vioară și pian păstrează structura clasică a numărului și a alternanței părților, și anume: repede - lent - repede. Cu toate acestea, faptul că primele două părți sunt legate organic iar împreună ajung să echivaleze ca lungime cu partea a treia, dau impresia unei lucrări bipartite. Aceași manieră o folosește compozitorul și pentru conceperea *Concertului pentru vioară și orchestră*, de unde putem considera acest aspect ca fiind o alegere personală conștientă și nu un fenomen aleator. După cum menționează Vasile Tomescu: „Construită în trei părți, *Sonatina* relevă o gândire ciclică și totodată o sudură intimă între primele secțiuni, individualizând astfel finalul.” (Tomescu, 1967, 92)

Partea I. Allegro moderato

Prima parte este dinamică, un *Allegro moderato* structurat într-o formă mică pentapartită, cu o *Coda* la final. Schematic, structura arată în felul următor:

A	B	A	B	A	Coda
m.	m.	m.	m.	m.	m.
1-22	23-45	46-73	74-86	87-103	104-113

Partea a II-a

Partea este concepută într-o manieră liberă, având la bază principiul improvizatoric, de tip *parlando rubato*. Acesta este dat de bogăția și varietatea ritmică, creată prin structuri ritmice speciale, prin apogiaturi, precum și prin caracterul modal puternic cromatizat. Tema este interpretată de vioară, bogăția elementelor din folclor apropiind-o de bocet.

Partea a III-a

Finalul *Sonatinei*, *Allegro assai*, este structurat după același principiu al formei de sonată care fructifică potențele temelor cuplet-refren, prin elemente dezvoltătoare. (Tomescu, 1967, 92). Temele se succed alert, ele desenând un model care împletește cursiv expunerea lor.

2.3.2.2. Analiza interpretativă

Schimbând perspectiva și privind prin ochii practicianului, *Sonatina pentru vioară și pian* de Paul Constantinescu se adresează unei largi categorii de interpreți. Ea se pretează la fel de bine programei școlare cât și listei repertoriale a violoniștilor consacrați. Acest fapt se datorează caracterului generos al formei de expresie, ce se găsește într-o zonă perfectă de echilibru între parametrul tehnic și cel interpretativ.

Partea I: Allegro moderato

Încă din primul moment, *Sonatina pentru vioară și pian* descrie un univers jovial și alert. Caracterul modal și percutant al temei, precum și alegerea acompaniamentului ce duce cu gândul la țambal, redau o scenă pitorească a universului cu specific autohton. Intervenția tematică a viorii în registrul acut, în *piano*, trebuie privită ca avându-și originile în muzica cu specific lăutăresc. Realizarea sa optimă este dată de o combinație a tehnicii instrumentale cu atitudinea scenică, și anume utilizarea zonei superioare a arcușului, într-un ușor *fouetée* și un vibrato discret. Lejeritatea discursivă este cea care creează atmosfera relaxată, destinsă, ce descrie o scenă sugestivă pentru lumea Bucureștiului anilor 1930. Cele două instrumente evoluează cu linii melodice simple, izoritmice, axate pe această idee cu specific autohton, în manieră percutantă. Tema a doua, prin contrast, scoate în evidență vioara, aceasta schimbând registrul, sonoritatea gravă fiind mult mai potrivită să redea lirismul acestui fragment, *Più lento, con sentimento*. Încărcătura emoțională a momentului vine ca o urmare firească a creșterii dinamice care se produce începând cu măsura 19, fapt ce ajută interpreții să creeze și să mențină intensitatea momentului.

Prima parte din *Sonatina pentru vioară și pian* face parte frecvent din repertoriul violoniștilor în formare, încă din perioada studiilor gimnaziale. Caracterul jovial și antrenant al părții, împreună cu numeroasele segmente repetitive fac ca aceasta să fie ușor de învățat de către copii. Totuși, ea ridică pretenții legate de emisia și intonația în pozițiile înalte, atât în registrul acut - tema întâi - cât și în cel grav - tema a doua. Din experiența dobândită până acum, am observat o tendință a violoniștilor de a se avânta în pasajele rapide din registrul acut fără a ține seama de menținerea calității sunetului. Cu atât mai mult cu cât tema principală a părții are indicată nuanța de *piano*, de unde putem trage concluzia că intenția compozitorului a fost aceea de a sublinia caracterul de joc într-o manieră naturală, cât mai relaxată. Ca și contrast, tema a doua, lirică și gravă, cere un sunet amplu și dens, într-o nuanță de *forte* plin - adeseori cântată de violoniștii în formare superficial și lipsit de profunzime. Astfel, ca pedagog, principala provocare este aceea de a inspira tânărul interpret să-și dezvolte capacitatea utilizării celui mai bun ton violonistic în cele două ipostaze contrastante din punct de vedere timbral, care să servească întru totul exprimării mesajului muzical.

Partea a II-a

Legătura organică dintre primele două părți, realizată prin menținerea sunetului *sol* de către pian, după ultimul acord în forță care încheie partea întâi, creează un efect spectaculos, de transformare profundă. La nivel mai subtil, putem să ne imaginăm o parte lipsită de acel început clar și concret, sunetul existând încă dinainte ca muzica să poată fi percepută. Astfel, se creează un joc de conștientizare, o

mişcare a atenției, dintr-un conglomerat sonor, către un singur sunet, în prima fază indefinit, ce la un moment dat capătă mișcare și contur.

Partea a III-a

Construită într-un tipar de rondo sonată, ultima parte îmbină două idei contrastante. Prima temă este plină de elan, fiind formată dintr-o celulă ritmico melodică de factură populară cu caracter repetitiv, într-un spirit dansant. Registrul acut în care evoluează vioara descrie un univers solar, plin de voie bună. Pianul participă cu acorduri ce subliniază accentele ritmice. Astfel, se combină mai multe elemente specifice folclorului: ritmul coriamb cu tribrah. În expunerea primei teme predomină elementul prozodic. Ritmurile variate, diviziunile excepționale, precum și hemiola sunt prezente în caracter alert, dansant.

Considerente concluzive

Pentru un violonist care s-a format pe meleagurile țării, începutul *Sonatinei pentru vioară și pian* de Paul Constantinescu evocă o perioadă fericită, bogată în experiențe formatoare, și anume anii de școală. Inclusă în *Programa școlară pentru vioară*, ea poate fi auzită frecvent pe coridoarele liceelor de specialitate. Prima mișcare a lucrării, deși scurtă, descrie o joacă a vocilor, explorând registrul acut și claritatea sonoră. Partea a doua coboară în adâncurile ființei și atinge un nivel de profunzime greu de egalat, ce necesită o gândire deosebit de matură, precum și o trăire de mare patos. Ultima parte combină elemente melodice de sorginte folclorică cu detalii expresive, dând naștere unui material muzical închegat și omogen. Asemeni *Concertului pentru vioară și orchestră*, *Sonatina* are o aură ce încarcă și bine dispune, fiind deosebit de bine primită de către public. Acest impact duce la un schimb de energie deosebit de activ între interpret și receptori. Caracterul descriptiv al muzicii menține vie atenția participanților la actul interpretativ, fiind astfel o lucrare valoroasă din repertoriul violonistic. Cu toate acestea, nu trebuie confundat caracterul generos al lucrării cu ideea de superficialitate și ușurință. O interpretare bună necesită dobândirea unui număr considerabil de subtilități interpretative. Pornind de la timbrul instrumental, sunetul vioarei cere o culoare clară, strălucitoare, extrem de curată în emisie, care să poată transmite natura solară a muzicii. Părțile mediane, lirice, contrastează puternic, atingând un substrat profund deosebit de adânc. Astfel, sonoritatea vioarei capătă amplitudine și substanță, fiind generatoare de puternice trăiri emoționale.

3. SIGISMUND TODUȚĂ – MAESTRUL CU PROFIL DE „NOBIL NEOBAROC”

Despre Sigismund Toduță s-a scris, s-a vorbit, s-a cântat. Cel mai captivant, însă, este să auzi persoane care l-au cunoscut personal povestindu despre domnia sa. Ascultând astfel de confesiuni, te regăsești în prezența unei personalități fermecătoare, galante, de o distincție aparte, în egală măsură severă și principială. Unele din cele mai frumoase cuvinte despre compozitorul clujean îi aparțin lui

Cornel Țăranu: „Maestrul Toduță este acel senior, acel prinț cu nume medieval, Sigismund, care a știut să se lege în sunetele primordiale, arhaice, de aulos, ale unui trecut muzical legendar, distilând din aceste seve foarte înalte urseala capodoperelor pe care le știm și pe care le vom păstra cu mare grijă.” (Țăranu, Tribuna 1991)

3.1. Elemente biografice

Compozitorul, pedagogul și muzicologul Sigismund Toduță este unul din cei mai iluștri exponenți ai generației de compozitori români formați în perioada interbelică. Activitatea sa muzicală a făcut ca el să poată fi considerat, „făuritor de școală. Aceasta întrucât metodologia sa analitică și didactică, viziunea sa estetică largă, înțelegerea cuprinzătoare a tuturor stilurilor muzicii, au condus la făurirea unei optici care sintetizează convingător naționalul cu universalul.” (Herman, 2004, 17)

Formarea personalității compozitorului dezvăluie informații importante ce au dus la consolidarea coordonatelor stilistice ale operei sale. Bazele pregătirii muzicale s-au pus pe când era elev la Liceul romano-catolic de băieți din Alba Iulia, pe vremea când studia pianul cu Elisa Riesner². Dezvoltarea sa ca tânăr pianist a continuat la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj-Napoca, unde în anul 1926 a fost admis la clasa Ecaterinei Fotino-Negru.

Dascălul său de compoziție, Marțian Negrea, a avut o influență considerabilă asupra tânărului muzician, a cărui personalitate s-a format atât pe latura compoziției cât și a interpretării instrumentale, el dezvoltându-se astfel ca un „compozitor-pianist sau compozitor cu pregătire instrumentală” (Herman, 2004, 18). În anul 1932, compozitorul obține o diplomă de absolvire a Seminarului pedagogic universitar, deschizându-i-se astfel calea către activitatea didactică, ce s-a dovedit prolifică și de o deosebită valoare pentru dezvoltarea vieții muzicale românești. După însușirea acestor baze muzicale pe parcursul anilor de pregătire din țară, lui Sigismund Toduță i se oferă posibilitatea completării studiilor printr-o specializare în afara granițelor țării, moment în care acesta va alege să meargă la Roma, unde se înscrie la *Institutul pontifical de muzică sacră*. Această perioadă este deosebit de importantă în dezvoltarea personalității muzicianului.

3.2. Creația

Creația sa cuprinde toate genurile muzicale: camerale, corale, simfonice și vocal-simfonice. Dintre operele definitive ale primei etape de creație se numără: *Passacaglia pentru pian* (1943), *Sonatina pentru pian* (1950), *Concertul nr. 1 pentru orchestră de coarde* (1951)³.

În deceniul 1950-1960, compozitorul va fi angrenat în crearea de lucrări camerale, un loc important ocupându-l sonatele pentru diferite instrumente. *Sonata pentru violoncel și pian* (1952), „trilogia”

² Cunoscută ca fiind elevă a lui Franz Liszt. Sursa: http://www.sigismundtoduta.org/ro/studii_ro.php, accesat la data de 15.07.2018

³ *Sonatina pentru pian* și *Concertul nr. 1 pentru orchestră de coarde* sunt compozițiile care au reprezentat afirmarea compozitorului

alcătuită din *Sonata pentru flaut și pian* (1952), *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* (1953) și *Sonata pentru oboi și pian* (1956).

În cea de-a doua perioadă, atenția compozitorului este îndreptată către genul simfonic și vocal-sinfonic. Astfel, *Simfonia a III-a, Ovidiu*, datează din 1957, balada-oratoriu *Miorița*, 1957-1958, *Uvertura festivă* (1959), *Concert pentru instrumente de suflat și baterie* (1970), *Balada steagului* (1961), *Concert nr. 2 pentru orchestră de coarde* (1973), *Simfonia a V-a* (1976), *Stampe vechi pentru orchestră de coarde* (1975), oratoriul *Pe urmele lui Horea* (1978).

Este o etapă deosebit de fecundă în creația compozitorului, acesta așezându-și pe deplin atât stilul personal cât și modalitățile de compoziție. Din ultima perioadă datează oratoriul *Meșterul Manole* (1985), „document sonor merit să încoroneze viziunea de o viață a unui compozitor semnificativ pentru o anumită epocă a dezvoltării muzicii românești” (Herman, 2004, 58). Totodată, din această etapă fac parte și *Sonatina pentru vioară și pian* și *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*, ambele compuse în același an, 1981.

3.2.1. Sonata nr. 1 pentru vioară și pian (1953) – rugăciune sonoră sub imperiul cenzurii

Sonata a fost compusă între 6 ianuarie și 9 iulie 1953, după cum însuși maestrul nota în *Catalogul creației*, iar în luna decembrie a aceluiași an îi aduce lui Toduță Premiul II de Stat, precum și Premiul Uniunii Compozitorilor. Analizând documentele biografice existente observăm că în anul 1953 el a avut o bogată activitate didactică la Conservatorul clujean, unde a predat numeroase materii: armonie, contrapunct, fugă, forme și compoziție.

Sonata nr. 1 pentru vioară și pian a văzut lumina tiparului în noiembrie 1957 la Editura de Stat din București, iar prima audiție a avut loc pe 19 mai 1954, în sala Universității Bolyai din Cluj, în interpretarea lui Mihai Constantinescu la vioară și Ferdinand Weiss la pian, fiind imprimată de ei în același an la Radio Cluj. Ca imagine de ansamblu, *Sonata nr. 1* este un model prețios în care se poate distinge maniera personală în care compozitorul îmbină elemente inspirate din cântul medieval cu structuri de tentă folclorică, organizate după tiparul formelor clasice, având trei mișcări contrastante: partea I, *Sonata... Un poco espressivo*, partea a II-a, *Recitativo... Senza misura*, și partea a III-a, *Rondo... Allegro giocoso*. Introducerea temei din coralul gregorian *Dies Irae* în fiecare dintre părți îi conferă lucrării valoare ciclică, acesta fiind germenele generator al întregii linii melodice. Procedul ciclicității, al creării unei lucrări ce are un nucleu organic din care întreaga creație pare să curgă, este regăsit în multe alte opusuri ale compozitorului. În cazul de față, citatul gregorian este purtătorul acestui rol cu caracter fecund.

3.2.1.1. Analiza stilistică

Partea I: *Sonata... Un poco espressivo*

Din punct de vedere structural, prima parte a lucrării este construită pe tiparul formei de sonată. La nivel schematic, prima parte a Sonatei se prezintă după cum urmează:

Expoziție	Dezvoltare	Repriză
Tema I m.1-6	Etapa 1 m. 59-70	Tema I m. 97-104
Lărgire exterioară m. 7-8	Etapa II m. 71-76	Punte m. 105-110
Punte m. 9-13	Etapa III pianistică m. 77-82	Punte segment II m. 110-118
Elaborarea temei I m. 14-34	Etapa IV m. 83-88	Segment III punte m. 129-135
Tema a II-a/ B m. 35-42	Material din punte variat m. 89-95	Tema II/B1 m. 136-143
B1 m. 43-46	Tranziție m. 96	B2 m. 144-147
B2 m. 47-50		B3 m. 148-152
B3 m. 51-55		B4 m. 153-154
B4 m. 56-58		Segment concluziv m. 155-160

Partea a II-a: Recitativo... Senza misura

Din punct de vedere al construcție muzicale, „partea a doua (Recitativo... Senza misura) cu alură de coral în manieră recitată, articulează o formă tripartită liberă, unde sectorul median dobândește virtuți dezvoltatoare, iar repriza atacă ideea principală melodică la violină și nu la pian, așa cum se petrecea la început - deci o repriză dinamizată pe tărâmul timbral și al planurilor sonore.” (Herman, 2004, 35). Germenele generator al lucrării se află în coralul gregorian *Dies Irae*, combinat însă cu elemente folclorice. Ca organizare sonoră, partea a doua evidențiază pianul. Discursul acestuia este format din înlănțuiri de acorduri în stare largă, ce uneori depășesc ambitusul a patru octave. Cu ample secțiuni de pian solo, ce preced întotdeauna linia viorii și îi creează astfel spațiul necesar transmiterii unui maxim de trăire și emoție, putem cu ușurință considera această mișcare ca fiind concepută pentru pian și vioară, instrumentul cu claviatură ocupând centrul de interes al compozitorului. Linia melodică a viorii este simplă, izoritmă, de o vocalitate caldă și liniștită. Instrumentul pare că poartă un discurs sensibil, extrem de profund și interiorizat.

Partea a III-a: Rondo...

Ultima parte a *Sonatei nr. 1 pentru vioară și pian* generează un contrast puternic, în care „ritmica de joc popular propune o anumită grație și voioșie potolită, spre a confirma în oarecare măsură derivația ciclică din idioma de bază.” (Herman, 2004, 34)

Având un caracter dansant, întreaga linie instrumentală are o structură percutantă ce face trimitere la genul toccatei. Tema este prezentată la vioară, fiind de inspirație folclorică. Ritmul este complex și transcende 2 măsuri: 3+2+2+2+3, redând întocmai spiritul jovial al jocului popular, iar melodia este de factură modală, un doric cu treapta a IV-a ridicată.

3.2.1.2. Analiza interpretativă

Partea I

Modul sugestiv în care Toduță atribuie ca titlu acestei părți denumirea de *Sonata...*, cu cele trei puncte de suspensie, indică o mișcare duală, în care elementele de coral, sfera intonațională și cea ritmică, depășesc prin tempo tărâmul cântului, încadrându-se unitar discursului de sonată. Se naște de aici ideea unei ezitări în alegerea celei mai potrivite abordări pentru descrierea curgerii muzicale și anume aceea de vocalitate sau instrumentalitate discursivă, întărită de indicația *un poco espressivo*. Compozitorul păstrează această nehotărâre și încearcă o combinație a celor două posibilități expresive. Astfel, înfrânează instrumentul, îi stopează evidențierea timbrului specific, recognoscibil, ducând totul spre zona moderației, a firescului specific vocii umane. Linia viorii este prin excelență melodică, de un lirism reținut. Tema principală este introdusă de instrumentul cordofon și prezintă nucleul tematic ce pornește de la idiomul gregorian.

Partea a II-a

Începutul celei de-a doua mișcări ne situează într-un punct nodal în care se suprapun două niveluri temporale. Pe de o parte, ajungem la mijlocul derulării muzicale, moment propice contemplației și reveriei estetice. Ne aflăm însă și în punctul de început al lucrării, punctul de pornire a procesului zămislirii creatoare, dacă ne reamintim faptul că aceasta este partea cu care Toduță începe actul de creație propriu zis.

Partea a III-a

Ultima parte din *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* depășește cadrul expresiv și prezintă elemente de virtuozitate instrumentală. Pornind de la tempoul alert, *allegro giocoso*, avem o construcție muzicală plină de dinamism, din care răzbate optimismul și bucuria. Tema de rondo prezintă numeroase elemente de folclor, trăsătura dominantă ce o caracterizează fiind aceea de simplitate, pentru redarea căreia violonistul va alege un sunet clar, îmbogățit cu un vibrato discret, accentele ritmice fiind subliniate printr-o articulație lejeră. Pianistul va urmări de asemenea să evidențieze parametrul ritmic, armonia modală a discursului face simțită nevoia unui timbru moale și cald, lipsit de asperități.

Considerente concluzive

Dintre cele trei lucrări pentru vioară și pian compuse de Sigismund Toduță, *Sonata nr. 1* prezintă o particularitate la nivelul raportului instrumentației, și anume o accentuare considerabilă a liniei melodice a pianului, ce este mult mai amplă și mai dificilă, atât din punct de vedere tehnic cât și interpretativ.

Din punct de vedere interpretativ, *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* cucerește din primul moment. Cei doi muzicieni care se angajează să exploreze acest tablou sonor pășesc într-o lume plină de tumult, de forță și de dramatism. Sentimentul cel mai acut pe care îl trăiesc ei este acela de tensiune interioară reținută, aproape dureroasă, datorat intensității ce se creează pe filonului expresiv.

3.2.2. Sonata nr. 2 pentru vioară și pian (1981) – o poveste cântată

Anul compunerii celei de-a doua *Sonate pentru vioară și pian* a fost unul prolific pentru compozitorul clujean. Pe lângă această lucrare, el mai compune *Sonatina pentru vioară și pian*, *6 Piese pentru oboi solo*, *4 Madrigale pe versuri de Lucian Blaga pentru cor mixt*, și lucrează deja de un an la Opera-oratoriu *Meșterul Manole*, după drama omonimă a lui Lucian Blaga, pe care o va finaliza în anul 1983. După cum menționează Corina Bura, „momentul 1981, la care *Sigismund Toduță* vine cu cel de-al doilea opus hărăzit duo-ului vioară-pian (va fi urmat de *Sonatina*, scrisă și ea tot în 1981), este cum nu se poate mai potrivit, fiind imediat inclus în repertoriul violonistic.” (Bura, 2008, 178) Asta datorită faptului că anii 70-80 au fost deosebit de săraci în ce privește numărul de lucrări compuse pentru vioară, interesul pentru literatura destinată viorii fiind drastic scăzut, însă reușind să iasă în față totuși, timid, câteva lucrări, după cum continuă să menționeze autoarea: „mai cunoscută rămânând *Sonata a II-a*, în care *W. Berger* dezvoltă în continuare arhitecturile compozite și lărgeste aria modală pe temelia „*Modurilor și Proporțiilor*”, iar în 1984 *Nicolae Beloiu* mai scrie o sonată pentru vioară solo” (Bura, 2008, 178).

Cei 28 ani ce despart momentul compunerii celor două *Sonate pentru vioară și pian* rafinează stilul componistic al lui Toduță. Nu se pune problema de schimbare, ci se observă cu ușurință o decantare în scriitură, prin eliminarea oricăror excese ce duc la crearea unui discurs muzical extrem de concentrat. Instrumentul care se regăsește în centrul de interes al compozitorului în *Sonata nr. 2* este vioara, după ce în *Sonata pentru vioară și pian* din 1953 a fost pianul. El dedică viorii întreaga parte lirică, *Arioso*. Motivația ce stă la baza acestei alegeri poate fi dorința unei mai clare încadrări în stilul neobaroc, prin asemănarea naturală ce se creează cu *Sonatele și Partitele pentru vioară solo* de J.S. Bach, sau cu *Solo sonatele* lui Eugène Ysaÿe chiar prin simpla alegere a instrumentației în conceperea lucrării. Sigur că doar acest parametru nu este suficient pentru ca cele două lumi temporale să se apropie, scriitura muzicală fiind cea purtătoare de semnificație semantică.

Sonata nr. 2 pentru vioară și pian a fost interpretată în primă audiție de Andrei Agoston la vioară și Susana Péntek la pian, la data de 9 noiembrie 1982, în Studioul de concerte al Academiei de muzică G. Dima din Cluj-Napoca.

3.2.2.1. Analiza stilistică

Partea I: Fantasia. Improvisando

Trăsătura caracteristică a acestei părți este sugerată chiar de titlul părții: *fantasia*. Concepută fără măsuri, ea este lipsită de constrângerea organizării temporale concrete, având un caracter de parlando rubato. În această parte cei doi interpreți sunt invitați să povestească, discursul muzical devenind asemeni unui joc al imaginației. Din punct de vedere al organizării formale, avem „o articulare ternară [...] guvernată de modalități variaționale libere”. (Herman, 2004, 68)

Înrudirea dintre principiul improvizatoric și principiul parlando rubato ce se datorează ideilor muzicale care au la bază o construcție melodică asemănătoare cu desenele cântecelor lungi, cum sunt baladele și doinele, dă naștere unei fuziuni între ideea de fantasia de tip baroc și materialul specific doinei românești.

Partea a II-a. Arioso

Destinată viorii solo, *Arioso* reprezintă un model neobaroc de inspirație autohtonă, o *doină* polifonizată interpretată la vioară. Partea este formată după modelul A-B-Av, având un microrefren variat ce își face simțită prezența pe tot parcursul părții.

Partea a III-a. Toccata

Partea a III-a concentrează cel mai dens și mai electrizant moment din lucrare. Caracterul specific al toccatei se păstrează și conferă specificul formei. După cum este definită, *toccata* reprezintă o piesă ce și-a dobândit titlul după modalitatea de execuție instrumentală. Astfel, ea era dedicată unui instrument cu claviatură - preponderent orga în perioada baroc - ale cărui clape trebuiau atinse - *toccate*. Alte elemente specifice formei sunt reprezentate de numeroasele turnuri melodice, structura acordică, abundența de schimbări bruște ce fac ca piesa să capete un caracter improvizatoric. Menținând această linie moștenită încă de la primele configurări ale articulării *toccatei*, Totuși își transmite mesajul propriu într-o fuziune originală între ancestral și modern, sacru și profan transpus prin intermediul cântului gregorian și a folclorului autohton.

Din punct de vedere formal, *toccata* este formată din blocuri sonore în care ideile muzicale se succed rapid, într-o alternanță ce combină variații ale ideilor cu structuri complet noi.

3.2.2.2. Analiza interpretativă

Partea I: Fantasia. Improvvisando

Lucrarea debutează cu un acord la pian, dinamizat printr-un element ritmic melodic, o șaisprezecime urmată de o optime cu punct la mâna dreaptă, cu accent, do-re, ce dă cursivitate discursului. Astfel, pianul sparge liniștea, transmitând viorii fluxul sonor pe care aceasta îl va prelua și îl va amplifica. Sunt prezente formule cromatice întoarse, precum și intervale de cvartă mărită și secundă mică ce împreună cu trilul de la finalul primului enunț muzical oferă materialul tematic generator de discurs liber variațional. Se remarcă lipsa metrului, ceea ce conferă lucrării autenticitate în direcția afirmării specificului românesc de tip doinit și a fanteziei libere de sorginte barocă-clasică. Acesta este urmat însă imediat de o pauză de șaisprezecime cu *fermata breve*, la vioară. Oralitatea discursivă a acestei părți o transformă într-o poveste al cărei fir trece permanent între cele două instrumente, legându-le într-un organism care capătă o nouă identitate de natură comună, purtătoare de mesaj afectiv.

Partea a II-a. Arioso

Din punct de vedere interpretativ, concepția pe care violonistul trebuie să și-o formeze despre *Arioso* se aseamănă cu cea legată de *Solo Sonatele și Partitele* de J. S. Bach. Puternic polifonizată, partea reprezintă un monument compozițional în care se îmbină elemente din ethosul folcloric autohton în manieră neobarocă, ce duc la o reliefare clară a vocilor, printr-o evidențiere distinctă a acestora cu ajutorul

culorilor timbrale. Astfel, se pot proiecta personaje specifice, cu calităţi particulare, joc imaginativ ce va facilita interpretului formarea şi transmiterea mai uşoară a mesajului afectiv. Cu toate acestea, linia melodică centrală se găseşte în discant, fiind structurată pe o înşiruire de fraze, pe succesiunea cărora am conceput analiza.

Partea a III-a. Toccata

Sonata se încheie cu o parte prin excelenţă de virtuozitate, o *toccata*, ce solicită ambii interpreţi în egală măsură, finalizând totul într-o atmosferă de elan şi energie. Elementul definitoriu al acestei părţi este dat de caracterul percutant, specific acestui gen muzical, redat prin durate scurte şi repetate. La vioară, acestea sunt realizate în *spiccato*, *staccato*, procedee tehnice ale mâinii drepte, ce dezvoltă un discurs muzical foarte articulat şi incisiv. Variaţiile agogice şi timbrale sunt puţine, însă importante, deoarece contrastele apărute astfel au menirea de a detensiona momentele, aceste relaxări fiind importante în derularea firului muzical. Apar şi aglomerări de sunete, prin *tremolo* şi *glissando* la vioară, ce par că electrizează atmosfera. Pentru o redare cât mai bogată din punct de vedere al fenomenului experienţei artistice, interpreţii vor trece de pragul aspectului tehnic, urmărind să surprindă şi să redea într-un mod cât mai natural fondul muzical extras din ethosul folcloric. Pentru a realiza această împletire, este importantă o atitudine relaxată, *molto leggiero*, după cum indică însuşi compozitorul.

Considerente concluzive

Cea de-a doua Sonata pentru vioară şi pian a compozitorului clujean reprezintă un exemplu de poveste cântată. Cele trei părţi formează o construcţie omogenă şi echilibrată, unică prin alăturarea lor. Ca interpret, fiecare lucrare cântată îşi formează în minte propria poveste despre o lume prin care ne plimbăm la momentul devenirii sonore. Iar universul *Sonatei nr. 2 pentru vioară şi pian* de Sigismund Toduţă este cu totul aparte. În primul rând, acesta se apropie de un tărâm al fantasticului, al basmului, al miturilor. În prima parte, dialogul dintre instrumente este atât de viu şi de bogat încât lipsa cuvintelor este rapid uitată. Ceea ce primează este continua curgere a textului muzical, care datorită bogăţiei de elemente modale devine limbaj popular, un dialog ancestral între lumi. *Arioso*, o preţioasă evocare de emoţie în graiul plin de jale al viorii. Melodia curge într-o împletire graţioasă a vocilor pe instrumentul cordofon, atingând un nivel de profunzime ce o face să echivaleze cu o rugăciune. *Toccata*, prin contrast, o extravaganţă de sunete, o explozie percutantă, ce te lasă cu un soi de istoveală fertilă. Să cânti *Sonata nr 2* de Toduţă este o întregă experienţă, o aventură sonoră în universul complex al lumii imaginate de Toduţă.

În cadrul demersului parcurs în perioada anilor de cercetare doctorală, *Sonata a doua pentru vioară şi pian* de Sigismund Toduţă poate fi observată sub lupa analitică, printr-o schematizare a semiografiei textului muzical, în prima parte a spaţiului de cercetare din lucrare. Analiza de formă trasează schema concretă a *Sonatei*, ce va servi drept ancoră în mintea interpretului violonist. Cea de-a doua parte se concentrează pe problemele de tehnică instrumentală, din perspectiva interpretului violonist, ce au ca scop îmbogăţirea viziunii în ce priveşte acest opus din literatura violonistică.

Cumulate cele două aspecte, putem extrage câteva dintre cele mai semnificative detalii legate de *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* de Sigismund Toduță, în ce privește abordarea violonistică.

Prima parte, *Fantasia*, abundă în elemente de tip improvizatoric, ce solicită din partea interpretului o articulare clară și agilă a sunetelor. Dialogul permanent dintre cei doi instrumentiști creează o colaborare deosebit de activă și alertă. Scriitura pentru vioară solicită interpretului o transpunere cât mai clară, dobândită printr-o digitație stabilă, care să ducă la construirea unui discurs deosebit de articulat și de clar, capabil să genereze un mesaj estetic. Cea de-a doua parte, *Arioso*, un monument retoric timbral ce ne poartă într-un univers secular cu rădăcini în capodoperele bachiene. Violonistul se vede în fața unei lucrări fragede însă cu un substrat ancestral. Partea se pretează unei interpretări cu o sonoritate caldă, plină, o defulare tragică prin intermediul sonor. Pragul maxim de intensitate nu trebuie să ducă însă la un sunet forțat, ce ar distruge mesajul afectiv. Ultima mișcare, *Toccata*, scoate în evidență veleitățile de ordin tehnic ale ambilor interpreți, precum și a ansamblului cameral. Caracterul specific al toccatei stabilește cadrul fix marcat de metrica strictă, muzicienii dezvoltându-și discursul cât mai bine în cadrul acestei structuri limitatoare din punct de vedere metric, cu fragmente de dificultate tehnică ridicată. Astfel, *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* este o lucrare deosebit de valoroasă, care pretinde un anumit nivel de dezvoltare tehnică și emoțională din partea interpreților. Acest lucru, în perspectiva personală, o face potrivită pentru abordare violoniștilor aflați în perioada studiilor superioare. Abia atunci poate fi vorba despre o percepție autentică a mesajului muzical afectiv. Problemele de tehnică pot fi realizate chiar și mai repede, în perioada liceului, cu un elev foarte bun, însă captarea profunzimii muzicii necesită o maturitate care se dobândește în timp, după perioada adultă timpurie.

3.2.3. Sonatina pentru vioară și pian (1981)

Scrisă în aceeași perioadă cu *Sonata numărul 2 pentru vioară și pian*, *Sonatina pentru vioară și pian*, reprezintă o lucrare de dimensiuni reduse bogată din punct de vedere semantic, ce ajunge să fie una din cele mai apreciate lucrări din creația lui Sigismund Toduță. Este cea mai accesibilă din repertoriul dedicat viorii, atât prin scriitura aerisită și simplă, cât și prin acuplarea sa pe tiparul formal de dimensiuni restrânse, făcând-o astfel mai facilă ca abordare pentru tinerii violoniști.

Ultimul opus pe care Toduță l-a dedicat duo-ului vioară - pian este *Sonatina pentru vioară și pian*. Compusă în același an cu *Sonata a doua*, aceasta este o lucrare cu caracter ciclic, dat de introducerea unei celule melodice de tip pentatonic, în fiecare dintre părți, pe care compozitorul o dezvoltă prin ample metode variaționale. Prima audiție a lucrării a avut loc în cadrul aceluiași concert în care a fost prezentată și *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*, din 9 noiembrie 1982, avându-i ca interpreți tot pe Andrei Agoston la vioară și Susana Péntek la pian. Din punct de vedere interpretativ, aceasta scoate în evidență veleitățile timbrale ale viorii într-o manieră plină de imaginație, ce însă nu depășește granițele firescului, a specificului instrumentului.

3.2.3.1. Analiza stilistică

Partea I-a

Prima parte a *Sonatinei* este compusă urmând forma de organizare a principiului variațional. Astfel, aceasta prezintă un material tematic prezentat chiar de la început de către vioară, într-un mod eolic de pe si, preluat imediat de către pian, în măsura a doua, la interval de cvintă inferioară, asemeni unui răspuns în stretto. Tema este construită pe un tipar simplu, folosind aceleași elemente de sorginte barocă: porrectus cu o cvartă perfectă descendentă urmate de torculus cu o cvartă perfectă ascendentă. Dată fiind apariția repetată a sa, putem considera acest tronson tematic ca fiind un microrefren.

Partea a II-a

Partea a doua este un lied mic tripartit, un model liric de construcție bogat în formule melodice enesciene. Elementele muzicale folosite în construcția acestei părți surprind prin simplitate, datorită minimalismului resurselor folosite, ce au dat naștere unei articulări de o frumusețe și o profunzime ce arareori se ridică la un asemenea nivel.

Partea a III-a

Sigismund Toduță încheie *Sonatina* cu o mișcare ce păstrează schema cunoscută: repede-lent-repede. Mai mult, ultima parte este din nou o temă cu variațiuni, construită pe baza unei celule melodice de tip pentatonic, ce prezintă virtuți ciclice. Ca și caracter, această parte însumează atât elemente tensionante din punct de vedere armonic: disonanțe, structuri de acorduri cu ajoutée, cât și elemente ritmice care creează efecte percutante.

3.2.3.2. Analiza interpretativă

Partea I-a

Prima parte a *Sonatinei pentru vioară și pian* are un aer declamativ, un elan aproape eroic, accentuat de cvinta pe care este construit primul acord, mi-si. Acest interval este caracteristic cornului, simbolizând apelul de chemare la luptă. Acest elan de început trebuie redat de violonist prin utilizarea unei trăsături ample de arcuș, după cum specifică compozitorul, *tutto l'arco*, precum și a unui vibrato continuu. Acordurile susținute ale pianului, împreună cu indicația *forte, aperto*, indică faptul că momentul este gândit ca bloc sonor compact, ce impune menținerea intensității sunetului și dozarea fluxului de energie pe tot parcursul frazei.

Partea a II-a

Partea a doua a *Sonatinei pentru vioară și pian* reprezintă un model de profunzime creat prin simplitate. Aceasta aduce cu sine aerul coralului gregorian suprapus peste naturalețea conferită de elementele din folclorul autohton. Atmosfera corespunzătoare este realizată prin utilizarea unei sonorități cât mai simple și mai reținute. Violonistul va folosi un vibrato ușor și o trăsătură de arcuș cât mai lină, fără să se audă schimbările de direcție, însă cu o bună ancorare în coardă ce îi conferă substanță. Construcția muzicală se realizează în fraze ample, pe respirații lungi, primele 8 măsuri fiind gândite ca un bloc sonor continuu. Introducerea mersului treptat cromatic descendent de la pian, ne duce cu gândul la *pathopoeia*, figura retorică ce caută să

trezească o reacție afectivă în fața creia nimeni nu poate să rămână imun (Bartel, 1997, 351,442).

Partea a III-a

Sonatina pentru vioară și pian se încheie într-o notă de bucurie și jovialitate. Partea abundă în elemente percutante, precum și diferite efecte cu rol contrastant ce captează și mențin vie atenția.

Un prim detaliu apare în debutul melodiei la vioară, și anume trei tipuri de articulare pe parcursul a patru măsuri: *pizzicato cu vibrato*, *pizzicato secco*, *glissando cu vibrato*. Deși diferențele dintre variante sunt aproape imperceptibile, ele putând cu ușurință trece neobservate chiar și de către cei care cunosc lucrarea, menționarea lor de către Toduță face dovada înaltelor cerințe pe care le pretinde. Acestea produc schimbări de timbru, creând contraste de culori subtile însă deosebit de importante.

Considerente concluzive

Ca o concluzie, în *Sonatina pentru vioară și pian*, Sigismund Toduță dă dovadă de o fină abilitate de a jongla cu construcția muzicală, stăpânind în egală măsură posibilitățile tehnice și de expresie a instrumentelor din formație. Astfel, această lucrare are o structură inedită, în care compozitorul face dovada unei bogății a imaginației, precum și a unei înalte măiestrii prin care, folosind resurse minime, ajunge să creeze o adevărată bijuterie muzicală, demnă de a fi considerată una din lucrările reprezentative ale literaturii muzicale românești.

Concluzii finale

La finalul unui demers analitic ce își concentrează întreaga forță pe munca celor doi mari maeștri ai literaturii muzicale românești, Paul Constantinescu și Sigismund Toduță, ne regăsim mai bogăți în numeroase feluri. Din perspectivă violonistică, lucrările celor doi muzicieni, deși reduse ca număr, ne-au purtat pe tărâmurile diverse în care fantezia și jocul, sacrul și profanul se îmbină și dau naștere unor mijloace de expresie profunde și originale. Ambii compozitori au propriul limbaj bine conturat, iar mesajul pe care îl transmit prin lucrările lor exprimă emoții dintre cele mai diverse și variate, de la jovialitatea, entuziasmul și seninătatea muzicii lui Paul Constantinescu la profunzimea compozițiilor lui Sigismund Toduță, care invită la introspecție. Fiecare din lucrările prezentate în acest demers analitic fascinează prin unicitate și prin frumusețea expresiei, împreună formând un corpus de lucrări complex și încheșat, ce surprinde și intrigă.

Aspecte comparative

După ce am supus fiecare din cele 5 lucrări unei deconstrucții de ordin stilistic și interpretativ, și ne-am însușit universul fiecăreia dintre acestea, putem evidenția câteva trăsăturile care le

diferențiază oferindu-le unicitate, sau le aseamănă și le conferă apartenență.

Cele două lucrări pentru vioară care ne-au rămas ca moștenire de la Paul Constantinescu ocupă un loc de frunte în cadrul repertoriului românesc. Cu toate că ele reprezintă genuri muzicale diferite, ambele păstrează deosebit de puternic fondul specific al personalității creatoare a compozitorului, prezentând un număr semnificativ de similitudini. Astfel, din punct de vedere al organizării formale, atât *Concertul pentru vioară și orchestră* cât și *Sonatina pentru vioară și pian* conțin același număr de părți care păstrează alternanța clasică: repede - lent - repede, aplicând totodată același principiu de structurare în cadrul căruia primele două părți fuzionează și apar ca un corp comun, rezultând astfel o lucrare formată din trei mișcări ce se comportă însă ca având două. Mai mult, fiecare din părțile constitutive prezintă înrudiri de natură conceptuală în alegerea materialului muzical. În ambele cazuri, prima parte este cea mai redusă ca dimensiune temporală, având un material tematic dinamic, cu o structură ce prezintă elemente repetitive care dau naștere unei organizări de tip *preludiu-sonată*. În ambele cazuri prima parte este lipsită de un final concret, din topirea progresivă a acesteia prinzând viață noua mișcare ce aduce contrast.

În ce privește partea a doua, aceasta prezintă în ambele cazuri o încărcătură dramatică, muzica primind valențe profunde, ce dau naștere unui contrast afectiv deosebit de puternic. Ambele lucrări sunt concepute folosind procedeul ciclic, în care aceeași idee muzicală este folosită atât ca început cât și ca sfârșit al părții. Astfel, compozitorul creează aceste mișcări conferindu-le un soi de deschidere progresivă, o intrare într-un nou univers sensibil al metaforelor. *Concertul pentru vioară și orchestră* însă, spre deosebire de *Sonatina*, include în interiorul părții a doua un segment alert, cu tentă conflictuală, reprezentat de *Trio*. Acesta aduce noutate și sparge inerția ce se stabilește prin dramatismul muzicii, creând un segment mobil de mare agilitate.

Cea de-a treia parte a celor două lucrări din creația lui Paul Constantinescu este construită, în ambele cazuri, folosind principiile formei de sonată care dezvoltă posibilitățile temelor refren-cuplet prin secțiuni dezvoltătoare. În ambele cazuri, ultima mișcare prezintă forma cea mai încheată și mai stabilă. Cu toate acestea, în cazul *Concertului pentru vioară și orchestră*, deși păstrează principiile de rondo-sonată, ultima parte se dezvoltă pe structura unei fugi, dobândind astfel un plus de forță și de stabilitate.

Trecând la ciclul de lucrări create de Sigismund Toduță, acestea ne mențin exclusiv în sfera camerală, creația sa pentru vioară fiind lipsită de lucrări concertante. Fiecare din cele trei lucrări compuse de compozitorul clujean este puternic individualizată, dezvoltând puternice caracteristici personale. La fel ca în cazul lui Paul Constantinescu, care compune *Concertul pentru vioară și orchestră* la 24 de ani după *Sonatina pentru vioară și pian*, și la Sigismund Toduță intervine o perioadă lungă între *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian*, prima din ciclul de lucrări, compusă în 1953, și *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* și *Sonatina pentru vioară și pian*, ambele compuse în 1981, la o distanță de 28 de ani. Se pot observa astfel foarte clar metamorfozele ce au generat lucrări de factură atât de diferite în cazul compozitorului clujean.

Cu toate că cele trei lucrări fac parte din repertoriul cameral și sunt concepute urmând tiparul tripartit, fiecare prezintă elemente specifice care le conferă individualitate. Prima trăsătură distinctă a lucrărilor o regăsim în perspectiva construcției muzicale, dată de raportul dintre instrumente. În *Sonata nr. 1* se poate observa o evidențiere a pianului, pe când în *Sonata nr. 2* vioara este cea care dobândește întâietate. *Sonatina pentru vioară și pian* este, din acest punct de vedere, lucrarea cea mai echilibrată, în care ambele instrumente dezvoltă structuri similare în raport de tehnică și elemente de interpretare. La nivelul construcției, atât *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* cât și *Sonatina pentru vioară și pian* sunt formate având un caracter ciclic dat de existența elementelor ce prezintă variații cu structuri dezvoltătoare. *Sonata nr. 2* este proiectată pe un model care încearcă să iasă din tiparele clasice de construcție, prezentând caracteristici ce o individualizează și îi dau unicitate. Astfel, *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* evocă măreția discursivă întâlnită în sonatele pentru vioară de Brahms sau Franck. Bogația elementelor de factură neobarocă îi conferă grandoare și face să se dezvăluie o lucrare monumentală cu o încărcătură emoțională deosebit de profundă. *Ostinato*-ul pianului din prima parte stabilește cursul fluxului sonor peste care vioara desfășoară o linie melodică de profund dramatism. Partea a doua păstrează fondul dramatic al lucrării, *Recitativo... senza misura* scoțând în evidență limitele expresive ce apropie muzica de zona tragicului. *Rondoul* din final animă și restabilește într-o oarecare măsură echilibrul atât în ce privește raportul instrumentației cât și prin specificul elementele formatoare ce ne readuc în sfera contrastelor. *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*, prin contrast, păstrează uzanța elementelor de factură arhaică însă sparge tiparele prin modul de abordare. Libertatea de expresie din partea I, dată de adoptarea unei noi forme de organizare temporală ce ne îndrumă spre improvizație, părăsește calea bătătorită a formelor clasice. În egală măsură, aceasta dezvăluie o apropiere semnificativă de formele libere ale barocului, cum este cel al fanteziei. Partea a doua surprinde în primul rând prin alegerea instrumentației. Vioara solo este mult mai potrivită în tentativa de reproducere a atmosferei din baroc, tocmai prin coloritul timbral ce automat scoate pe conștient înrudirea cu *Solo Sonatele și Partitele* bachiene. Ultima parte completează firesc lucrarea prin menținerea alegerii unei mișcări cu specific baroc. *Toccata* este un model de construcție neobaroc ce are în prim plan crearea unei atmosfere învolburate care duce la un final electrizant din punct de vedere al actului scenic. *Sonatina pentru vioară și pian* menține cea mai echilibrată construcție. Prezența elementelor tematice generatoare pe parcursul celor trei părți dă naștere unei structuri cu caracter ciclic ce conferă stabilitate lucrării. Prima parte este construită după principiul variațional, cele două instrumente dezvoltând linia melodică într-un dialog continuu deosebit de variat. Partea a doua aduce un contrast în ce privește caracterul ce ne duce în zona lirică, ce este accentuat de simplitatea liniei melodice. *Sonatina pentru vioară și pian* se încheie într-o notă optimistă, tema cu variațiuni din final fiind o parte extrem de inspirată în care compozitorul surprinde prin varietatea elementelor muzicale.

Contribuții originale

Contribuțiile personale pe care am reușit să le oferim prin intermediul acestei munci de cercetare sunt concretizate pe mai multe planuri, astfel că lucrarea însumează atât informații de stilistică muzicală cât și de natură interpretativă și didactică. Pornind de la primul capitol, acesta poate fi considerat un preambul în trasarea direcției tematicii propuse, prin stabilirea ariei de cercetare ce are în centru instrumentul cu coarde și arcuș. Regăsit în mai multe tipologii de genuri muzicale, precum și în diferite formații instrumentale, am trasat clar cele două categorii pe care le avem în vedere pe parcursul cercetării doctorale: genul concertant și formația duo vioară și pian din cadrul muzicii de cameră. Totodată, ținând cont de specificul repertorial al muzicii românești, am putut observa că acesta reprezintă o categorie aparte în programa violonistică încă din perioada de formare.

Capitolele doi și trei sunt dedicate celor doi compozitori ale căror lucrări formează corpusul analitic al tezei. Ambele capitole păstrează aceeași structură în realizare, aceasta cuprinzând: aspecte din biografia compozitorului, particularități de creație, lucrările pentru vioară din creația lor, care la rândul lor sunt abordate pe cele două coordonate: analiza stilistică și analiza stilistico-interpretativă. Astfel, după cum apare și în titlu, Paul Constantinescu este cel cu care se începe practic abordarea subiectului tezei. Creația sa pentru vioară însumând două lucrări diferite ca gen: un concert și o sonatină, el acoperă ambele ipostaze interpretative, și anume aceea de solist concertist și interpret de muzică de cameră. Demersul analitic include în prima parte analizele stilistice atât la nivel schematic cât și detaliate apoi pe parcursul cercetării, iar în cea de-a doua parte pune sub lupa observației aspectele de ordin interpretativ. Acestea însumează atât elemente de ordin tehnic, cum sunt propunerea unor anumite digitații, precum și de natură interpretativă, ce servesc realizării unei variante capabile să genereze emoție și trăire afectivă. Totodată, sunt introduse și informații de natură didactică, ce vin din experiența personală în ce privește predarea acestor lucrări la clasă, ele având rolul de a servi ca ajutor în procesul de transmitere a mesajului muzical.

Capitolul al treilea, dedicat compozitorului clujean Sigismund Toduță, este sistematizat în aceeași manieră. Lucrările pe care el le-a compus pentru vioară se înscriu toate în categoria muzicii de cameră, fiind vorba despre două sonate și o sonatină, completându-se astfel paleta de genuri cuprinse în teză. Detaliile care formează ineditul acestui capitol sunt reprezentate de documentele primite de la Fundația Sigismund Toduță, cum sunt afișele concertelor în care au fost prezentate în primă audiție absolută lucrările, și *Caietul de creație* a compozitorului clujean, documente de o deosebită importanță în demersul științific.

Întregul demers de cercetare este susținut la nivel practic de înregistrările audio-video ce se găsesc în Anexa cu numărul 12, prin prezentarea propriei variante interpretative a lucrărilor, realizată împreună cu pianistul conferențiar universitar dr. Marius Popescu de la Academia Națională de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca. Acestea vin să întregească acest demers de cercetare prin trecerea lor prin filtrul propriu, poziționându-ne totodată în interiorul actului artistic la momentul elaborării travaliului de cercetare.



BIBLIOGRAFIE

*** **Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu până în zilele noastre**, Editura Lidana, Suceava, 2015

*** **Dicţionar de muzică**, Sava-Vartolomei, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979

*** **Dicţionar de forme şi genuri muzicale**, Bughici, Dumitru, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1974

*** **Dicţionar noţional şi terminologic**, Timaru, Valentin, Editura Universităţii din Oradea, 2004

*** **Larousse - Dicţionar de mari muzicieni**, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000

*** **Lucrări de muzicologie** vol. 5, Cluj-Napoca, 1969

*** **Lucrări de muzicologie** vol. 14, Cluj-Napoca, 1979

*** **Lucrări de muzicologie**, vol. 15, Cluj-Napoca, 1984

*** **Lucrări de muzicologie**, vol. 22, Cluj-Napoca, 2008

*** **Revista Muzica an 1970, 1971**

*** **Studii toduţiene**, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004

*** **Sigismund Toduţă - Destăinuiri, Documente, Mărturii**, Editura Casa Cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2008

1. **Anghel, Irinel**: *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi muzicologilor din România, 1997
2. **Banciu, Gabriel**: *Introducere la estetica retoricii muzicale*, Editura Media Musica, 2006
3. **Bartel, Dietrich**: *Musica poetica, Musical-retorical figures in German Baroque music*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997
4. **Bălan, George**: *nnoirile muzicii*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica socialistă România, 1966
5. **Bentoiu, Pascal**: *Sinteze. Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, 1973
6. **Bentoiu, Pascal**: *Breviar enescian*, Editura muzicală Grafoart, Bucureşti 2015
7. **Constantinescu, Paul**: *Despre „poezia” muzicii*, Editura Premier, Ploieşti, 2004
8. **Cristescu, Constanţa**: *Sigismund Toduţă şi stilul liturgic de la Blaj*, Fundaţia „S. Toduţă” - Editura Arpeggione, 2011
9. **Donose, Vasile**: *Sinteze estetice*, Editura muzicală, Bucureşti, 1988
10. **Firca, Clemansa Liliana**: *Direcţii în muzica românească 1900-1930*, Editura Academiei republicii socialiste România, Bucureşti, 1974
11. **Firca, Gheorghe**: *Reflexe ale memoriei*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999

12. **Gavriş, Mihaela:** *Sonatele cu pian ale lui Sigismund Toduţă. Nel mezzo dell' camin'.* Editura Arpeggione, Fundația Sigismund Toduță, Cluj-Napoca, 2005
13. **Haplea, Doina; Haplea, Ioan:** *Despre stil și semnificațiile lui în etnomuzicologie,* Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2016
14. **Herman, Vasile:** *Formă și stil în creația compozitorului S. Toduță,* Cluj-Napoca, 1986
15. **Herman, Vasile:** *Analiza muzicală comparată,* Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2008
16. **Herman, Vasile:** *Originile și dezvoltarea formelor muzicale,* Editura Muzicală, București, 1982
17. **Hârlav-Maistorovici, Sanda:** *Argument pentru o restituire, în volumul Paul Constantinescu: Despre „poezia” muzicii,* Editura Premier, Ploiești, 2004
18. **Iorgulescu, Adrian:** *Timpul și comunicarea muzicală,* Editura muzicală a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, 1991
19. **Marinescu, Mihaela:** *Concertul instrumental românesc contemporan,* Editura Muzicală, București, 1983
20. **Moiescu, Titus:** *Monodia bizantină în gândirea unor muzicieni români,* Editura Muzicală, București, 1999
21. **Nemescu, Octavian:** *Capacitățile semantice ale muzicii,* Editura Muzicală, București, 1983
22. **Pepelea, Roxana:** *Modalismul în creația lui Paul Constantinescu,* Editura Universității Transilvania, Braşov, 2007
23. **Petecel, Despina:** *Muzicienii noștri se destăinuie,* Editura Muzicală, București, 1990
24. **Pitic, Zorica Maria:** *Paul Constantinescu - Un compozitor român pentru secolul XX,* în Fascicula Muzica 2/2010, Analele Universității din Oradea, Editura Universității din Oradea, 2010, p. 16
25. **Popovici, Doru:** *Muzica românească contemporană,* Editura Albatros, 1970
26. **Rîmbu, Romeo:** *Crochiu al școlii clujene de compoziție, focalizat pe analiza simfoniilor mentorului ei, Sigismund Toduță,* Editura Universității din Oradea, 2012
27. **Roman, Delia:** *Elemente de limbaj și stilistica interpretării liedurilor lui Sigismund Toduță,* Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2008
28. **Roman, Delia:** *Universul expresiv al liedului românesc reflectat în interpretarea creației lui Sigismund Toduță,* Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2008
29. **Sandu-Dediu, Valentina:** *Muzica românească între 1944-2000,* Editura Muzicală, București, 2002
30. **Stanciu, Alina:** *Graiul enescian al amintirilor,* Editura Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2004
31. **Stanciu, Alina:** *Violonistica enesciană ca expresie a unei stilistici interpretative* Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004
32. **Stoianov, Carmen, Stoianov, Petru -** *Istoria muzicii românești,* Editura România de mâine, București, 2005
33. **Timaru, Valentin:** *Muzica noastră cea spre ființă,* Editura Axa, Botoșani, 2001
34. **Timaru, Valentin:** *Stilistică muzicală, vol. 1, 2,* Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014
35. **Tomescu, Vasile:** *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica socialistă România, București, 1967



36. **Ursache, Petru:** *Prolegomene la o estetică a folclorului*, Cartea românească, 1980
37. **Tomi, Ioan:** *Introducere în istoria muzicii româneşti*, Editura Eurobit, Timişoara, 2003
38. **Vasile, Vasile:** *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească* Editura Corint, 1997
39. **Weinberg, Isidor:** *Momente și figuri din trecutul muzicii româneşti*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica socialistă România, 1967

Bibliografie generală:

1. **Nicolau, Irina, Mihalache, Carmen:** *Credințe și superstiții românești* după Artur Gorovei și Gh. F. Ciușanu, Editura Humanitas, 2013

Articole:

1. **Cibișescu Duran, Iulia:** *Arhitectură și sintaxă în Sonata pentru violină și pian nr. 2 de Sigismund Toduță*, Congresul Internațional de Muzicologie nr. 3 din 2016.
2. **Coman, Lavinia:** *Alexandru Hrisanide, un campion al avangardei muzicale*, Revista Muzica nr. 6/2016
3. **Dimoftache, Veturia:** *Sigismund Toduță - Evocare*, Revista Familia nr.3/2010
4. **Hîrlav Maistorovici, Sanda:** *Opera componistică a lui Paul Constantinescu. Catalog cronologic (I)*, Revista Muzica Nr. 1/2013
5. **Ionescu-Vovu, Constantin -** *Moștenirea lui Constantin Silvestri azi*, Revista Muzica nr. 1/2014
6. **Maistorovici, Sanda Hîrlav:** *Paul Constantinescu, Constantin Silvestri și George Enescu. Conexiuni biografice și muzicale*, Revista Muzica nr. 3/2013
7. **Pepelea, Dan:** *Classical archetype in Sonatina for violin and piano by Paul Constantinescu*, Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, vol 6 (55) no. 2 - 2013
8. **Vasile, Vasile:** *Omagierea muzicianului Paul Constantinescu*, Revista Muzica Nr. 2/2013
9. **Vasile, Vasile:** *Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu*, Revista Muzica nr. 7/2016
10. **Voiculescu, Dan, Türk, Hans Peter:** *S.Toduță și școala componistică clujeană*, în „Lucrări de muzicologie”, vol.15, Cluj, 1984., sursa: <https://sigismundtoduta.org/biografie/>
11. **Țăranu, Cornel:** *In memoriam Sigismund Toduță*, în rev. Tribuna, Cluj-Napoca, 18-24 iulie 1991
12. **Timaru, Valentin,** Simpozion de Muzicologie, Deva, 1997

Partituri:

1. **Enescu, George:** *Caprice roumain*, Editura muzicală, 2010
2. **Toduță, Sigismund:** *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian*,
3. **Toduță, Sigismund:** *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*, Editura Muzicală, București, 1985
4. **Toduță, Sigismund:** *Sonatina pentru vioară și pian*, Editura Arpeggione

Anexa 11, Rezumatul tezei în română și engleză

Parcursul acestor ani de studii doctorale își are încununarea în lucrarea cu titlul: *Paul Constantinescu și Sigismund Toduță - timbralitate, folclor și inspirație în creația pentru vioară*. Teza este structurată având o introducere, trei capitole, concluzii finale, bibliografie și unsprezece anexe. Capitolul întâi este intitulat: *Creația românească pentru vioară* și include aspecte legate de creația concertantă pentru vioară, creația camerală pentru vioară, precum și aspecte legate de locul muzicii românești în programa școlară pentru vioară. Capitolul al doilea, *Paul Constantinescu - astru al muzicii românești*, conține date biografice despre compozitor, aspecte particulare legate de creația sa, precum și analizele stilistice și interpretative a celor două lucrări pe care le-a destinat viorii: *Concertul pentru vioară și orchestră* (1957) și *Sonatina pentru vioară și pian* (1933). Capitolul al treilea este intitulat *Sigismund Toduță - maestrul cu profil neobaroc*, și este conceput păstrând același tipar ca și capitolul anterior, lucrările pe care maestrul clujean le-a scris pentru vioară fiind: *Sonata nr. 1 pentru vioară și pian* (1953), *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian* (1981) și *Sonatina pentru vioară și pian* (1981). Concluziile finale concentrează cele mai importante amănunte ale conținutului tezei, precum și contribuțiile originale pe care le-am adus prin acest demers de cercetare. În final, lucrarea conține unsprezece anexe, care includ documente inedite care ne-au servit în elaborarea tezei.

These years of doctoral studies have culminated with the achievement of the work entitled: *Paul Constantinescu and Sigismund Toduță - timbre, folklore and inspiration in the creation for violin works*. The thesis is structured with an introduction, three chapters, final conclusions, bibliography and eleven appendices. The first chapter is entitled: *The Romanian creation for violin* and includes aspects related to the concert repertoire for violin, the chamber creation for violin, as well as aspects related to the place of Romanian music in the school curriculum for violin. The second chapter, *Paul Constantinescu - star of Romanian music*, contains biographical data about the composer, particular aspects related to his musical creation, as well as stylistic and interpretive analyzes of the two works he composed for violins: *The Concerto for Violin and Orchestra* (1957) and *Sonatina for violin and piano* (1933). The third chapter is entitled *Sigismund Toduță - the master with a neo-baroque profile*, and it maintains the same pattern as the previous chapter, the works that the master from Cluj wrote for the violin being: *Sonata no. 1 for violin and piano* (1953), *Sonata no. 2 for violin and piano* (1981) and *Sonatina for violin and piano* (1981). The final conclusions focus on the most important details of the content of the thesis, as well as the original contributions we made through this research. Finally, the paper contains eleven annexes, which include unpublished documents that helped us in the elaboration of the thesis.