

**LBRIS**

We know  
books  
SIMINA CROITORU

**REPERE VIOLONISTICE ROMÂNEȘTI  
ÎN REPERTORIUL DE SONATE  
BEETHOVENIENE**

GRAFOART



ARGUMENT .....	5
<b>CAPITOLUL I CONTEXTUL VIOLONISTICII ROMÂNEȘTI ÎN SECOLUL XX, SUB SEMNUL LUI GEORGE ENESCU .....</b>	<b>6</b>
Materiale publicate de cei mai importanți profesori violoniști din România ...	12
Diferențe de școli, diversitate în stilistica interpretării în România.....	14
Reflecții asupra prezentului muzical.....	17
<b>CAPITOLUL AL II-LEA VIOLONIȘTI ROMÂNI DIN GENERAȚIILE INFLUENȚATE DE ENESCU (NĂSCUȚI ÎNAINTE DE 1970) .....</b>	<b>21</b>
<b>CAPITOLUL AL III-LEA ANALIZE ALE SONATELOR PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ DE LUDWIG VAN BEETHOVEN OP. 12 NR. 1 ȘI 2, OP. 23 ȘI OP. 24.....</b>	<b>27</b>
Prezentare generală.....	27
Sonata Op. 12 nr. 1.....	28
Sonata Op. 12 nr. 2.....	34
Sonata Op. 23 .....	41
Sonata Op. 24 - <i>a Primăverii</i> .....	48
<b>CAPITOLUL AL IV-LEA ANALIZE ALE SONATELOR PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ DE LUDWIG VAN BEETHOVEN OP. 30 NR. 3, OP. 47, OP. 96.....</b>	<b>54</b>
Sonata Op. 30 nr. 3 .....	54
Sonata Op. 47 - <i>Kreutzer</i> .....	58
Sonata Op. 96 .....	63
<b>CAPITOLUL AL V-LEA ANALIZA INTERPRETATIVĂ A SONATELOR ANALIZATE, BAZATĂ PE ÎNREGISTRĂRILE DUO-URILOR ȘTEFAN GHEORGHIU - VALENTIN GHEORGHIU ȘI SILVIA MARCOVICI - VALENTIN GHEORGHIU .....</b>	<b>70</b>
Sonata Op. 12 nr. 1.....	70
Sonata Op. 12 nr. 2.....	73
Sonata Op. 23 .....	76
Sonata Op. 24 - <i>a Primăverii</i> .....	78
Sonata Op. 30 nr. 3 .....	80
Sonata Op. 47 - <i>Kreutzer</i> .....	83
Sonata Op. 96 .....	85

IBDIS | We know books

**CAPITOLUL AL VI-LEA ALTE REPERE INTERPRETATIVE ÎN  
REPERTORIUL BEETHOVENIAN. STUDIU DE CAZ: VIZIUNEA  
PIANISTULUI VALENTIN GHEORGHIU..... 91**

Sonata Kreutzer în viziunea violoniștilor Fritz Kreisler, Zino Francescatti, David Oistrach și Anne Sophie Mutter.....	91
Pianistul Valentin Gheorghiu alături de alți violoniști români, în perioada 1960-2010.....	93
Analiza notațiilor lui George Enescu din partiturile aflate în patrimoniul lui Valentin Gheorghiu.....	97

**CAPITOLUL AL VII-LEA PERSPECTIVA PERSONALĂ ASUPRA  
SONATEI KREUTZER DE BEETHOVEN..... 99**

**SUMMARY ROMANIAN VIOLIN PLAYING IN THE 20<sup>TH</sup>  
CENTURY AND ITS CONTEXT UNDER THE EMBLEMATIC  
PERSONALITY OF GEORGE ENESCU .....108**

Published Works by the Most Prominent Professors of Violin in Romania ....	108
Different Schools, Stylistic Diversity in Performing in Romania.....	109
Considerations on the Music of Today .....	110
Romanian Violonists of the Generations Influenced by Enescu (born before 1970).....	111
Analyses of the Sonatas for Piano and Violin by Ludwig van Beethoven Op. 12 nos. 1 and 2, Op. 23, Op. 24 and Op. 30 no. 3, Op. 47, Op. 96.....	112
Comparing Performings of the Sonatas, Based on the Duos Recordings of Ștefan Gheorghiu – Valentin Gheorghiu and Silvia Marcovici – Valentin Gheorghiu.....	113
Landmarks in the Performing of Beethoven’s Repertoire. Artistic Vision in Valentin Gheorghiu’s Piano Playing .....	114
The <i>Kreutzer</i> Sonata in the vision of Fritz Kreisler, Zino Francescatti, David Oistrach and Anne Sophie Mutter.....	114
Pianist Valentin Gheorghiu and other Romanian Violonists, between 1960-2010 .....	114
George Enescu’s Remarks from the Scores belonging to the Valentin Gheorghiu’s Heritage.....	115
A Personal Outlook on Beethoven’s Sonatas .....	115

**BIBLIOGRAFIE..... 117**

Discografie .....	118
Fonoteca Radiodifuziunii Române .....	119
Ediții de partituri.....	119
Webografie .....	119

## CAPITOLUL I

**Contextul violonisticii românești în secolul XX,  
sub semnul lui George Enescu**

În secolul al XIX-lea, arta cântatului la vioară a cunoscut un progres tehnic extraordinar. Wolfgang Amadeus Mozart și Giovanni Battista Viotti fuseseră ultimii violoniști preocupați de echilibrul dintre performanța tehnică și redarea expresivă a conținutului muzical. După ei, virtuozitatea a ispitit violoniștii să tindă către o execuție superficială dar scilipitoare, Niccolò Paganini fiind cel mai bun exemplu al acestei generații, pe lângă Heinrich Wilhelm Ernst, Louis Spohr, Henryk Wieniawski, Pablo de Sarasate sau Fritz Kreisler.

În cea de-a doua jumătate a secolului romantic, redescoperirea lui Bach, Mozart sau Beethoven îl face pe Joseph Joachim, pe de-o parte, să deschidă porțile unei noi ere, dând un sens nobil artei interpretative, iar pe Eugène Ysaye, pe de altă parte, să valorifice stilul romantic, mai înflăcărat. Așadar, se concretizează două orientări complementare și, astfel, două mari școli ale epocii: cea germană și cea franco-belgiană. Generația următoare, pusă în valoare în primul rând de George Enescu, îmbină cele două școli menționate. În acest fel, Enescu definește o primă trăsătură a personalității sale violonistice, reușindu-i această sinteză într-o mai mare măsură decât oricui altcuiva.

Un exemplu pentru această mare putere de sinteză rămâne interpretarea unei piese înregistrate pe disc<sup>1</sup>, lucrare pe care Enescu o iubea mult, tocmai fiindcă își are rădăcinile deopotrivă în muzica clasică, în cea post-beethoveniană și în sensibilitatea muzicii franceze a sfârșitului de secol XIX: *Poemul* de Ernest Chausson. Istoria emoționantă a acestei lucrări începe încă de dinaintea primei audiții, cu povestea publicării ei. Editura Breitkopf, considerând *Poemul* ca fiind prea modern, nu dorea să-l tipărească, așa că Isaac Albeniz pornește la Leipzig ca să-l convingă pe editor. Nereușind, ajunge să plătească el publicarea lucrării fără a-i spune, însă, prietenului său, Chausson. Treizeci și șapte de ani mai târziu, fiica lui Albeniz îi dezvăluie soției lui Chausson adevărul, însă acesta nu mai era în viață. Totuși, compozitorul s-a bucurat de prima audiție cu această lucrare,

---

<sup>1</sup> George Enescu, *Poème de Ernest Chausson*, la pian Sanford Schlüssel – LP J 7880, Columbia, 1929, <https://www.youtube.com/watch?v=IwMMh91R7Ss>

URBIS | We know books

Eugène Ysaÿe împreună cu soția lui Chausson, la pian, interpretând *Poemul* într-un concert ce s-a desfășurat într-un cadru restrâns, în Spania anului 1896.

Muzica scrisă pentru vioară de George Enescu alcătuiește o etapă fundamentală în istoria literaturii violonistice. De la vechii măștri italieni ai viorii încoace și după secolul al XIX-lea – când virtuozii instrumentului i-au dedicat interpretări axate exclusiv pe latura virtuoză, prin prisma deprinderilor tehnice – Enescu este unul din cei mai importanți muzicieni care, violonist fiind, a scris pentru instrumentul său muzică de mare densitate și complexitate, redând astfel dublei sale calități de violonist și compozitor o notă de noblețe și aducând în prim-plan celelalte perspective din care pot fi privite lucrările pentru vioară.

Cercetarea minuțioasă a compozițiilor sale originale și totodată profund românești, analizarea diferitelor momente ale creației sale, compararea lor cu alte lucrări ale vremii evidențiază calitățile ce definesc stilul enescian și unicitatea lui, precum și locul acestuia în muzica contemporană lui. Obiectivul meu se îndreaptă acum numai spre fațeta violonistului Enescu, excluzând de aceea celelalte laturi ale personalității sale complexe, tocmai pentru a mă concentra asupra influențelor sale în ceea ce privește generațiile de violoniști ce l-au urmat.

„Cariera mea se rezumă la cele câteva compoziții ale mele. Ea n-are nimic a face cu recitalurile și concertele... Vioara mi-a dat posibilitatea independenței materiale și atâta tot... Când îmi privesc vioara, în cutia ei, îmi spun: Ești frumoasă, draga mea, ești fermecătoare, dar ești mult prea mică.”<sup>2</sup>

Enescu privea cariera de concertist dintr-o perspectivă lucidă, fără vanitate, considerând-o ca fiind garanția unei interpretări sincere, fără compromisuri și o formă de comunicare cu publicul.

„Cei care vor deduce din afirmațiile mele că nu-mi iubesc arta de interpret se vor înșela amarnic. Vioara mi-e dragă cu o singură condiție: de a nu o privi ca simplu pretext pentru virtuozitate.”<sup>3</sup>

Deși insuficiența mijloacelor polifonice ale viorii l-a iritat adesea, acest lucru nu a făcut decât să-l oblige, prin natura sa, să lupte pentru a-i depăși limitele. Marele violonist Eugène Ysaÿe i-a dedicat una dintre *Sonatele* sale pentru vioară solo tocmai pentru că nimeni altcineva nu-i putea pune atât de puternic în evidență discursul polifonic.

Imboldul de a crea nu a stârnit decât un aparent conflict între compozitorul și violonistul Enescu. În realitate, tocmai această necesitate

---

<sup>2</sup> Mihai Rădulescu, *Violonistica enesciană*, București, Editura Muzicală, 1971, pag. 16.

<sup>3</sup> Rădulescu, pag. 17.

continuă de creație, ca și indiferența față de glorie l-au făcut să atingă alte trepte de înțelegere a interpretării, așa încât a reușit să preschimbe actul de interpretare în creație, echivalându-le.

Îmbinarea dintre mijloacele tehnice, intuiția, inteligența și sensibilitatea unui interpret face posibilă *recrearea* unui text și nu reproducerea mecanică, automată a acestuia. Așadar, contopirea dintre ființa proprie și adevărul lucrării interpretate determină ca aceasta să prindă viață într-un mod unic.

O concluzie la care putem ajunge în ceea ce privește personalitatea lui Enescu ar fi că ea corespunde aceluși tip de artist de sinteză, trăsăturile sale stilistice cuprinzând atât particularitățile tehnice și interpretarea propriu-zisă, cât și principiile sale ca pedagog și compozitor, toate acestea neputând fi despărțite, ci luate ca un întreg al actului creator.

Criticii vremii exprimau, în scris, același sentiment atunci când îl ascultau pe Enescu, spunând că interpretarea lui „te duce cu sine într-o adevărată aventură spirituală”<sup>4</sup>, energia, tumultul și tensiunea resimțite, precum și efortul lăuntric vizibil, excluzând rutina și conferind fiecărei note o importanță aparte.

Concepția enesciană nu respectă întocmai varianta editată de Carl Flesch<sup>5</sup> propunând, în *Sonatele și Partitele* de Johann Sebastian Bach, o abordare mai romantică, cu schimburi de poziție prin alunecare (*glissando-uri*), variantă ce permite violonistului o libertate prea mare, și apare ca o punte spre viitor, pornind de la ideea că textul original trebuie respectat cu strictețe, referindu-se aici nu doar la executarea precisă a înălțimilor și duratelor, ci și la urmărirea indicațiilor de arcuș și, odată cu acestea, la împărțirea corectă a frazei în legăturile de arcuș. Deși, dacă observăm manuscrisul lui Johann Sebastian Bach, se vede clar că nu a acordat neapărat atenție trăsăturilor de arcuș, structura logică a muzicii sale supunându-se polifoniei, folosindu-se deci, atât de gândirea pe orizontală a melodiei, cât și de cea pe verticală.

Din volumul *Violonistica enesciană* se conturează părerea lui Enescu că adevărata superioritate a redării informației constă în a da expresie intențiilor compozitorului prin expunerea propriei interpretări, artistul fiind obligat să se pună în slujba muzicii, aceasta nefiind niciodată scrisă doar pentru a deveni un mijloc de virtuozitate, așa încât nu doar perfecțiunea executării textului face muzica să vibreze. Un alt exemplu pentru a creiona felul lui de a vedea muzica, conform aceleiași surse, ar fi modul în care abordează lucrările concertante.

<sup>4</sup> Rădulescu, pag. 20.

<sup>5</sup> Johann Sebastian Bach/Carl Flesch – *Sonaten und Partiten*, BWV 1001-1006, violine solo, Editura Peters, 2010.

URBIS | We know books

Enescu considera concertele drept compoziții simfonice, complexe, în care orchestra și solistul constituie o unitate organică, două părți ce se întrepătrund natural, în care vioara are o voce conducătoare, dar numai una din multele voci orchestrale ce alcătuiesc întregul. Tot din cartea lui Mihai Rădulescu, din numeroasele surse citate, rezultă că Iampolski spunea despre Enescu – violonistul – că reprezintă un amestec greu de definit de impulsivitate în stil, sensibilitate, rigoare, originalitatea lui constând în special în modul profund personal de frazare, și mai puțin în tehnica efectivă, căreia nu-i dădea prea mare însemnătate.<sup>6</sup>

Echilibrul dintre a fi tu însuși într-o interpretare, a-i da viață, și obiectivitatea redării unei lucrări este atât de greu de obținut, încât mulți instrumentiști cad ori într-o extremă, ori în cealaltă. Așadar, prima componentă a acestui echilibru oferă autenticitatea și energia interpretării enesciene. Cealaltă, pe care Enescu a reușit să o îmbine cu prima, este respectul față de textul scris, pentru estetica vremii, cu tot ce presupune ea și pentru indicațiile compozitorului. „Menirea interpretului este aceea de a ține cumpănă între opera compozitorului și propria conștiință”<sup>7</sup>, spunea Yehudi Menuhin, ca o concluzie a învățăturilor enesciene. „Dacă nu mă cred Beethoven atunci când atac Sonata *Kreutzer* mi se pare că nu-l pot traduce bine” – afirma la rândul său, George Enescu.<sup>8</sup>

George Enescu aparținea și de o tradiție fundamental diferită: cea de muzică populară și lăutărească, de aici și *vibrato*-ul care, de cele mai multe ori, era des și mărunț, asemănător celui lăutăresc, după cum se poate observa atât din puținele sale înregistrări, cât și din rigoarea cu care sunt notate diverse modalități de *vibrato* în partiturile pentru vioară. În același sens, este de menționat și ideea (ce rezultă din citatele enesciene pe care Mihai Rădulescu le redă în cartea sa) că muzicianul era de părere că o particularitate tehnică rar întâlnită la un violonist este capacitatea de variere a *vibrato*-ului în amplitudine, frecvență și nu numai, pentru a contura o serie largă de stări și emoții, în încercarea de a imita calitățile naturale ale vocii umane.

*Portamento*-ul, *respirațiile* aproape imperceptibile, *flajeoletele* sau efectul de *flautando* sunt alte exemple de tehnici violonistice pe care Enescu le folosea tocmai din preocuparea sa de a se apropia de sonoritatea vocii umane. Așadar, a fost un adevărat deschizător de drumuri în arta interpretativă a vioarei, cu o

---

<sup>6</sup> Rădulescu, capitolul *Violonistul Enescu*

<sup>7</sup> Citat de Rădulescu, pag. 30

<sup>8</sup> Citat de Rădulescu, pag. 30

singură condiție, însă: ca aceia care-i duc drumul mai departe să nu încerce să-l imite întocmai.

Tot pentru a ilustra și întări aceeași idee, din aceeași sursă citată mai sus, se conturează faptul că marele nostru muzician avea convingerea că, pentru ca un artist să își găsească propria viziune asupra muzicii, trebuie mai întâi să își cunoască limitele, apoi să muncească rațional și, nu în ultimul rând, să își dezvolte autocontrolul. Pornind de la aceste trei puncte, certitudinea lui era că *munca*, adusă la nivel de plăcere, psihologic vorbind și nu ca o obligație, fie ea și morală, este elementul cheie care dă valoare existenței.

Iubirea lui Enescu față de muzica de cameră l-a făcut să formeze un stil de lucru care să servească interpretării, stil pe care l-a și predat, pe care discipolii săi l-au transmis atât prin manieră, cât și prin reproducerea verbală, la clasă sau în interviuri. Din relatările studenților săi și din adnotările pe care le-am regăsit în partiturile lui Valentin Gheorghiu – adnotări ce mi-au fost explicate de către pianist – Enescu pare să considere că esența relației dintre creație și interpretare trebuie să fie o combinație, extrem de bine definită și structurată de interpret, între *spontaneitatea* acestuia, în ceea ce privește frazarea, și *construcția compoziției*. Cea din urmă poate fi decodată prin cunoașterea: 1. personalității compozitorului (familiarizarea cu epoca în care a trăit, precum și cu tendințele gândirii timpului), 2. intențiilor sale (extrase din biografia compozitorului, din indicațiile de caracter sau arcuș) și, în fine, *corelarea* tuturor acestora în alcătuirea interpretării proprii. Soluțiile lui Enescu cu privire la acest stil de lucru sunt atât de natură estetică, cât și tehnică, și au reușit să lărgescă orizontul expresiv al violonisticii.

Un prim element decisiv în comunicarea artistică, ce ridică probleme tuturor interpreților, este emisia sunetului și sonoritatea. Rezolvarea se regăsește nu atât în detaliile ce țin de frazare, ci în modelarea sunetului în funcție de caracterul expresiei muzicale; astfel că nu se poate folosi același tip de sunet sau aceeași calitate sonoră când abordăm un *Preludiu* de Johann Sebastian Bach, *Poemul* de Ernest Chausson sau *Simfonia Spaniolă* de Édouard Lalo.

Cum viteza este un aspect al virtuozității în sine și Enescu avea rezerve față de aceasta – „Declarați război vitezei!”<sup>9</sup> –, alegerea *tempo*-ului ar fi un al doilea element în stilul enescian de lucru, el recomandând asocierea sau suprapunerea mișcării cu caracterul piesei căreia vrem să-i stabilim *tempo*-ul.

În ajutorul înfrumusețării sunetului vine adaptarea *vibrato*-ului la expresie. George Enescu își dezvoltase, pe lângă cel nativ, un *vibrato* extrem de variat: de la abia perceptibil până la pasional, înflăcărat. Cu toate acestea, era și adeptul

<sup>9</sup> George Manoliu, *George Enescu – Poet și gânditor al viorii*, București, Editura Muzicală, 2011, pag. 215

frazării din tehnica mâinii drepte și din arcuș, folosindu-se de sunete nevibrate, urmărind, printr-o coordonare extraordinară a mâinilor, stări de maximă interiorizare. Un alt procedeu enescian de transformare a tehnicii de mână dreaptă în modalități de frazare este modalitatea de apucare a arcușului: îl ținea ușor suspendat pentru a putea obține o varietate dinamică mai mare. De asemenea, tritul tot ca mijloc de expresie era controlat și, în special, mai măsurat, la Bach, pe când în lucrările romantice revenea la cel mărunț.

Un procedeu tehnic specific epocii lui Enescu era multitudinea de *glissando*-uri. Această modalitate de a schimba pozițiile, folosită oricând, oriunde și oricum în primele decenii ale secolului XX, modifica discursul muzical, întrerupând fraza sau schimbând caracterul. Enescu vine și aici cu o soluție, cunoscută mai târziu ca *digitația enesciană*, și anume extensiile și plasarea mâinii stângi între poziții, conformația mâinii lui stângi oferindu-i posibilitatea acestor procedee.

Impresia mea despre violonistul Enescu este că a căutat să pătrundă în tainele muzicii, înțelegând că percepția umană este o chestiune subiectivă și selectivă. Majoritatea interpreților și-au văzut locul propriu în ciclul natural muzical și în contopirea tuturor mijloacelor și orientărilor deja existente. Așadar, de ce să încerci să pornești de la zero, când ai deja de ales și de format sinteze neexplorate între lucruri existente? Orientări complementare, originalitate, mod profund personal de frazare, precum și unicitatea comunicării cu publicul l-au făcut pe marele nostru muzician de neegalat. Cei doi violoniști pe care se bazează în principal studiul de caz prezentat în capitolul al V-lea al prezentei lucrări, Ștefan Gheorghiu și Silvia Marcovici, au fost maestru și discipol – de câte ori a fost invitată să cânte la București, violonista a considerat, ca un act de curtoazie, că trebuie să-i cânte înainte profesorului pe care l-a apreciat toată viața – și, cu toate acestea, după cum se evidențiază și din înregistrările audiate, au multe puncte comune dar au și momente divergente, ceea ce face ca fiecare interpretare să fie unică. Liantul și punctul de sprijin dintre generații, constituit de pianistul Valentin Gheorghiu, deopotrivă discipol, coleg, și maestru la rândul lui, transformă aceste interpretări în unele de referință, nota de autenticitate, aspect extrem de important în muzică, fiind dată de această comunicare camerală extraordinară fie între frați, fie între generații, știut fiind faptul că într-o colaborare cameral-artistică interpreții pornesc cu opinii diferite și, până la urmă, trebuie să ajungă la un adevăr muzical comun.

Particularitatea marelui pianist, și anume capacitatea de a realiza un echilibru între momentele în care este imperios necesar să fie făcute concesii de *tempo*, nuanță, frazare sau stil de emisie sonoră și pasajele în care poți deveni lider al discursului, se poate observa încă de la primele acorduri. La Valentin

Gheorghiu este extrem de interesant de analizat felul în care judecata de moment se îmbină cu percepția față de mesajele transmise de celălalt partener cameral și cu simțurile proprii, astfel că lucrul pe care, personal, l-am găsit a fi o noutate, în afară de ceea ce putem învăța din aceste „consemnări” muzicale, ca violoniști – felul în care aceștia abordează diferitele probleme de tehnică de mână stângă sau dreaptă – este adaptabilitatea muzicală care, la pianist, merge mână în mână cu sentimentul de impunere regală, înlănțuire ce creează un acord tacit fermecător.

Ca o concluzie a tuturor aspectelor precizate mai sus consider că instinctul și cunoștințele dobândite trebuie să se armonizeze cu rigoarea cu care un interpret își formează stilul de lucru. Aceste trei aspecte sunt considerate a fi un întreg și sunt un prim și extrem de important aspect în echilibrarea maturității muzicale cu originalitatea transmițerii ei.

### **Materiale publicate de cei mai importanți profesori violoniști din România**

Putem spune că școala românească de muzică a secolului trecut a pornit de la o bază construită cu grijă de George Enescu (violonist, pianist, dirijor, compozitor și, nu în ultimul rând, pedagog), George Manoliu (pedagog și metodist), Ionel Geantă (violonist, pedagog și metodist), Garabet Avachian (profesor), Vasile Filip (violonist și compozitor) și Sandu Albu (violonist, pedagog și compozitor), bază peste care au clădit Ștefan Gheorghiu (violonist și pedagog) și colegii săi de generație: Ion Voicu (violonist, pedagog), Mihai Constantinescu (violonist și pedagog), Modest Iftinchi (violonist, pedagog și metodist), Ștefan Ruha (violonist, pedagog), Octav Savițchi (pedagog și metodist), Varujan Cozighian (violonist), Cornelia Bronzetti (violonist și pedagog), Dan Cumpătă (pedagog și metodist).

Ștefan Gheorghiu, colegii și discipolii lui – Daniel Podlovschi (violonist și pedagog), Eugen Sârbu (violonist), Cornelia Vasile (violonist), Mariana Sârbu (violonist și pedagog), Silvia Marcovici (violonist și pedagog), Sherban Lupu (violonist și pedagog), Valeriu Maior (violonist și pedagog), Florin Paul (violonist), Mihaela Martin (violonist și pedagog), Lenuța Ciulei (violonist și pedagog), Octavian Rațiu (pedagog), Andrei Agoston (violonist și pedagog), Cristina Anghelescu (violonist), Ioana Croitoru (violonist și pedagog), Gabriel Croitoru (violonist și pedagog), Florin Croitoru (violonist și pedagog) – toți au contribuit la modificarea sau îmbunătățirea școlii deja existente, dând dovadă de un respect extraordinar pentru acest instrument și pentru valorificarea lui. Fiecare dintre ei și-a adus contribuția mai întâi printr-o carieră solistică

recunoscută atât în țară, cât și peste hotarele ei, apoi printr-o metodă pedagogică ce dăinuie și creează muzicieni de top și astăzi și, în cele din urmă, prin compoziții proprii, metode de studiu și capricii sau cadențe la diferite concerte pentru vioară și orchestră. De asemenea, cărțile de specialitate au fost un alt mijloc prin care unii violoniști și-au lăsat amprenta asupra școlii românești de vioară.

Metoda de vioară scrisă de Geantă-Manoliu<sup>10</sup> – apărută mai întâi în anul 1959 – este un predecesor al metodei Suzuki<sup>11</sup> – conturată în anii 1960. Aceasta din urmă, deși nu oferă perspective îndelungate a unei cariere în domeniul artistic, tocmai pentru că se bazează pe studiul în grup, nu individual, propune tinerilor care doresc să înceapă cântatul la un instrument cu coarde să deprindă aceste învățături mult mai rapid, oferindu-le posibilitatea să învețe și unii de la ceilalți (un grup presupune imitarea, și astfel se ajunge la un rezultat imediat, față de aprofundarea personală, care durează considerabil mai mult). Bazându-se pe predarea unui grup și nu unui individ, metoda Suzuki nu permite aprofundarea tehnicii specifice fiecărui instrument, aspect pe care metoda inițială, cea a lui Ionel Geantă și George Manoliu îl realizează, în detrimentul rapidității învățării. Concluzionând, metoda Suzuki se adresează celor care privesc instrumentul ca pe un hobby, iar metoda Geantă-Manoliu celor care doresc să realizeze o carieră profesională în domeniu.

De asemenea culegerile de studii tehnice ale lui Modest Iftinchi, Octav Savițchi sau Dan Cumpătă<sup>12</sup> oferă studenților noi modalități de parcurgere a problemelor tehnice și de rezolvare a lor prin ingeniozitatea succesiunii lor și prin varietatea propusă. Metoda lor este una secvențială, ce propune abordări diferite ale aceluși gen de pasaje fie de mână stângă, fie de mână dreaptă, fapt ce deschide ușa către o mai bună înțelegere a tehnicii. Mai mult decât atât, odată cu aceste deprinderi crește și calitatea sonoră, și rapiditatea recunoașterii unor genuri de pasaje în lucrări și, în mod evident, o citire la prima vedere clar îmbunătățită.

În altă ordine de idei, Sherban Lupu și-a adus contribuția la cercetarea violonisticii românești prin pasiunea lui pentru Enescu. El a realizat culegeri<sup>13</sup> cu toate lucrările nedidactice de George Enescu, le-a publicat sub forma mai multor

---

<sup>10</sup> Ionel Geantă, George Manoliu, *Manual de vioară vol. I*, Editura Muzicală, București, 1959.

<sup>11</sup> *Suzuki Violin School*, revised edition book, Editura Boosey & Hawkes, U.K., 1970.

<sup>12</sup> Modest Iftinchi, *Exerciții tehnice pentru vioară*, Editura Muzicală, București 1971; Octav Savițchi, *Studii tehnice pentru vioară*, Editura Conservatorului de muzică Ciprian Porumbescu, București, 1989; Dan Cumpătă, *Studii de metodică a predării violii*, Editura Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu”, București 1988.

<sup>13</sup> Sherban Lupu, *8 volume de lucrări necunoscute pentru vioară de George Enescu*, editate și aranjate de Șerban Lupu, Editura ICR, 2005.

volume, le-a terminat pe cele incomplete, le-a dat viață și, nu în ultimul rând le-a adăugat acompaniamente. Pe lângă faptul că și-a pus amprenta personală prin îngrijirea acestor ediții, referindu-mă aici la digitații și arcușe, Sherban Lupu le-a și imprimat pe toate, de-a lungul carierei sale.

## Diferențe de școli, diversitate în stilistica interpretării în România

Mergând pe ideea sonorităților, aș evidenția faptul că nu numai maniera de a cânta la instrument influențează ceea ce publicul percepe ca material sonor, ci și instrumentele utilizate care își pun amprenta asupra sunetului. Astfel, școlile de luterie care au existat de-a lungul secolelor, în principal cea italiană, cea franceză și cea germană, și-au dobândit o notorietate mondială, știut fiind faptul că instrumentele făurite începând cu secolul al XVIII-lea au câștigat, în rândurile interpreților și melomanilor, un loc aparte. Așadar, instrumentele create de Antonio Stradivari, familia de lutieri Guarneri, familia de lutieri Andrea Amatti, Nicolò Gagliano, sunt și astăzi recunoscute ca fiind excepționale. Putem face diferențieri și alegeri, în funcție de lucrarea interpretată: școala italiană – cu viori fin lucrate, având un sunet foarte amplu, însă în același timp delicat (cea mai bună asemănare putând fi cea cu o soprană) și cea germană – cu viori bombate, pentru a căpăta un sunet mai grav, viori ce ar putea fi mai potrivite pentru lucrări dramatice. Pe de altă parte, școala franco-belgiană are un anumit tip de trăsătură de arcuș, mai pe deasupra, mai manierist sau impresionist, așa încât și instrumentele făurite deserveșc aceluiași scop, putându-le potrivi lesne cu un Debussy, Ravel sau chiar și cu anumite pasaje din Enescu. De menționat este și școala românească, mult mai recent instaurată decât celelalte (în 1951, la Reghin) – cu viori construite după modelul italian al lui Stradivari, cu un sunet amplu și foarte clar care, însă, într-o sală mare de concerte nu au aceeași putere de convingere. Având în vedere că, de-a lungul timpului, deși cel mai bine cotate instrumente sunt cele italiene, violoniștii și-au dorit fie să cânte la ele, fie doar să dețină câte un instrument realizat ori de familia Guarneri, ori de Stradivari, putem spune că niciuna nu deservește, singură, întregul repertoriu violonistic scris, ele completându-se una pe cealaltă.

Dintre lutierii români îi amintesc pe Thomas Zach<sup>14</sup>, cel care a pus bazele luteriei în România, Dumitru Cărbunescu<sup>15</sup>, Gheorghe Bărbulescu<sup>16</sup>, Dimitrie

---

<sup>14</sup> <https://www.amati.com/en/maker/zach-thomas->, accesat la data de 09.09.2019

<sup>15</sup> <http://www.instrumentalozon.ro/lutier-alexandru-ozon.php>, accesat la data de 09.09.2019.

<sup>16</sup> <https://m.jurnalul.antena3.ro/stiri/observator/violonist-de-ocazie-o-viata-in-corzi-49224.html>, accesat la data de 09.09.2019.

Știrbulescu<sup>17</sup>, Roman Boianciuc<sup>18</sup> (fondatorul școlii de luterie de la Reghin), Remus Macarie<sup>19</sup>, Marek Maracek și Pavel Onoaiu<sup>20</sup>.

Roman Boianciuc a creat în interiorul fabricii de instrumente *Hora* de la Reghin un atelier special – instrumentele nu erau de serie, ci construite manual – în care se creau doar instrumente făurite de cei nouă ucenici pe care îi instruia. O parte dintre aceștia, respectiv Vasile Mare, Ion Ciurba, Luca Ioan, Florea Precup, Nagy Pal<sup>21</sup> au continuat tradiția începută de mentorul lor. În anul 2019 a avut loc prima ediție a concursului de vioară ce poartă numele celebrului lutier, permițând, astfel, generațiilor viitoare să rememoreze numele, cariera și realizările primului constructor de instrumente de coarde de la Reghin, prin intermediul premiului oferit câștigătorului concursului, și anume o vioară construită după standardele impuse.

Aparatura pe care o aveau încă de la înființare (1951) măsura vibrațiile acelor tăblii ale instrumentelor care trebuiau să rezoneze una cu cealaltă la un interval de terță. Procedul presupunea susținerea pe rând a celor două tăblii deasupra emițătorului de vibrații, în așa fel încât, pentru a realiza împerecherea cuplului, diferența de intervale emise nu trebuia să depășească această terță, interval considerat a fi optim pentru realizarea acestui deziderat.

Instrumentele făurite de acești ucenici, deveniți între timp maștri, au trecut prin mâinile multor generații de interpreți de-a lungul celor mai bine de 60 de ani de existență.

De asemenea, au existat și alte concursuri de luterie, organizate de Vasile Gliga<sup>22</sup>, un inginer antreprenor, cel care a pus bazele unei alte fabrici de instrumente, tot în Reghin, datorită căreia viorile, violele și violoncelele făurite în această nouă locație, au devenit competitive de temut pe piața internațională, crescând în acest fel, notorietatea românească din această perspectivă.

Tot pentru a ilustra diversitatea tendințelor violonistice românești, menționez selectiv pe câțiva muzicieni, profesori-violoniști, care au creat de-a

---

<sup>17</sup> <http://www.universdecopil.ro/un-stradivarius-roman-lutierul-dimitrie-stirbulescu.html>, accesat la data de 09.09.2019.

<sup>18</sup> <http://viselenuautermenlimita.ro/hora-sa-cel-mai-autentic-ambasador-al-romaniei-in-lume-in-materie-de-instrumente-muzicale/>

<sup>19</sup> <https://jurnaluldearges.ro/caleidoscop-398/>, accesat la data de 09.09.2019

<sup>20</sup> <https://qiqongspirit.wordpress.com/2012/10/03/pavel-onoaiu-discipolul-lui-stradivarius/>, accesat la data de 09.09.2019

<sup>21</sup> <http://www.marevasile.ro/index.php?Biografie>

<sup>22</sup> <https://m.romanalibera.ro/special/reportaje/urmasul-lui-stradivarius-de-la-reghin-143859>