

CUPRINS

Cuvânt înainte.....	9
CAPITOLUL I	
Contextul stilistic în care a apărut și s-a dezvoltat spiritul creator al lui Johann Sebastian Bach.....	13
CARACTERISTICILE MUZICII INSTRUMENTALE BAROCE...18	
Melodica	18
Metro-ritmica.....	19
Polifonia.....	22
Armonia.....	22
Agogica.....	23
Dinamica.....	23
FORMELE ȘI GENURILE MUZICII	
INSTRUMENTALE BAROCE	24
CAPITOLUL II	
Partitele pentru vioară solo. Analize structurale.....	37
PARTITA I ÎN SI MINOR, BWV 1002	41
Partea I – <i>Allemanda</i>	45
Partea a II-a – <i>Double</i>	48
Partea a III-a – <i>Corrente</i>	49
Partea a IV-a – <i>Double. Presto</i>	52
Partea a V-a – <i>Sarabanda</i>	53
Partea a VI-a – <i>Double</i>	56

Partea a VII-a – <i>Bourrée</i>	57
Partea a VIII-a – <i>Double</i>	59
PARTITA A II-A ÎN RE MINOR, BWV 1004	61
Partea I – <i>Allemanda</i>	62
Partea a II-a – <i>Corrente</i>	63
Partea a III-a – <i>Sarabanda</i>	64
Partea a IV-a – <i>Giga</i>	65
Partea a V-a – <i>Chaconne</i>	66
PARTITA A III-A ÎN MI MAJOR, BWV 1006	76
Partea I – <i>Preludio</i>	77
Partea a II-a – <i>Loure</i>	83
Partea a III-a – <i>Gavotte en Rondeau</i>	85
Partea a IV-a – <i>Menuetto I și Menuetto II</i>	88
Partea a V-a – <i>Bourée</i>	90
Partea a VI-a – <i>Gigue</i>	92
 CAPITOLUL III	
Aspecte de ordin interpretativ și metodologic	
în studiul Partitelor pentru vioară solo	95
PARTITA I ÎN SI MINOR, BWV 1002	95
Partea I – <i>Allemanda</i>	96
Partea a II-a – <i>Double</i>	98
Partea a III-a – <i>Corrente</i>	100
Partea a IV-a – <i>Double. Presto</i>	101
Partea a V-a – <i>Sarabanda</i>	102
Partea a VI-a – <i>Double</i>	104
Partea a VII-a – <i>Bourrée</i>	105
Partea a VIII-a – <i>Double</i>	106
PARTITA A II-A ÎN RE MINOR, BWV 1004	107
Partea I – <i>Allemanda</i>	108
Partea a II-a – <i>Corrente</i>	109
Partea a III-a – <i>Sarabanda</i>	111
Partea a IV-a – <i>Giga</i>	112
Partea a V-a – <i>Chaconne</i>	112

PARTITA A III-A ÎN MI MAJOR, BWV 1006	113
Partea I – <i>Preludio</i>	114
Partea a II-a – <i>Loure</i>	114
Partea a III-a – <i>Gavotte en Rondeau</i>	115
Partea a IV-a – <i>Menuetto I și Menuetto II</i>	115
Partea a V-a – <i>Bourée</i>	116
Partea a VI-a – <i>Gigue</i>	116
BIBLIOGRAFIE	117

CUVÂNT ÎNAINTE

A bordarea celor Șase sonate și partite pentru vioară solo, BWV 1001-1006 de Johann Sebastian Bach reprezintă un moment crucial în formarea oricărui violonist. Densitatea planului estetic-afectiv, multitudinea aspectelor de ordin tehnic, configurarea unor strategii tensionale de efect sunt doar câteva dintre motivele pentru care acest ciclu poate fi considerat capodoperă.

Carierea unui violonist nu poate fi considerată împlinită dacă acesta nu abordează, pe parcursul dezvoltării sale profesionale, anumite piese (sau cicluri de piese). Mă refer, în acest sens, la Concertul pentru vioară și orchestră în re major, op. 61 de Ludwig van Beethoven, la cele 24 de Capricii pentru vioară solo, op. 1 de Niccolò Paganini sau, evident, la cele Șase sonate și partite pentru vioară solo de Johann Sebastian Bach.

Intenția de a aprofunda lucrările componente ale acestei minunate „suite de suite”, de a înțelege în amănunt resorturile care fac să se miște acest misterios angrenaj ce depășește granițele pragmatismului, evoluând în spațiul sideral și irizat al conștiinței mi-a stârnit dorința de a mă apleca asupra celor șase opusuri cu o privire analitică, rece și calmă. Am dorit să înțeleg, într-o primă

fază a cercetării, structura internă a modului în care elementele de ordin tehnic se încheagă într-un tot unitar; consecința: necesitatea aprofundării aspectelor de ordin structural-articular, melodic, armonic, ritmic, timbral.

După configurarea unei baze teoretice, am început să mă gândesc la modalitățile de abordare a sonorităților, la deslușirea planurilor tensionale, creionând sumar (la început), și din ce în ce mai consistent (către finalul cercetării) trasee interpretative care să poată fi urmărite într-un mod logic ordonat. De fapt, am încercat să realizez o medie între imaginarul intuitiv (mă refer la acele elemente de ordin stilistic pe care un interpret le „simte”, le cunoaște aprioric, din zestrea ancestrală transmisă inconștient) și conștiința obiectivă (explicația lucidă a fenomenologiei interpretative, prin prisma unor elemente de ordin tehnic).

Ciclul bachian propune o lume sonoră unică, misterioasă, ce se dezvoltă permanent, o lume care trebuie să fie bine înțeleasă de către interpret, pentru ca acesta să o poată materializa auditiv în cadrul unui recital.

Problemele pe care le ridică aceste piese, privite în totalitatea unitară a lor, depășesc granițele necesității studiului tehnic, traseele tensionale interne, dar și elementele cu caracter leitmotivic ce se constituie în liant afectiv al întregului ciclu trebuie să fie redade corespunzător, pentru ca frumusețea aproape mistică, religioasă a compendiului sonor să poată fi încărcată de vibrație și eflorescență a sentimentului.

Prezentarea celor Șase sonate și partite pentru vioară solo în cadrul unui recital care le are ca unic obiect de atracție acustică trebuie să fie realizată într-un plan afectiv în permanentă mișcare, ce pornește de la încărcătura tensională, sobrietatea și maiestuoșitatea Sonatei I în sol minor și ajunge la strălucirea, vibrantismul

și înălțarea Partitei a III-a în mi major. Totodată, elementele de ordin caracteristic (mă refer aici în primul rând la acordul inițial al primei sonate, care își transformă treptat constituția, devenind element melodic pe parcurs, iar în final, în debutul ultimei piese, ajungând arpeggiu cu elemente ornamentale) vor fi abordate atât prin prisma funcționalismului lor articular și al premiselor estetice pe care le oferă (în cadrul analizei structurale), cât și prin raportarea directă la implicațiile de ordin sonor, auditiv (în cadrul analizei interpretative).

Delimitarea lucrării se produce în cadrul a trei capitole, astfel: primul capitol propune o trecere în revistă a elementelor ce caracterizează epoca în care Bach și-a desăvârșit creațiile, capitolul al doilea constă în analizarea din punct de vedere structural-articular a ciclului de partite, iar cel de-al treilea capitol oferă soluții pentru abordarea interpretativă, cu unele referiri și la metodologia studiului acestora.

Doresc să îi mulțumesc, și pe această cale, regretatului prof. univ. dr. Grigore Constantinescu, pentru sprijinul, susținerea și ghidajul acordate pe parcursul întregii cercetări.

Alexandru Tomescu

CAPITOLUL I

Contextul stilistic în care a apărut și s-a dezvoltat spiritul creator al lui Johann Sebastian Bach

Barocul muzical a fost un ideal artistic spre care au tins toate culturile țărilor Europei Centrale și de Vest, însă primordial zona în care arta a avut curajul abordării, pe plan muzical, a unui nou limbaj componistic a fost cea a Peninsulei Italice. Dintre noile modalități afirmate, de edificare a arhitecturilor sonore, trei sunt apreciate ca fiind de o importanță capitală: monodia acompaniată, tonalitatea și autonomia instrumentalismului. Acestea reprezintă, așadar, cele trei dimensiuni principale ale noului stil cultural de creație, concretizat și muzical, care s-a născut și afirmat în Italia și care apoi, de-a lungul secolului al XVII-lea a fost preluat și adoptat cu succes în special în țări ca Germania, Franța, Spania și Anglia.

Monodia acompaniată s-a conturat, a apărut și s-a impus mai întâi în muzica vocală și, ulterior, în cea instrumentală a începutului de secol XVII, ca o reacție de treptată înlocuire a muzicii vocale polifonice renescentiste, devenită exagerat de complexă.

Consecința imediată a apariției monodiei a fost organizarea omofonă a discursului muzical și trecerea acestuia de la modalism la tonalism. Coordonatele de bază devin raporturile tonale clar exprimate, dualismul major-minor, gravitatea sunetelor spre cei