

REZUMAT

Cuvinte cheie: vioară barocă, tehnică violonistică italiană, virtuozitate, ornamentație, stil, sonată, analiză interpretativă.

Teza de doctorat intitulată *VIOLONISTICA ÎN BAROCUL ITALIAN. Tehnică, expresivitate, virtuozitate și stil în secolul al XVII-lea* constituie rezultatul unei cercetări ample, la baza căreia a stat dorința de a evolua ca violonist, prin lărgirea continuă a sferei de cunoștințe și prin abordarea lucrărilor muzicale pe care compozitorii italieni le-au dedicat acestui instrument, în secolul al XVII-lea.

Informațiile de care am dispus m-au determinat să trasez principalele coordonate în realizarea acestei lucrări științifice. Astfel, am structurat teza mea pe osatura a trei capitole, cu mai multe subcapitole, bibliografie și anexe, încercând să surprind cât mai bine principalele etape de evoluție a tehnicii violonistice, reprezentative muzicii italiene din secolul al XVII-lea.

În cadrul primului capitol, *Vioara. Tratare diacronică. Evoluție*, au fost prezentate o serie de informații ce vizează istoricul viorii și al arcușului, elemente esențiale ale pregătirii teoretice, atât de utile în cunoașterea propriului instrument. Am evitat să iterez detalii care apar în majoritatea lucrărilor de specialitate ce tratează acest subiect și am urmărit expunerea evoluției și a inovațiilor aduse instrumentului de către lutieria italiană.

Apoi, în cel de-al doilea capitol, *Tehnică violonistică italiană în secolul al XVII-lea*, atenția a fost canalizată spre ceea ce a presupus dezvoltarea unei tehnici idiomatice și, totodată, asupra virtuozității, ornamentației instrumentale italiene și aspectelor stilistice specifice secolului al XVII-lea. La începutul secolului, compozitorii au fost însuflețiți de o dorință de noutate și expresivitate, hrănită și susținută prin experimentul tehnic și înțelegerea profundă, venită de cele mai multe ori din partea aceleiași persoane, care era atât interpret, cât și compozitor.

Noul idiom violonistic și-a făcut apariția, extinzând registrul și amplificând pasajele cu structură de gamă și figurațiile folosite în muzica pentru vioară. Adesea, un idiom muzical nou necesită o soluție tehnică novatoare din partea interpretului. Extinderea registrului a implicat cântatul în poziții înalte, probleme noi în alegerea digitațiilor, schimburi de poziție și o priză mult mai sigură a instrumentului, în special în cadrul schimburilor de poziție descendente. Schimbări similare apar și în aspectele ce țin de priza de arcuș și tehnica mâinii drepte. Cerința

unei discipline a trăsăturilor de arcuș i-a determinat pe violoniști să îmbogățească tehnica mâinii drepte, iar pe constructorii de arcușuri i-a obligat să creeze modele mai lungi, mai puternice și mai receptive. Așadar, cauza și motivul tehnicii interpretului sunt profund legate de cauza și motivul compozitorului și de cele ale lutierului. Astfel, o gamă mai largă de expresivitate a cerut noi considerații asupra culorilor timbrale, *vibrato*-ului, ornamentației, dinamicii, ritmului și *tempo*-ului.

Muzica pentru vioară *solo* a fost rar publicată în Italia, pe parcursul secolului al XVII-lea, deoarece depășea posibilitățile tehnice ale tiparelor italiene. Numărul relativ mic al colecțiilor de sonate *solo* ieșite din tiparele comerciale nu poate fi considerat reprezentativ pentru tehnica violonistică avansată a perioadei, deoarece un compozitor ar fi fost obligat să își adapteze stilul la limitele unui tipar care practic a exclus astfel de aspecte intrinseci, cum ar fi interpretarea acordică.

Violoniștii-compozitori italieni virtuozii și-au răspândit muzica pentru vioară *solo* prin intermediul manuscriselor, care au fost pierdute de atunci. Prin urmare, o contabilizare a realizărilor tehnice bazată pe edițiile publicate este astfel invalidă deoarece, în realitate, aceasta contrastează doar cu tehnologiile de imprimare. Limitările impuse de tipărirea cu „*caractere culese*” a partiturilor muzicale ar putea să ne priveze de o imagine exactă a ceea ce a însemnat virtuozitatea violonistică italiană în secolul al XVII-lea.

Un violonist modern se confruntă cu numeroase probleme muzicale de natură generală, cu privire la secolul al XVII-lea. Ornamentația este adesea confuză, în privința denumirilor, semnelor și sensurilor referitoare la interpretare. Mai mult, notațiile pentru dinamică și expresie sunt indicate rar în partituri. Cu toate acestea, nu trebuie să concluzionăm că muzica secolului al XVII-lea a fost una lipsită de expresie. Dimpotrivă, existau anumite convenții care erau clar înțelese de violoniștii perioadei respective. Astăzi, aceste convenții trebuie deslușite pentru a putea descoperi intențiile compozitorului.

Primele experiențe interpretative într-un stil „*documentat din punct de vedere istoric*” ale violoniștilor pot fi caracterizate prin confuzie sau chiar teamă, în confruntarea lor cu imensitatea subiectului. Complexitatea muzicii secolului al XVII-lea le oferă o multitudine de expresii muzicale celor care încearcă să o înțeleagă. Între stil și tehnica instrumentală există o conexiune foarte puternică. Tehnicile din secolul al XVII-lea trebuiau adaptate rapid, tocmai pentru a putea transmite cât mai eficient acele schimbări.

Stabilirea contextului stilistic al piesei de către interpret (atât pentru el, cât și pentru public), care să-i dea o formă expresivă dorită de cei care au compus originalul, este imperios necesară. Prin stabilirea contextului stilistic specific unui repertoriu, cu scopul de a înțelege

sensul unui spațiu și al unui timp particular, vor putea fi intuite detaliile stilistice incluse în interpretarea acestuia.

Ansamblul forțelor sociale care modelează istoria umană și muzicală influențează contextul stilistic al oricărui repertoriu. Culegerea unui număr consistent de informații despre o anumită perioadă, ar putea constitui acțiunea care să ajute la încheierea unei imagini complete a stilului.

Dacă secolul al XVI-lea este considerat perioada formativă a viorii, în care stilurile interpretative au putut fi delimitate în funcție de rolul lor în dans sau acompaniament, iată că secolul al XVII-lea este caracterizat de apariția stilurilor naționale, a celui francez și italian, care s-au evidențiat în paralel cu progresele muzicale amintite anterior. Stilul francez s-a construit într-o strânsă legătură cu stilul de dans, iar cel italian, atât cu stilul de dans, cât și cu noul idiom violonistic al muzicii instrumentale abstracte.

Tehnica avansată și stilul expresiv abordat în formele instrumentale, precum *sonata* și *variațiunea*, inclusiv în formele *ostinato*, i-au caracterizat pe italieni. Tot ei au transferat noul stil violonistic în părțile *obligato* din cadrul operei și al formelor concertante ale muzicii vocale, reprezentând un model pentru germanii care le vor urma exemplul.

În ultimul capitol al tezei, cel de-al treilea, expun experiențele mele interpretative, legate de patru sonate pentru vioară, reprezentative pentru sfera componisticii italiene din secolul al XVII-lea. Este vorba despre Giovanni Battista Fontana - *Sonata seconda a violino solo*, Dario Castello – *Sonata Seconda à Sopran Solo, Libro II*, Marco Uccellini, *Sonata Ottava, Op. V* și Giovanni Antonio Pandolfi - *Sonata Sesta, La Vinciolina, Op. 4*.

Prin modelele de aplicare a setului de reguli interpretative, mi-am propus să constituie componenta analitică a lucrării mele. Analizele detaliate ale sonatelor selectate vin să creioneze trăsături de filieră barocă, punctând aspectele pur violonistice de tehnică și interpretare, oferind, în același timp, sugestii și posibilități de rezolvare ale problemelor interpretative, prin prisma unei concepții proprii, în comparație cu edițiile îngrijite de marii violoniști.

Muzica scrisă pentru vioară *solo* s-a născut în urma unui lung travaliu, de aproximativ o sută de ani, ce a avut la bază tradiția virtuozității instrumentale din Renaștere, elaborată în manualele de diminuții. De la Silvestro Ganassi și până la Francesco Rognoni, cu renumitul său *Selva di varii passaggi* (1620), dar mai ales în fanteziile și ricercariile scrise în aceste manuale de diminuții, s-a manifestat clar procesul formării muzicii instrumentale autonome. Abia în primele decenii ale secolului al XVII-lea, când diferența idiomurilor instrumentale începuse deja, vioara a fost introdusă, și ea, în acest repertoriu. Genul în care fenomenul s-a produs în cel mai rapid și evident mod a fost sonata.

În prima parte a secolului al XVII-lea, *canzona* și *sonata* prezentau numeroase trăsături comune, dar fiecare categorie reprezenta stiluri diferite. O ierarhizare a caracteristicilor *canzonei* și *sonatei* de la începutul secolului evidențiază deosebiri stilistice ale genurilor, mult mai puternic decât au fost simțite în practică, contribuind la delimitarea diferențelor de bază dintre cele două concepte muzicale și elucidând preferințele stilistice dezvoltate în perioada respectivă.

Din punct de vedere al instrumentației, *sonata* aducea, de obicei, două voci melodice peste o linie de bas, stilul acesteia condensând noul gust al secolului al XVII-lea, unul al contrastelor: vertical și orizontal. Melodiile sonatelor erau mai lungi, mai libere, fiind conduse până în registrele înalte. Foarte des, liniile melodice erau destinate unor instrumente specifice, iar dintre instrumentele *solo* ale secolului al XVII-lea și ale începutului de secol al XVIII-lea, vioara reprezenta alegerea cea mai frecventă.

În mâinile unui compozitor precum Fontana, sonata a devenit un spectacol de virtuozitate tehnică. Combinația surprinzătoare de diminuții rapsodice cu elementele mediate de monodia vocală (linii statice ale basului, ritmuri lombarde, etc.) din *Sonata Seconda* „a violino solo”, adaugă vitalitate secțiunilor, caracterizate printr-o formă liberă. Acestea se referă la o practică improvizatorie prestabilită, servind ca introducere atât pentru secțiunile vii, curgătoare, în metru ternar, cât și pentru secțiunile binare mai rigide și tradiționale.

Marca inovatoare este subliniată de tendința utilizării unor frazări agitate și neregulate și de o predilecție pentru variație și schimbări bruște, chiar și în secțiunile convenționale din punct de vedere formal.

Dependența de modelele vocale s-a făcut remarcată în muzica instrumentală italiană de la începutul secolului al XVII-lea. Raportându-se la polifonia vocală, Dario Castello a apelat în sonatele sale la o serie de episoade construite din subiecte mereu diferite, alternând texturi omofone și imitative, metri binari și ternari, precum și ritmuri lente și rapide. Unele dintre aceste episoade se încheie cu cadențe și cezuri, care articulează sonata în mai multe secțiuni.

Sonata Seconda din *Libro II* este un exemplu uimitor de *stilo moderno*, în care Castello dezvoltă o structură episodică, prin juxtapunerea unor secțiuni de caractere contrastante. Castello însuși trăiește emoții din cele mai îndepărtate, chiar și în spațiul unei singure măsuri, creând o muzică aventuroasă pentru interpret și ascultător, deopotrivă.

Castello pare a fi un compozitor cu imaginație bogată, care s-a transformat în ultimii ani într-una dintre „vedetele” muzicii instrumentale din secolul al XVII-lea, un statut bine meritat, întrucât muzica pentru vioară îi este profund îndatorată pentru inovațiile importante concretizate în conținutul sonatelor sale.

Aliniindu-se tendinței epocii sale, violonistul Marco Uccellini a transformat compunerea muzicii pentru vioară în principala sa preocupare. Întreaga creație publicată a lui Uccellini îl transformă în unul dintre cei mai prolifici compozitori de muzică instrumentală din Italia secolului al XVII-lea.

Într-un clasament al compozitorilor de sonate *solo* din barocul timpuriu, Uccellini ar putea ocupa prima poziție, datorită publicării celor 22 de sonate *a1*, incluse în trei colecții: *Opus IV* (1645); *Opus V* (1649) și *Opus VII* (1660). Interesul atât de pronunțat față de acest gen a derivat din îndatoririle impuse de statutul său de virtuoz și pedagog al unor curți importante, precum cele de la Modena și Parma. Totodată, poate fi un indiciu al popularității monodiei instrumentale în anii 1625-1650.

Din perspectiva originalității, sonatele operează cu un material muzical considerabil și extrem de variat. Accentul nu cade pe melodiile pre-existente sau pe progresiile armonice, pe modelele și structurile metrice standard sau pe alte structuri muzicale predeterminate. În schimb, se remarcă responsabilitatea lui Uccellini în crearea unei esențe muzicale originale, căreia să-i poată conferi unitate.

Caracterul virtuoz, imprimat de abundența pasajelor solicitante din punct de vedere tehnic din linia viorii, transformă sonatele *Op. V* de Uccellini în adevărate sonate *solo*, iar violonistul, într-un protagonist, în comparație cu interpretul de la *continuo*. Cu toate acestea, în anumite secțiuni ale sonatelor, Uccellini adoptă o structură *duo* autentică, în care vioara și *basso continuo* prelucrează materialul motivic într-un mod relativ egal, echilibrând virtuozitatea și asimilând trăsăturile sonatelor lui Castello și ale lui Fontana.

Sonata Ottava, Op. V este deosebit de spectaculoasă datorită introducerii sale îndrăznețe în stil rapsodic (care se aseamănă cu improvizația scrisă), virtuozității, numărului mare de *triluri* scrise (nu atât de ușor de efectuat, având în vedere distanțele mici din registrul acut al viorii baroce), ritmurilor punctate și celor lombarde, toate acestea putând fi percepute ca o dovadă a abilităților interpretative și a ușurinței în cântat. Adesea, *Sonata ottava* a fost citată pentru cele mai înalte pasaje introduse în știrea viorii de până atunci, care au solicitat frecvent poziția a VI-a și a VII-a.

Poezia și dansul, cele două elemente fundamentale ale poeziei „baroce”, se îmbină armonios, complementar, în muzica lui Pandolfi. Perceptută din perspectiva sensului metric al textului, cu corespondențe arhitecturale între fraze, poezia este prezentă în *exordium*-ul sonatelor, unde tonul cel mai solicitat de interpret este unul declamator, retoric. Mai mult, în secțiunile ternare, se împletește cu mișcările dansante, dând viață *sarabandelor* lente sau

gagliardelor senzuale, ai căror *bassi ostinati* au fost suportul de improvizație pentru muzicienii virtuozii din acea perioadă.

Cele douăsprezece sonate care alcătuiesc *Op. 3* și *Op. 4*, compuse la Innsbruck în anul 1660, toate pentru vioară *solo* cu *basso continuo*, poartă amprenta sonatelor lui Fontana, Marini și Uccellini, scrise sub aspectul improvizatoric al așa-numitului *stylus phantasticus*.

Principalele caracteristici le reprezintă schimbările bruște de caracter, metru și *tempo*, precum și figurațiile de virtuozi. Pandolfi „forțează” limitele melodice și armonice, iar cu ajutorul cadențelor complete și al indicațiilor de *tempo* (*Adagio*, *Allegro* și *Largo*), delimitează clar secțiunile sonatelor.

Sonata Sesta, La Vinciolina, ultima sonată din *Op. 4*, subliniază unicitatea stilului componistic al lui Pandolfi care, spre deosebire de Castello și Uccellini, accentuează componenta melodică și cea armonică, renunțând la pulsațiile ritmice, la formulele dinamice și la secvențare. Totodată, acesta oferă spațiu de desfășurare articulațiilor de largă întindere, care abundă în cromatisme și note melodice de întârziere, exploatarea ambitusului vioarei.

Datorită melodiilor fermecătoare, varietății formelor și tehnicilor sofisticate de variație, compozițiile lui Pandolfi reușesc să îmbogățească repertoriul violonistic baroc, ajutându-ne să înțelegem această perioadă din dezvoltarea sonatei italiene pentru vioară.

Prin urmare, dacă în primele decenii ale secolului al XVII-lea, principalul centru al compoziției și dezvoltării sonatelor pentru vioară a fost Veneția, iată că în cea de-a doua jumătate a secolului, acesta se va muta la Modena, Bologna și Roma, unde activitatea artistică a lui Corelli avea să deschidă un nou capitol în istoria genului.

În ultima perioadă, s-a încercat tot mai mult revenirea la manuscrisele-autograf originale, pentru ca interpreții să poată avea acces direct la indicațiile compozitorilor. Un număr mare de vioari au primit configurația barocă inițială, fapt ce a favorizat relansarea producătorilor de coarde de intestin, necesare în interpretarea muzicii timpurii. Mai mult, s-au lansat pe piață replici de arcușuri timpurii foarte reușite.

Interesul pentru întoarcerea la practica interpretativă „documentată din punct de vedere istoric” este tot mai mare, scopul fiind interpretarea muzicii în conformitate cu convențiile interpretative ale perioadei de proveniență.

Demersul științific dorește să-și înscrie aportul la cercetarea muzicologică prin aducerea de noi informații, îmbogățind în acest fel perspectivele didactice și muzicologice, prin abordarea și aprofundarea acestui subiect, atât de semnificativ în evoluția fiecărui violonist.

Această lucrare științifică s-a dorit a fi un semnal asupra existenței unui număr mare de lucrări valoroase în repertoriul violonistic italian de secol al XVII-lea, ce își așteaptă interpreții.

Doar prin intermediul unor interpretări de referință, publicul meloman va fi captat înspre acest repertoriu, în mare parte necunoscut. Intenționez ca această teză de doctorat să fie doar începutul unui demers pe care să-l continui, atât în planul cercetării, dar, în special, în cel al interpretării.

ABSTRACT

Keywords: baroque violin, italian violin technique, virtuosity, ornamentation, style, sonata, interpretative analysis.

The Ph..D thesis titled *VIOLIN PLAYING DURING ITALIAN BAROQUE. Technique, expression, virtuosity, and style in the XVIIth century*, represents the result of vast research driven by the desire to evolve as a violinist through the continuous extension of the area of information and knowledge as well as the study of the musical works that the Italian composers had dedicated to this instrument in the XVIIth century.

The main directions to this scientific work were determined by the information I possessed. Thus, my thesis was structured on three main chapters, each with multiple subchapters, bibliography, and appendices, trying to capture, to my best, the main stages in the evolution of the violin technique, representative of the Italian music of the XVIIth century.

In the first chapter, *Violin. Diachronic approach. Evolution*, the study presents a series of data regarding the history of the violin and the bow, essential information about theoretical preparation, so useful in knowing one's instrument. I avoided mentioning the details that appear in most specialty works that treat this subject and I focused on exposing the evolution and the innovations brought to the instrument by the Italian luthiers.

Then, in the second chapter, *Violin technique in the XVIIth century*, I focused on developing an idiomatic technique and on virtuosity, Italian instrumental ornamentation, and stylistic aspects of the XVIIth century. At the beginning of the century, the composers were animated by a desire for novelty and eloquence, nourished and sustained through technical experiment and thorough understanding, most of the time originating from the same person, player, and composer.

When the new violin idiom appeared, it extended the range and it amplified the scalar passages and the figurations used in violin music. Frequently, a new music idiom calls for a new technical solution from the part of the performer. The considerably wide range required playing in higher positions, remarkable fingering and shifting skills, and a firmer grip of the violin, notably during the downward shifting made in the first position. Similar changes appear also in the aspects related to the bow grip and the left-hand technique. The necessity of a bowing discipline determined the violinists to enrich the technique of drawing the bow (the right-hand technique) while the bow designers were obliged to create longer, stronger, and more receptive

models. Thus, the cause and the motive of the performer's technique are profoundly bound to the cause and motive of the luthier. Thus, a wider range of expression demanded new considerations of tone color, *vibrato*, ornamentation, rhythm, and *tempo*.

The music for *solo* violin was rarely published in Italy during the XVIIth century, as it overcame the technical possibilities of the Italian print. The rather small number of *solo* sonatas collections issued from commercial prints cannot be considered representative of the advanced violin technique of the period as a composer would have been obliged to adapt his style to the limits of a print that practically excluded such inherent aspects, such as chordal playing. The virtuous violin players-composers of Italy dispersed their music for *solo* violin through their manuscripts, which were lost ever since. Consequently, an account of all the technical achievements based on the published editions is therefore invalid because, in fact, this is set against only the printing technologies. The limits imposed by the print based on movable type of musical works could deprive us of a clear image of what Italian violin virtuosity meant in the XVIIth century.

Contemporary violinists are facing numerous issues of the general music domain, regarding the XVIIth century. Frequently, ornamentation is confusing in what concerns the denominations, the signs, and the meanings pointing to interpretation. Moreover, the notations for dynamics and expression are rarely indicated on scores. Nevertheless, it should not be concluded that XVIIth century music was lacking expression. On the contrary, there were some conventions that were clearly understood by the violinists of the era. Today, these conventions must be discerned in order to be able to learn the composer's intentions.

The first *Historically Informed Performances* may be characterized by confusion or even fear, in their confrontation to the theme vastness. For those who try to understand it, XVIIth century music complexity offers numerous musical expressions. There is a strong connection between style and instrumental technique. It was necessary that the XVIIth century techniques be rapidly adapted, in order to efficiently transmit those changes.

The interpreter must determine the stylistic context of the composition (for him as well as for the listeners), which would give it the expression that the original authors had in mind. Determining the stylistic context about a repertoire for a better understanding of a particular space and time will allow the anticipation of stylistic details included in its interpretation.

The ensemble of social forces that shape the human and music history influence the stylistic context of a repertoire. Collecting sufficient information regarding a particular era might be the action helping to outline a complete image of style.

If the XVIth century is considered to be the formative period of the violin when the definition of interpretation styles was possible according to their role in dance or musical backup, the XVIIth century is characterized by the emergence of national styles, Italian and French, that stand out in the same time as the musical progress mentioned earlier. The French style developed in close connection with the dance style, as the Italian style did, with the mention that the latter developed in the light of the new violin idiom of the abstract instrumental music as well.

The advanced technique and expressive style approached in instrumental forms, as *sonata* and *variations*, including *ostinato* forms, were a characteristic mark of Italians. They were the ones who transferred the new violin style in *obligato* parts from the opera, being a model for the Germans who followed their example.

In the last chapter of the thesis, the third one, I argue my interpretative experiences regarding the four violin sonatas, representative for the Italian composing scene of the XVIIth century. Namely, Giovanni Battista Fontana - *Sonata Seconda a violino solo*, Dario Castello – *Sonata Seconda à Sopran Solo, Libro II*, Marco Uccellini, *Sonata Ottava, Op. V* and Giovanni Antonio Pandolfi - *Sonata Sesta, La Vinciolina, Op. 4*.

The purpose of the application models of the interpretative series of rules is to build the analytical side of my study. The detailed analysis of the selected sonatas comes to delineate the baroque features, accentuating the aspects relating solely to violin technique and interpretation, following a personal outlook, comparing it with the editions looked after by the great violinists.

In any case, the *solo* violin music was the fruit of a long labour of approximately one hundred years and it was based on the tradition of instrumental virtuosity typical of the Renaissance, drawn up in the handbooks entirely devoted to the art of diminution. From Silvestro Ganassi to Francesco Rognoni, with his well-known *Selva di varii passaggi* (1620), but mostly in the fantasies and *ricercari* written in these diminution handbooks, there was a clear process taking place: the creation of autonomous instrumental music. It was only during the first decades of the XVIIth century that the difference of instrumental idioms appeared and when the violin was also introduced in this repertoire. Sonata was the genre in which this phenomenon took place in the most rapid and obvious way.

In the first part of the XVIIth century, canzona and sonata shared mutual features, but each category showed different styles. A hierarchy of the features of canzona and sonata from the beginning of the century highlights the stylistic differences of the two genres, in a clearer way than they were felt in practice, helping to delineate the basic differences between the two musical concepts and clarifying the stylistic preferences of the era.

From the perspective of the instrumentation, the sonata meant, frequently, two melodic voices on a bass line, its style showcasing the new taste of the XVIIth century, a style based on contrasts: vertical and horizontal. Sonata melodies were longer, freer, and lead to the higher registers. Very frequently, the melodic lines were destined to specific instruments and from the *solo* instruments of the XVIIth century, the violin was the most chosen instrument.

In the hands of a composer like Fontana, sonata became a performance of technical virtuosity. The surprising combination of rhapsodic diminutions with elements taken from the vocal monody (static bass lines, Lombardian rhythms, etc.) from *Sonata Seconda „a violino solo”*, offers vitality to the sections characterized by a free structure. These are part of a pre-established improvising practice, serving as an introduction for the flowing, lively sections in triple meter as well as for the duple sections, more rigid and traditional.

The innovative mark is highlighted by the tendency of using agitated and irregular phrasings and by a predilection for variation and sudden changes, even in the conventional sections from the point of view of the form.

The dependence on vocal models was visible in Italian instrumental music from the beginning of the XVIIth century. Considering vocal polyphony, Dario Castello used in his sonatas a series of episodes designed on different themes, alternating between homophone and imitative textures, duple and triple meters as well as slow and fast rhythms. Some of these episodes end in *cadenzas* and *caesuras*, which articulate the sonata in other many sections.

Sonata Seconda of Libro II is an amazing example of *stilo moderno*, in which Castello develops an episodic structure by juxtaposing some sections of contrasting character. Castello infused varying emotions even in the space of a single bar, creating adventurous music for the interpreter and the listener as well.

Castello seems to be a composer with a rich imagination who became, in the past years one of the „stars” of instrumental music of the XVIIth century, a status well deserved, as violin music is profoundly beholden to him for the important innovations visible in the content of his sonatas.

Following the tendency of his era, Marco Uccellini dedicated himself solely to composing music. His entire creation published makes him one of the most prolific composers of instrumental music from Italy in the XVIIth century.

In a top of *solo* sonatas composers from early Baroque, Uccellini might hold the first position, due to the publication of his 22 sonatas *al*, included in three collections: *Op. IV* (1645); *Op. V* (1649) and *Op. VII* (1660). The intense interest for this genre derived from the responsibilities imposed by his status of *virtuoso* and pedagogue of some important courts such

as those from Modena and Parma. At the same time, it can be an indicator of the popularity of instrumental monody during 1625-1650.

Originality-wise, the sonatas operate with a considerable and extremely varied material. The focal point is not on pre-existent melodies or on harmonic progressions, on standard metrical structures and models, or on other predetermined musical structures. Instead, Uccellini's responsibility is remarkable in his creating of an original musical essence to which he tried to confer unity.

The virtuosic character, given by the abundance of the passages that are technically challenging in the violin line, transforms the sonatas of *Op. V* by Uccellini in true *solo* sonatas and the violinist becomes a protagonist in comparison with the *continuo* player. Nevertheless, in some sonata sections, Uccellini adopts an authentical *duo* structure, in which the violin and the *basso continuo* are processing the motivic material in a relatively equal way, balancing virtuosity and assimilating the traits of the sonatas by Castello and Fontana.

Sonata Ottava, Op. V is extraordinarily spectacular due to its adventurous introduction in rhapsodic style (which resembles the written improvisation), virtuosity, the great number of written *trills* (not so easily performed, given the small distances of the high register of Baroque violin), pointed and Lombard rhythms – aspects that might be perceived as a proof of the interpretative abilities and easiness during the performance. Frequently, *Sonata ottava* was cited as a reference for its highest passages introduced in the violin part of the time, and that frequently demanded the VIth and VIIth position.

Poetry and dance, the two fundamental elements of „Baroque” poetics, are blending harmoniously, complementarily in Pandolfi's music. Analyzed from the meter perspective of the text, with architectural correspondences between phrases, poetry is present in sonatas's *exordium*, where the most solicited tone by the interpreter is declamatory, rhetorical. Moreover, in triple sections, it entwined with dancing moves, energizing the slow *sarabandas* or the sensual *gagliardas*, whose improvisational support for the virtuoso musicians of the era were *bassi ostinati*.

The twelve sonatas of *Op. 3* and *Op. 4*, composed at Innsbruck in 1660, all for *solo* violin with *basso continuo*, bear the mark of Fontana, Marini and Uccellini's sonatas, written under the influence of the so-called improvisatory *stylus phantasticus*.

The main characteristics are the sudden changes in character, meter, and *tempo* as well as the virtuosic figurations. Pandolfi „forces” the melodic and harmonic limits and uses full cadences and *tempo* indicators (*Adagio, Allegro* și *Largo*) to clearly separate the sections of the sonatas.

Sonata Sesta, La Vinciolina, the last sonata of *Op. 4*, highlights the unicity of the composing style of Pandolfi who, unlike Castello and Uccellini, accentuates the melodic and harmonic component, leaving behind the rhythmic pulsations, the dynamic *formulae*, and sequencing. At the same time, he offers space for vast articulations that abound in striking moments of chromaticism. Embedded within the *stylus phantasticus*, *La Vinciolina* leads the listener through an unpredictable journey of invention and contrast.

Due to the charming melodies, form varieties, and sophisticated variation techniques, the compositions of Pandolfi succeed in enriching the Baroque violin repertoire, helping us to understand this period in the development of the Italian violin sonata.

Consequently, if in the first decades of the XVIIth century, the main center of composition and development of violin sonata was Venice, in the second half of the century, it will move to Modena, Bologna, and Rome, where the artistic activity of Corelli was to open a new chapter in the genre history.

Lately, there was a tendency to reuse the original manuscripts, to allow the players to have access directly to the indications of the composers. A great number of violins got the initial Baroque configuration, which favored the relaunch of gut strings production, needed in the interpretation of the early music. Moreover, there were successful copies of early bows available for sale.

The new interest for the *HIP (Historically Informed Performance)* is more and more evident, with the scope of interpreting music in compliance with the interpretative conventions of the original era.

The study hereby wishes to represent a contribution to musicology research by offering new information, enriching in this way the teaching and musicological perspectives, by approaching and studying thoroughly this subject, so significant in the evolution of each violinist.

This scientific research was imagined as an indicator of the existence of a great number of valuable works from the Italian violin repertoire of the XVIIth century that awaits its players. Solely through some referential interpretations, the music lover public will be attracted to this repertoire, mostly unknown. This Ph.D. thesis is designed as a starting point of an approach that I shall continue in the domain of research as well as in the domain of interpretation.