

Creații

Concertele pentru vioară de Dimitrie Cuclin

Roxana SUSANU

„Sonata este exponenta dinamismului uman. Ea trebuie să urmeze toate pildele vieții. Concertul e numai o exhibiție. E *static* deci. O exhibiție de ce? - a calităților tehnice și expresive ale executantului”.¹ Cititorul acestor rânduri ar crede că, pentru Cuclin, genul concertului nu îmbracă aspectul dramatic pe care compozitorul îl acordă simfoniilor ori sonatelor. Nimic mai fals.

În 1922 Cuclin începuse să scrie un concert pentru vioară și orchestră. Potrivit indexului realizat de Vasile Tomescu în timpul vieții compozitorului, ar fi vorba de *Concerul în la minor*, care va deveni mai târziu *Simfonia XV*. Metamorfoza ideii de concert, ca modalitate de etalare a virtuozității și expresivității interpretului, într-o formă care exprimă evoluția sistemului metafizic, de la stadiul inițial, prin experimentare, la unul comparabil, dar îmbogățit, se produce astfel :

- Concertul devine Simfonie concertantă
- Staticul se transformă în Dinamic
- Forma de sonată capătă, prin contopirea cu Allegro-ul de concert în concepția culiniană, un aspect aparte. Sonata reflectă evoluția Ideii care experimentează universul substanțial al sunetului. Episodul central al Allegro-ului de concert înlocuiește dezvoltarea (tranzitorie prin definiție) cu o secțiune expozitivă (e drept, precedată și urmată de tranziții), creând alt palier în cadrul formei. Ca și când imensa

¹ Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, (București: tip. Oltenia, 1934), 335

punte care leaga Expoziția de Repriză, un adevărat câmp de înfruntare între teme, ar cunoaște o insolită oază de repaos.

Să urmărim, însă, evoluția concertului de vioară în gândirea componistică a lui Cuclin.

Cuclin compune primul concert pentru vioară la 18 ani, în cel dintâi an de studii la Conservatorul din București (1903), așa cum reiese din indexul realizat de muzicologul Vasile Tomescu în monografia dedicată compozitorului: *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*¹. Este un concert pentru vioară și pian, orchestrația fiindu-i încă necunoscută.

În colecțiile Cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei Române se află un manuscris în cerneală rădăcinie, nedatat, (care conține partitura pentru vioară și pian și știmpă), al cărui titlu apare doar pe prima pagină a știmpă pentru vioară: *Concerto I*. Este concertul pentru vioară și pian în Re major menționat în indexul amintit. Stângăciile începutului își pun amprenta, desigur, dar impetuozitatea tematică este o marcă temperamentală.



Forma e ambiguă, virtuozitatea constructivă, pe care o va deprinde la Schola Cantorum și pe care și-o va cultiva constant în creație, cu greu ar putea fi intuită și anticipată în alcătuirea încă neîndemânică: o expoziție de sonată de concert, urmată de o tranziție (marcată de schimbarea tempo-ului, Presto) spre subdominanta minoră, sol minor, tonalitate în care se desfășoară o secțiune lentă (Adagio) ce face trecerea spre finalul concertului, „Rondo”.

¹ Vasile Tomescu, *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, (București: Editura muzicală, 1956), 170-182

Secțiunile piesei sugerează, prin schimbarea de tempo, părțile unui concert, dar acestea nu au o formă clară, bine cristalizată. Scopul esențial al concertului este de a pune în valoare virtuozitatea violonistică prin abundența de duble și triple coarde. Temele sunt simple, abuzând aproape de armonia elementară a funcțiunilor principale și procedeul figurării acordurilor. Derivarea motivică și variația sunt abia intuite, ele vor deveni procedee favorite după studiile la Schola Cantorum. Nici Rondo-ul final nu are o structură clară, pare o combinație de rondo și lied tripartit complex. Planul tonal al cupletului median evoluează în zona dominantei și a dominantei dominantei (La, fa#, Mi), în timp ce refrenul în Re major alternează cu cuplete în tonalitatea relativă, si minor.

În ansamblu, planul tonal al concertului anticipează ceea ce Cuclin va considera definitoriu pentru planul general al formei de sonată: o expunere a temelor (principală și secundară) în raporturile tonale cunoscute, clasice, o modulație în zona Subdominantei, urmată de o altă către Dominanta Dominantei, pentru a reveni, în repriză, la tonalitatea inițială. Ceea ce este aici doar intuit, va fi argumentat și explicat ulterior din perspectivă metafizică.

Lanțurile de fraze sunt preferate perioadelor de tip clasic sau romantic. Armonia este încă simplă, previzibilă, aproape convențională, exploatând mai ales relația tonică–dominantă și acordurile micșorate cu septimă mică ori micșorată. Interesul pentru originalitatea formei (cu toată stângăcia ei), care contopește elemente ale formei de sonată cu cea de rondo și cea de lied, dă particularitate piesei, marcată de o anumită asprime, trăsătură muzicală ce va fi observată și de Brăiloiu în cronica la *Scherzo*-ul ce i-a adus lui Cuclin premiul Enescu.¹

În același index este trecut un concert pentru vioară și orchestră în la minor, compus în intervalul anilor 1918-1922, despre care se menționează, probabil la indicația lui Dimitrie Cuclin, „cu acompaniamente [s.n.] de pian și orchestră, realizate mai târziu”.

Pluralul folosit, „acompaniamente”, sugerează ideea că, inițial a fost concepută numai partitura viorii.

În colecțiile cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei Române se află, însă, manuscrisul nedatat al unui concert în mi minor, intitulat „2^{ème} Concerto pour Violon et Orchestre”, ce conține doar monodia cu indicații de tutti sau solo. Concertul nu este terminat,

¹ Constantin Brăiloiu, *Le Scherzo de M. Cuclin*, în : *La Politique*, V, no.947, juedi 26 février (11 mars) 1915, 3

cuprinzând partea I (Allegro) și șapte măsuri din partea a II-a (Andante).

Presupunem că anul compunerii este 1922, întrucât, în studiul *Despre cântecul popular românesc*, publicat în *Muzică și poezie*, în martie 1937, Cuclin relatează despre o cercetare folclorică întreprinsă în zona Gorjului în 1922, în urma căreia a „așternut pe hârtie ultima sută de pagini a operei *Agamemnon* și partea principală a concertului pentru vioară și orchestră” (nicio referință la tonalitate).

Comparația cu concertul în la minor nu relevă asemănări, este vorba de un alt concert pentru vioară, pe care Cuclin l-a abandonat probabil, sau de care va fi uitat poate.

Forma părții întâi este caracteristică pentru forma de concert preconizată de Cuclin și descrisă ulterior în *Estetică* și în *Tratatul de forme muzicale*: o temă, apoi un „trait de concerto” dedus din această temă, o temă secundară, un episod și repriza prescurtată a ceea ce a fost expus inițial.

„Prin urmare, o idee de Concerto are a fi completă nu în sensul unui caracter contrastant viu, dar în sensul realizării celor două calități fundamentale ale executantului [tehnice și expresive-n.n.]. Toate ideile de Concerto deci sunt la fel. Ele conțin, mai întâi, o melodie, și apoi un nu rare ori imens „trait de concerto”. „Trait de concerto”-ul primei idei devine un „ponte” modulant către tonul ideii a doua. Ideea de Concerto deci e lipsită de caracterul dramatic-simfonic propriu Sonatei (imensele „cadențe” de debut din concertele de vioară, de pildă, ale unor Beethoven, Paganini, Brahms, și enormul recitativ al celui de al doilea „solo” al Concerto-ului în Re al lui Paganini, fiind de un dramatism cu totul exterior). În consecință, dezvoltarea nu-i necesară în Concerto. Mijlocul lui (al doilea „solo”) este pur și simplu o a treia idee (episodică), în care „trait”-ul de Concerto e transformat în element modulator către tonul principal. După aceasta, reexpoziția, mai exact al treilea „solo”, nefiind o necesitate a vieții ideilor, poate fi foarte liberă, nu rare ori cu eliminarea primei idei, în orice caz însă variind de la operă la operă, după particularitățile pe care aceasta le oferă în celelalte părți ale ei sau pe care... simpla imaginație a autorului le oferă operei lui.”¹

Temele sunt expuse întâi de orchestră, apoi de solist. Dubla lor expunere face ca planul tonal să mențină tonica Mi (tema I e expusă de tutti în eolian pe mi, tema secundă –expusă tot de orchestră în

¹ Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, (București: tip. Oltenia, 1934), 335

ionic pe Mi cu treapta a doua urcată și cu treapta a patra mobilă, tema principală re-expusă de vioară în frigian pe mi) înainte de clasică modulație la relativă majoră (aici- un ionian pe Sol cu treapta a VI-a mobilă, în funcție de rolul de sensibilă ascendentă sau descendentă pe care îl joacă) în tema secundară expusă la vioară.

Scurtă și dramatică, tema I debutează cu o secundă mică, si-do, ceea ce-i imprimă o caracteristică modală, frigidă, impresia tonală fiind consolidată abia în secvențele ulterioare, descendente. Dramatismul acestei secunde frigice este accentuat de ritmul anacruhic și de insistența pe aceeași treaptă.



Pasajele în arpegii ce figurează acorduri alterate fac trecerea către tema secundară; expusă în omonima majoră, tema are o nuanță modală, sexta eolică alternând cu cea majoră. Sincopile asimetrice deplasează constant accentele, transformând ritmul punctat într-unul anacruhic.

Vioara principală (notată în partitură: „Solo”) introduce, la măsura 45, o temă care va reapărea în repriză, asociată cu tema principală. Profilul melodic, definit de salturi mari (duodecimă, terțiadecimă, cvintadecimă) asociat unui ritm întrerupt de pauze, dă un aspect de cadență solistică acestui fragment.



Tema principală reexpusă de vioara solistă în mi minor nu mai are structura secvențială originală, dar păstrează caracteristica frigidă

din primul motiv, reluat variat, ca pe un element de culoare modală, ce aduce dramatism (vezi măsurile 8-9 din exemplul anterior).

Tema secundară, expusă de vioară de la măsura 74 în relativa majoră, păstrează sexta eolică drept caracteristică modală ce alternează cu sexta majoră. Dubbele coarde specifice scriiturii violonistice dau o notă de virtuositate temei.



În locul dezvoltării, Cuclin, consecvent ideilor expuse ulterior în *Tratatul de estetică muzicală*, plasează o secțiune mediană, cu structură ternară simetrică și cu un material tematic propriu, înrudit, însă, la nivel micro-structural, cu cel anterior, ritmul punctat, rămânând o constantă. Evoluția tonală se produce în zona dominantelor: DD (fa# minor) și D (si minor), potrivit interpretărilor muzicologiei moderne. Ulterior, când va gândi propriul său sistem muzical, Cuclin va considera zona ca aparținând subdominantelor modului invers (SD expansivă și Neutrul expansiv), această incursiune în sfera tonalităților Subdominantei fiind caracteristică dezvoltării sonatei. Amintim că funcțiunile au aceleași denumiri și în moduri, care, după Cuclin, reprezintă „sistemul diatonic în succesiune deformată”.

Repriza debutează cu solo-ul viorii care expune întâi secțiunea cu aspect cadențial din tema principală, apoi cea prezentată la începutul părții de tutti, precum și tema secundară. O cadență marcată în partitură (Solo) precedă coda care încheie Allegro-ul de concert.

Concepția lui Cuclin asupra ethosului diferit al temei secunde în raport cu cel al primeia, idee pe care o va detalia atât în *Tratatul de forme muzicale*, cât și în *Estetică*, este deja evidentă în această partitură. Și aici, Cuclin evită perioadele cu o construcție anume (paralelă, secvențială), dar intenția variațională face ca lanțurile de fraze să derive firesc, din nuclee tematice înrudite, ceea ce creează o coeziune a discursului sonor. Fluxul melodic ce pare să „țâșnească” din inspirație, oarecum rapsodic, este, însă, riguros controlat în plan logic.

Expoziția	Tema I	vioara	la minor	1-16
	punte	vioara+orchestra		17-20
				21-33
		vioara	Do-do	34-43
	Tema II ₁	vioara	Do major	44-48
	Tema II ₂ - frază dezvoltătoare	vioara		49-85
Dezvoltarea	Tema II ₃	vioara		86-102
	tema Tutti-ului	orchestră	la-mi-do-Reb	103-131
	Tema I	vioara	do# minor	132-147
	Tema I	vioara	Si major	148-163
	Tema I	vioara	Fa # major-La b	164-178
	din T II+T ₁ var. rit.	vioara (T ₁) +orchestra (T II)	Mi b- mi b	179-206
	Tema III+motiv din T II	vioara + orchestra	Si b frigian	207-222
	tema Tutti-ului	orchestră		223-254
	din T II ₂	vioara	mi minor	255-270
	Tema I	vioara	Fa# major	271-278
	Tema I	vioara	Fa# major	271-278
	din T I var.	orchestra	fa minor	283-288
	din T II var. + T I var.	vioara + orchestra		289-298
Repriza	Tema I	orchestra	la minor	298-302
	tema Tutti-ului din Dezvoltare+ secv.	orchestra	Si b lidian	303-326
	Tema II ₁	vioara	La major	360-380
	Tema II ₂	vioara		381-399
Coda	Tema II ₃	vioara		400-437
	din T II ₂		la- si b minor	438-446
	Tema I	vioara	la	447-497

Concertul pentru vioară și orchestră în la minor nu are număr. Manuscrisul original al partiturii generale, aflat în colecțiile aceluiași cabinet, M.R.9062, este datat 1 ianuarie 1929, cu mențiunea „Ended 1st of January 1929 As a New Year's Gift to my Wife.” În colecțiile cabinetului de muzică al BAR, la cota MR 9023, există și o reducere pentru vioară și pian, *Concerto pour Violon et Orchestre*, cu mențiunea „Joué par [nume răzuit, nu se poate citi nimic – n.n.] 10 Jan. 1939”. Din monografia *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, Vasile Tomescu aflăm, însă, numele interpretului, Constantin Bobescu, precum și menționarea :„A fost executat cu concursul Orchestrei Radio dirijată de autor, în 1935 și în 1939”¹. Pe fila de titlu a partiturii generale, Cuclin a scris, probabil ulterior: *Concerto pour Violon et Orchestre (Simfonia XV)*. Partitura conține, ca și multe altele, însemnări de dirijor cu creion colorat. Concertul are o unică parte, Moderato.

Potrivit datării din *Repertoriul general al creației muzicale românești* de Mihai Popescu și catalogului publicat de Viorel Cosma

¹ Vasile Tomescu, *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, (București: Editura muzicală, 1956), 129, notă de subsol

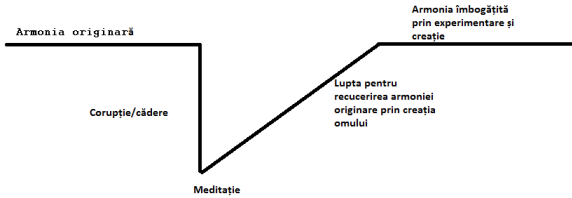
În lexiconul *Muzicieni români*, Cuclin a transformat concertul în Simfonia XV în 1954.

Ce l-a determinat pe Cuclin să reconsidere concertul? După ciclul primelor paisprezece simfonii, descris de el însuși în *Mes symphonies*, compozitorul inserează această simfonie concertantă, scriind apoi încă patru lucrări din același gen, printre care Simfonia nr. 17, închinată memoriei lui Bach, ca o revalorizare a formelor preclasice pe care le cultivase în suite. O explicație posibilă ar fi planul tonal al concertului regândit din perspectiva interpretării metafizice.

În 1929, Cuclin cristalizase probabil propriul său sistem, sistemul funcțional muzical. Epitoma esteticii muzicale, urma să fie tipărită în engleză cu o prefață de Vincent d'Indy, dar moartea maestrului, survenită în 1931, a împiedicat realizarea acestui proiect. Este posibil ca în 1954, după experiența Canalului, să fi meditat și asupra concepției personale a semnificației metafizice a formei de sonată. În locul unui descensio abrupt care să impună un ascensio cât mai intempestiv spre punctul inițial, armonia originară a sistemului, e posibil ca Cuclin să fi întrevăzut o altă cale muzicală de atingere a acesteia, mai puțin dramatică. Acel „trait de concerto” despre care vorbea în „Estetică” devine o modalitate de a tranzita întâi zona subdominantei, în accepția pe care o dă funcțiunilor modului invers, deci o mișcare „în oglindă” față de cea propriu-zis descendentă, apoi cea a dominantelor depărtate (funcțiunile secundare). Grafic, mișcarea tonal-funcțională ar putea fi reprodusă astfel, ea reprezentând o încercare de cucerire a unui plan superior care anticipează căderea (descensio) și un nou ascensio.



Față de planul original al sonatei, (descriș în imaginea de mai jos) designul anterior reprezintă o noutate și ar putea reflecta o mutație în gândirea lui Cuclin:



Analiza comparată a creațiilor de proporții din perioada 1955-1978 va releva veridicitatea acestei ipoteze.

Tema principală a concertului, acel „trait de concerto”, nu mai este precedată de o melodie introductivă, asociată și înrudită în plan motivic, așa cum am văzut în construcția concertului în mi minor. În schimb, ea devine „motorul” dezvoltării, prin „aventurile tonale” pe care le experimentează. Este o temă derivată dintr-un motiv desfășurat într-un cadru tetracordal, el însuși arcuit într-o mișcare melodică ascendent-descendentă. În interpretarea funcțională, potrivit gândirii lui Cuclin, mișcarea este întâi în sensul dominantei, între ceea ce Cuclin numește Tonica modului minor și Dominanta (în sens invers – interpretată în muzicologia tradițională drept subdominantă), apoi în sensul subdominantei, direcția depresivă/expansivă rămânând aceeași în ambele interpretări.



FUNȚIUNI :	I (la)	IV(re)	I (la)
CUCLIN :	Tonica	Dominanta	Tonica

Concertul debutează cu o suprapunere de acorduri. Cel propriu-zis, un acord micșorat cu septimă mică în răsturnarea I (la-mi-fa#-do) este considerat de Cuclin ca având drept originator¹ sunetul Mi², el însuși o tonică pentru subdominantă mi (expansivă, în sistemul lui Cuclin) echivalentă cu dominantă, în armonia tradițională. Fa# devine o sensibilă pentru terța acestui acord care ar trebui să urmeze (mi-sol-si). Pe pedala de La, Cuclin suprapune un alt acord major, re#-fa#-la#, care ar constitui o triplă apogiatură pentru acordul mi-sol-si. Cuclin alege altă rezolvare: enarmonizând, grafic, transformă sunetul re#, sensibilă expansivă pentru mi, într-o sensibilă depresivă, exprimată printr-un semiton cromatic mib-mi³. Același procedeu este aplicat în mersul semitonal fa#-fa³ și la#-la³, în care cromatismul este tratat ca sensibilă³

La nivelul mișcării funcționale de la un element la altul, distanța parcursă între sunetele semitonului cromatic este de 7 cvinte. Tonal, din perspectiva armoniei tradiționale, în măsura a treia ne aflăm pe subdominantă, dar aceasta este dominantă, în modul invers sau în modul minor în concepția lui Cuclin. Așadar, conform interpretărilor funcționale date de Cuclin, un scurt ascensio către subdominantă expansivă, apoi o cădere pe dominantă (depresivă). Acest tip de mișcare funcțională este caracteristic armoniei lui Cuclin, iar sonoritatea ei devine o stilemă.

Grupul tematic secundar, în Do major, are structura descrisă de Cuclin în *Tratatul de forme muzicale*: prima temă este lirică, cea de-a doua precipitată, a treia concluzionând:

*„Ideea II, în contrast cu prima idee, este lungă, nu de forță, ci de sensibilitate, nu numai dintr'o singură frază, ci din trei: una meditativă, sentimentală; a doua, violentă, agogică; și a treia, cu un pronunțat caracter concluziv, de concluzie a ideii ca și a întregii expoziții; toate, deci, în contrast una față de alta. Nu rare ori se observă fenomenul **penetrației primei idei în a doua**, ceea ce dă mai multă unitate și consistență operei. Prin surpriză, fraza treia, concluzivă, poate **fugi de încheiere**, înlănțuindu-se, prin mijlocul*

¹ În sistemul funcțional, cvinta acordului minor, deci invers, este numită originator, ea corespunzând cu armonicul I în sens descendent. În ordinea descendentă a cvintelor, acordul *fa-la bemol-do* este dispus: *do-fa-(si bemol-mi bemol) –la bemol*, în care do = originator, fa= fundamentală, la bemol = terța, elementul cu cea mai mare tendință de sensibilitate din acord

² Cf. Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, 164

³ Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, 63

*cadențelor ori inflexiunilor imperfecte, întrerupte, evitate, – cu partea doua a forme sonată, dezvoltarea propriu-zisă*¹.

Dezvoltarea debutează cu o secțiune de instabilitate tonală care precede tema episodică, teoretizată de Cuclin în *Estetică*, expusă la început în la minor. Ceea ce urmează este un marș, în cvinte, ascendent/descendent, pe care îl parcurge tema principală, reluată în diverse tonalități. Punctul de „ruptură” îl constituie modulația enarmonică: Do# major – Lab major din măsura 71, care marchează o coborâre bruscă de 11 cvinte.



În concepția lui Cuclin, ceea ce urmează nu este doar o „luptă de recucerire a tonului principal”². Mișcarea ascensională este asociată cu creația umană, ca răspuns la gestul creator inițial, și cu aspirația spre armonia originală pierdută, care, odată recâștigată, va spori în frumusețe prin experiența reînălțării după cădere.

Repriza aduce și ea surprize tonale: tema principală în La minor este urmată de tema episodică, expusă în tonalitatea sextei napolitane, Si bemol major, puntea conducând către Mi bemol major, tonalitatea primei teme a grupului secundar. A doua temă a aceluiași grup este prezentată în La major; așadar, un salt ascendent de 6 cvinte, care precedă o mică dezvoltare finală, ce readuce tonalitatea inițială, la minor.

¹Dimitrie Cuclin, *Tratat de forme muzicale*, (București:tip. Bucovina,1934), 48-49

² Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, 187

Expoziția	Tema I	vioara	la minor	1-16
	punte	vioara+orchestra		17-20
				21-33
		vioara	Do-do	34-43
	Tema II ₁	vioara	Do major	44-48
	Tema II ₂ - frază dezvoltătoare	vioara		49-85
	Tema II ₃	vioara		86-102
Dezvoltarea	tema Tutti-ului	orchestră	la-mi-do-Reb	103-131
	Tema I	vioara	do# minor	132-147
	Tema I	vioara	Si major	148-163
	Tema I	vioara	Fa # major-La b	164-178
	din T II+T ₁ var. rit.	vioara (T ₁) +orchestra (T II)	Mi b- mi b	179-206
	Tema III+motiv din T II	vioara + orchestra	Si b frigian	207-222
	tema Tutti-ului	orchestră		223-254
	din T II ₂	vioara	mi minor	255-270
	Tema I	vioara	Fa# major	271-278
	Tema I	vioara	Fa# major	271-278
	din T I var.	orchestra	fa minor	283-288
	din T II var. + T I var.	vioara + orchestra		289-298
Repriza	Tema I	orchestra	la minor	298-302
	tema Tutti-ului din Dezvoltare+ secv.	orchestra	Si b lidian	303-326
	Tema II ₁	vioara	La major	360-380
	Tema II ₂	vioara		381-399
Coda	Tema II ₃	vioara		400-437
	din T II ₂		la- si b minor	438-446
	Tema I	vioara	la	447-497

În scrierile sale, Cuclin compară planul dramatic general al simfoniei (gândită în 4 părți) cu lupta și unitatea contrariilor. Acțiunea (partea I) și reacțiunea (partea a II-a) sunt urmate de meditație (partea a III-a) și triumf (partea a IV-a). În această simfonie concertantă, înfruntările capătă un aspect mai puțin tensionat, dar nu lipsit de dramatism. Ca și în concetul pentru pian și orchestră, solistului îi revine rolul de narator al acestor confruntări, dar și de reconciliator. *Simfonia a XV-a* aduce noutate și frumusețe în spiritul enunțat în *Estetică*:

„Frumusețea veche este permanentă în mlădierea, forța ei și inepeizabila ei facultate a-tot-creativă; frumusețea nouă, una din infinitele eflorescențe posibile ale celei vechi, nu poate fi decât accidentală. În arta adevărată, care este privilegiul exclusiv al unui geniu al cerurilor, nu al unui geniu al lumii, o nouă frumusețe este întotdeauna cerută de o necesitate similară. Altmintrelea, nu mai e frumusețe. Și el nu ar aduce o frumusețe nouă în necesitatea unei frumuseți vechi. Căci orice invenție este deplin compromisă când e uzată – abuzată – necugetat.”¹

¹ Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică*, p 92-93

Cele trei concerte pentru vioară ilustrează evoluția reflecției cucliniene asupra acestui gen: de la etalarea virtuozității și expresivității solistului la cea de imagine a dinamismului uman (caracteristic concepției compozitorului asupra sonatei), interpretat ca o mișcare funcțională de desprindere, apoi de reatașare, ca o sensibilă față de tonica sistemului originar – un răspuns, prin creație, la gestul creator al lumii.