

**UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI  
FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE, PEDAGOGIE  
MUZICALĂ ȘI TEATRU**

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**VIOARA ÎN CREAȚIA BRAHMSIANĂ**

**REZUMAT**

**COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:  
PROF.UNIV.DR. VIOREL MUNTEANU**

**DOCTORAND:  
DOBRE-IONIȚĂ RALUCA**

**2011**

## Cuprins:

### Introducere

### Cap.I. Romantismul și virtuozitatea violonistică

#### 1.1. Introducere în estetica muzicală romantică

#### 1.2. Vioara în muzica de cameră romantică

#### 1.3. Școlile violonistice în perioada romantică

### Cap.II. Brahms – clasic sau romantic?

#### 2.1. Ipostaze ale personalității artistice brahmsiene

2.2.Paralelă stilistică și interpretativă între *Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, op. 56 de Ludwig van Beethoven* și *Dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră, op. 102 de Johannes Brahms*

### Cap.III. Vioara în creația brahmsiană

#### 3.1.Muzica de cameră brahmsiană

*Sonatele pentru pian și vioară*

*Scherzo din Sonata pentru pian și vioară F.A.E.*

*Sonata pentru pian și vioară, op. 78*

*Sonata pentru pian și vioară, op. 100*

*Sonata pentru pian și vioară, op. 108*

*Trio-urile brahmsiene cu pian*

*Trio-ul pentru pian, vioară și corn, op.40*

*Cvartetele, cvintetele și sextetele brahmsiene*

### **3.2.Muzica de concert brahmsiană**

*Concertul pentru vioară și orchestră, op. 77*

### **3.3.Vioara în orchestra simfonică brahmsiană**

## **Cap.IV. Interpretări comparate ale *Sonatelor pentru pian și vioară***

### **4.1. Interpretări comparate ale *Sonatelor pentru pian și vioară***

**Considerații finale**

**Rezumat**

**Bibliografie selectivă**

**Anexe**

**Înregistrări din concerte și recitaluri**

## Introducere

Repertoriul brahmsian dedicat viorii va reprezenta întotdeauna o provocare tehnică și artistică pentru orice interpret violonist, care aspiră la propria sa perfecționare artistică. Studiul de față își propune să deschidă noi perspective de înțelegere a fenomenelor artistice în contextul istoriei muzicii, precum și să valorifice conținutul tehnic și emoțional al lucrărilor destinate viorii, din perspectiva demersului pedagogic.

Deși acest compozitor a constituit subiectul multor monografii (atât a muzicologilor străini, cât și români), putem spune că aspectul legat de particularitățile violonisticii brahmsiene nu a fost pe deplin aprofundat. Activitatea de cercetare a acoperit desigur consultarea unui bogat material bibliografic și a unor ediții variate, îngrijite de violoniști de renume, analizarea stilistică și interpretativă a operelor abordate, audierea comparată a unor interpretări remarcabile, precum și găsirea unor soluții personale în ceea ce privește depășirea anumitor probleme tehnice, dar și interpretative. Aspectele tehnice (speciile de trăsături de arcuș, tehnica mâinii stângi și cea a mâinii drepte, utilizarea *vibrato*-ului etc.) care participă la conturarea expresivității muzicale a stilului brahmsian au fost explicate pe larg și susținute de exemple muzicale.

Lucrarea, structurată în patru capitole, se referă la: climatul artistic al perioadei romantice (*Capitolul I*), conturarea complexe personalități brahmsiene din perspectiva sintezei celor două stiluri – clasic și romantic (*Capitolul al II-lea*) și a particularităților stilistice și interpretative ale creației destinate viorii (*Capitolul al III-lea*) și nu în ultimul rând, analiza comparată a unor interpretări valoroase ale *Sonatelor pentru pian și vioară*, privite sub aspectul echilibrului dintre logică și trăire afectivă, a raportului dintre tradiție și modernitate, dintre autenticitate și neautenticitate stilistică, dublate de propriile noastre considerații (*Capitolul al IV-lea*).

Acest studiu se dorește a deveni un îndreptar folositor, adresat în special viitorilor studenți violoniști, care doresc nu numai să-și lărgescă cunoștințele biografice ale compozitorului Johannes Brahms, dar și să-și îmbunătățească tehnica violonistică, precum și viziunea interpretativă asupra întregului repertoriu brahmsian dedicat viorii.

## Capitolul I: Romantismul și virtuozitatea violonistică

### 1.1. Introducere în estetica muzicală romantică

Pornim în demersul cercetării noastre științifice și interpretative prin explicarea unor termeni și definiții muzicale de bază; deși încercarea noastră debutează pe o cale bătătorită, subiectul fiind aprofundat în numeroase tratate și cercetări ale unor muzicologi renumiți, considerăm necesar să întărim cele mai valoroase concluzii, care vor clarifica și reliefa trăsăturile și principiile subiectului propus în acest capitol: estetica muzicală romantică.

În istoria muzicii, primele decenii ale secolului al XIX-lea au fost amprentate de spiritul tradițional al muzicii clasice; permanențele valorice ale acestei epoci sunt treptat depășite de curentul *romantic*, care se afirmă prin libertatea expresiei și a formei, prin cultivarea lirismului și a independenței spiritului, prin exprimarea emoțiilor și sentimentelor, prin promovarea virtuozității instrumentale și prin originalitatea creației muzicale. De-a lungul acestui secol, *romantismul muzical* cunoaște o evoluție complexă, care se desfășoară în mai multe etape, concretizate în funcție de stadiile sociale și culturale ale diferitelor spații europene. Delimitarea temporală precisă este greu de stabilit, deoarece caracteristicile acestui stil se regăsesc și în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Ambianța istorico-culturală a secolului al XIX-lea a impus o nouă și complexă viziune estetică, care a determinat efecte uimitoare în evoluția și înnoirea muzicii, precum: diversificarea vieții muzicale prin creșterea numărului manifestărilor artistice, modernizarea rapidă a tehnicii de construcție a instrumentelor tradiționale (unele instrumente de suflat ale secolului precedent sunt îmbunătățite prin adăugarea cheilor și supapelor, care vor servi la reglarea acordajului), cultivarea virtuozității tehnice, interesul pentru promovarea noilor combinații timbrale rezultate din inventarea unor instrumente inedite (în special instrumente de suflat – cornul englez, tuba wagneriană sau cele de percuție – celestă etc.), înființarea organizațiilor de învățământ muzical și formarea muzicienilor profesioniști, fondarea marilor orchestre simfonice permanente și inaugurarea marilor săli de concert, diversificarea formelor de educație muzicală artistică și apariția interesului pentru domeniile teoretice ale muzicii (teorie, contrapunct, armonie, estetică, istoriografie, folcloristică etc.), promovarea sincretismului artelor și asimetriei arhitecturale, apariția publicațiilor periodice muzicale și intensificarea activităților editoriale muzicale.

## 1.2.Vioara în muzica romantică de cameră

Genul muzical cameral, caracterizat prin: echilibrul dintre conținut și formă, profunzimea ideilor muzicale, claritatea sonorității și măiestria elaborării arhitectonice, a fost ridicat de compozitorii clasici pe culmi nebănuite. Capodoperele creației instrumentale camerale clasice se evidențiază prin transparența expresiei muzicale, prin echilibrul arhitectural al formelor, prin ingeniozitatea combinării stilului omofon cu cel polifonic, prin preocuparea continuă pentru tratarea egală a instrumentelor componente.

Conținutul expresiv al muzicii instrumentale de cameră a fost îmbogățit și diversificat prin creațiile marilor compozitori romantici: Franz Schubert, Ludwig Spohr, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Johannes Brahms, Piotr Ilici Ceaikovski, Edvard Grieg, Hugo Wolf, Anton Bruckner, Niccolò Paganini, Antonin Dvořák etc. Genul instrumental cameral presupune o atitudine mai rezervată, care necesită păstrarea unui echilibru între elementele limbajului muzical și structurile arhitecturale tradiționale. În muzica de cameră romantică, rolul vioarei este fundamental, compozitorii valorificând la maximum posibilitățile tehnice și artistice. Pianul este un alt instrument reprezentativ al perioadei romantice, de factură armonico-polifonică, care a fost utilizat îndeosebi în creațiile amprentate de un puternic dramatism. Pianul a fost apreciat atât pentru calitățile sale tehnice și expresive, cât și pentru rolul său pedagogic.

În sonatele pentru două sau mai multe instrumente, structura formațiilor camerale este păstrată. Cele mai însemnate transformări se vor desfășura la nivel estetic și stilistic prin cultivarea libertăților și bogățiilor tematice, prin primordialitatea melodiei și prin rafinamentul fanteziei. Elementele de virtuozitate pătrund mai greu, deoarece instrumentele componente sunt tratate echilibrat. Unul dintre elemente inovatoare ale muzicii de cameră romantice se referă la diversitatea timbrală a formațiilor camerale, realizată prin atragerea unor instrumente noi (clarinet, corn, harpă ș.a.). Lucrările camerale romantice se remarcă prin bogăția ideilor muzicale și prin claritatea arhitecturilor tradiționale; tiparul clasic este îmbogățit mai ales sub aspectul conținutului muzical și al varietății imaginilor sonore. De cele mai multe ori, relațiile dintre instrumentele formației camerale sunt complexe, acestea participând activ la conturarea discursului muzical prin comentarii individuale sau dialogate. În funcție de concepția componistică a fiecărui compozitor, discursul muzical evoluează prin alternarea episoadelor în

care instrumentele sunt tratate egal, cu cele solistice sau de acompaniament. Deși virtuozitatea instrumentală nu este esențială în muzica instrumentală camerală, de foarte multe ori compozitorii fructifică profund potențialul tehnic și artistic, specific fiecărui instrument în parte.

### 1.3. Școlile violonistice în perioada romantică

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, muzica romantică se afla încă sub influența principalelor trăsături ale stilului clasic: claritatea construcțiilor melodice, simetria desfășurării muzicale, rigiditatea arhitecturală a formelor tradiționale. Treptat, aceste caracteristici vor fi depășite prin îmbrățișarea noilor viziuni estetice, care promovau intensitatea supremă a emoțiilor, libertatea construcțiilor muzicale, diversitatea timbrală și nu în ultimul rând, înflorirea virtuozității tehnice și interpretative.

Un rol important în dezvoltarea și perfecționarea tehnicii instrumentale violonistice l-au avut meșterii lutieri italieni (Stradivari, Guarneri, Amati, Maggini) din secolul al XVII-lea. Denumită și „regină a instrumentelor”, vioara se remarcă prin calitățile sale expresive, apropiate de cantabilitatea vocii umane și prin virtuozitatea tehnică, conferindu-i un rol important atât ca instrument solist, cât și ca partener în domeniul cameral și orchestral.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, apar o serie de instrumentiști virtuozii (în special pianiștii și violoniștii) care încep să compună creații speciale pentru instrumentul lor, în care efectele tehnice erau valorificate la maximum în defavoarea expresivității muzicale. Apariția virtuozității muzicale în tehnică, interpretare și creație a fost favorizată de libertatea limbajului muzical romantic, aspect care va influența atât evoluția scriiturii componistice, cât și percepția publicului avid de spectaculos. Pe lângă acești compozitori superficiali, au existat și virtuozii înzestrați din punct de vedere componistic, care au realizat o sinteză organică între caracteristicile tehnice ale instrumentului preferat și profunzimea emoțională a conținutului muzical, între mijloacele de exprimare și fondul de idei.

Dezvoltarea artei violonistice a fost influențată de *Niccolò Paganini* (1782 – 1842), unul dintre cei mai reprezentativi violoniști și compozitori ai *romantismului*. Deși a făcut parte din grupul instrumentiștilor virtuozii a căror scop era impresionarea publicului, Paganini a determinat progresul tehnicii violonistice prin îmbunătățirea scriiturii instrumentale și prin dezvoltarea

efectelor tehnice. Paganini a modernizat scriitura violonistică prin metode tehnice personale și prin efecte timbrale inedite, precum: valorificarea timbrală a coardelor extreme ale viorii (*Sol* și *Mi*), perfecționarea tehnicii violonistice în registrul acut, utilizarea intensă a dublelor coarde (terțe, sexte, octave, octave cifrate, decime) și a sunetelor armonice (flageolete) simple și duble, îmbogățirea pasajelor cu acorduri de trei și patru sunete, executate în viteză și în diferite sensuri, ornamentarea melodiilor cu triluri duble, introducerea scordaturii și a *pizzicato*-ului de mână dreaptă și de mână stângă, combinate cu arcușul, perfecționarea speciilor de trăsături de arcuș (*spiccato*, *ricochet*, *staccato* „la coardă” sau „volant”, *bariolaje*) și a digitațiilor, dezvoltarea agilității prin pasaje cadențiale, scalare și arpegiale ș.a.

Arta violonistică a secolului al XIX-lea a cunoscut mai multe etape de dezvoltare, concretizate în diverse școli violonistice europene (*Școala franceză*, *Școala belgiană*, *Școala vieneză* și *Școala germană*); reprezentanții acestor școli au contribuit semnificativ la progresul artei violonistice atât prin aportul lor componistic și interpretativ, cât și prin formarea viitorilor interpreți violoniști și pedagogi.

## **Capitolul al II-lea: Brahms – clasic sau romantic?**

### **2.1. Ipostaze ale personalității artistice brahmsiene**

*Johannes Brahms* s-a născut la 7 mai 1833, într-o familie modestă din orașul Hamburg, situat în zona de nord a Germaniei. Încă din primii ani ai copilăriei, tatăl său, Johann-Jacob Brahms, un muzician modest, care știa să cânte la diferite instrumente cu coarde (vioară, contrabas) și de suflat (flaut, corn), a remarcat aptitudinile muzicale deosebite ale micului Johannes și i-a îndrumat primii pași în descifrarea tainelor muzicii. Pentru mama sa, Johanna-Henrika-Christiane Nissen, Brahms va manifesta întreaga viață o iubire sinceră. Temperamentul său unic a fost profund amprentat de dragostea pe care o purta familiei și locurilor sale natale.

Creația brahmsiană este definită de multiplele ipostaze ale personalității sale artistice, care l-au prezentat drept un pianist senzațional, cu o forță interpretativă uluitoare, un excelent dirijor de orchestră și un genial compozitor, care considera că menirea sa existențială este aceea de a se împlini prin muzică.

O trăsătură importantă a complexe personalități brahmsiene este legată de refuzul acestuia de a depinde în totalitate de tehnica și de virtuozitatea instrumentală; acestea sunt considerate mijloace care desăvârșesc din punct de vedere estetic concepția interpretativă, dar nu devin scopuri în sine. Acest aspect se conturează într-un secol în care omenirea, și inevitabil și arta, trăiesc sub auspiciile înnoirii extreme a muzicii, concretizată în disoluția treptată a tonalității. Pianistul Brahms se evidențiază printr-o tehnică uluitoare, subjugată actului interpretativ. Sunetul său emoțional și expresiv, căpăta uneori proporții orchestrale prin valorificarea maximă a posibilităților armonice și polifonice ale pianului. Brahms exprima melodia clar, reliefând coloritul structurilor armonice sau polifonice, fără să piardă din vedere precizia ritmului și echilibrul *tempo*-ului.

Ca dirijor, Brahms interpreta partiturile orchestrale cu simplitate și implicare emoțională. Memoria sa extraordinară l-a ajutat pe compozitor „să simtă” muzica cu ușurință, trecând „dincolo” de sufletul publicului său; se cunoaște faptul că Brahms interpreta din memorie toate creațiile sale, indiferent de ipostaza în care se afla: solist, membru al unei formații camerale sau dirijor. În perioada desfășurată ca director artistic al Societății „Prietenii muzicii” a promovat creațiile geniale ale predecesorilor săi și a susținut lucrările tinerilor compozitori contemporani. Cele trei laturi ale personalității brahmsiene definesc portretul ideal al artistului complex, completat prin modestia, generozitatea și temperamentul puternic al omului Brahms, calități care l-au urmat în elaborarea tensionată și epuizantă a actului creator.

## **2.2.Paralelă stilistică și interpretativă între *Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, opus 56 de Ludwig van Beethoven și Dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră, opus 102 de Johannes Brahms***

Subiectul propus în acest subcapitol tratează interferența noțiunilor *clasic* și *romantic*, din perspectiva asemănarilor și deosebirilor stilistice și interpretative ale compozitorilor Ludwig van Beethoven și Johannes Brahms. În terminologia muzicală, cei doi termeni sunt întrebuințați de muzicologii români și străini în contexte diferite, favorizate de semnificațiile lor multiple, care au dat naștere unor teorii și antiteze variate. Opoziția celor două noțiuni trebuie urmărită și din perspectiva relației dintre trecut și prezent; în funcție de interpretările semantice ale

predecesorilor ne putem forma un concept asupra acestui fenomen în general, pe care ulterior îl putem adapta, modifica, lărgi sau îngusta, după caz. Clarificarea principalelor trăsături ale celor două noțiuni (clasic – romantic) este semnificativă pentru stabilirea unor afinități între multiplele sesuri ale acestora. Antiteza între clasic și modern, născută din comparația între gândirea tradițională clasică și particularitățile atitudinii romantice, este exprimată sugestiv în creațiile artistice ale acestor epoci. De aceea, clasicismul muzical este asociat în aceeași măsură cu unele calități ale eleganței, echilibrului, ordinii, simetriei și obiectivității, dar și cu creația anumitor compozitori care au activat în a II-a jumătate a secolului al XVIII-lea. Pe de altă parte, romantismul este definit atât de caracteristicile libertății, imaginației, subiectivismului, emoțiilor și expresivității, cât și de operele reprezentative ale compozitorilor secolului al XIX-lea.

Putem concluziona că muzicienii curentului romantic nu au respins muzica clasică, ci de fapt, au încercat să-i emuleze pe genialii compozitori ai secolului model: Haydn, Mozart și mai ales, Beethoven. Artiștii romantici au continuat să compună simfonii, concerte, sonate, cvartete și opere, adică au valorificat la maximum genurile și formele muzicale preferate de compozitorii clasici. De asemenea, ei au păstrat „regulile” principale ale formelor, ritmului, melodiei, progresiei armonice, acordajului și al performanței interpretative, reguli stabilite în (sau înainte de) perioada clasică. Principala diferență dintre muzica romantică și cea clasică pornește din atitudinea compozitorilor față de aceste „reguli”. În secolul al XIX-lea, aceste „reguli” sunt privite ca limite care trebuie explorate, testate și chiar depășite.

Următorul pas în cercetarea noastră stilistică și interpretativă se referă la examinarea comparativă a principalilor parametri ai discursului muzical (melodia, armonia, polifonia, ritmul, structura<sup>1</sup>, timbralitatea și instrumentația) în funcție de perioada în care aceste opere au fost elaborate. Plasarea istorică în contextul muzical specific fiecărui curent ne ajută să percepem concret asemănările și deosebirile dintre aceste lucrări.

*Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră în Do major, op.56* se numără printre lucrările concertistice beethoveniene mai puțin cunoscute de public. În caietele de schițe din perioada 1803-1804, regăsim acest opus alături de alte lucrări superbe (*Sonatele pentru pian Waldstein* și *Appassionata*, *Opera Leonora* sau *Fidelio*, *Cvartetul op.59, nr.1* etc.), compuse în cea de-a doua etapă de periodizare a creației beethoveniene. Această etapă, cuprinsă aproximativ

---

<sup>1</sup> Schemele integrale ale celor două *Concerte* sunt incluse în Anexe.

între anii 1802 – 1812, se referă la transformarea și maturizarea stilului componistic beethovenian prin apariția trăsăturilor romantice (amprentate de nuanțe care oscilează între tragic și senin, între speranță și dezamăgire, între eroic și patetic), prin amplificarea discursului muzical și supradimensionarea arhitecturală, prin aprofundarea tehnicii polifonice și variaționale, prin finisarea amănunțită a detaliilor, prin cultivarea dramatismului și a contrastului dinamic.

În literatura muzicală romantică, creația concertantă pentru mai multe instrumente soliste acompaniate de o orchestră de cameră sau simfonică lipsește. Deși acest gen muzical îl regăsim în creația predecesorilor autorului, precum Mozart și Beethoven, *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră, op.102, în la minor* de Johannes Brahms apare ca excepție. Considerat unul dintre cele mai originale opusuri brahmsiene din domeniul concertistic, *Concertul* a fost compus în anul 1887, în Elveția, într-o localitate aflată în apropierea lacului Thun. Această ultimă lucrare simfonică este dedicată prietenului său violonist de origine maghiară, Joseph Joachim, marcând în acest fel momentul de împăcare al celor doi artiști, între care se cunoaștea existența unor neînțelegeri. Simboluri ale prieteniei, cele două instrumente soliste, vioara și violoncelul, își îngemănează timbrele caracteristice, pendulând între momentele de adâncă afecțiune și cele de încleștare dramatică.

Readaptând genul muzical de *concerto grosso*, destinat mai multor instrumente soliste, Brahms a realizat o sinteză interesantă între stilul intim al genului cameral și amplitudinea celui simfonic. Brahms continuă tradiția predecesorilor săi, în special pe cea a ultimelor concerte beethoveniene (caracterizate atât prin forța interioară a echilibrului clasic, cât și prin maturitatea concepției interpretative), îmbogățind-o din punct de vedere expresiv cu elementele caracteristice genului simfonic, care se referă la tratarea instrumentului solist și a unor instrumente din componența orchestrală în funcție de expresia și dramaturgia textului muzical. Criticii acelor vremuri vor numi acest gen muzical „simfonie cu instrument obligat”. Conform acestei viziuni stilistice, *Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor* se transformă într-o „simfonie cu două instrumente obligate”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ioana Ștefănescu, *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, București, 1982, p.291.

## Capitolul al III-lea: Vioara în creația brahmsiană

### 3.1. Muzica de cameră brahmsiană

#### *Sonatele pentru pian și vioară*

*Sonatele* dedicate cuplului pian – vioară, compuse între anii 1879 și 1888, sunt dovezi memorabile ale geniului creator brahmsian, adevărate capodopere de gen, unice prin modul lor de organizare, prin structura lor melodică și ritmică, prin nesfârșita imaginație creatoare. Deși nu au fost concepute în aceeași perioadă, aceste lucrări se evidențiază atât prin caracterul lor unitar, amprentat de suflul romantic, cât și prin echilibrul construcției și bogăția expresiei muzicale. Importanța acestor *Sonate* este covârșitoare, deoarece au constituit o etapă importantă în evoluția genului și a formei tradiționale.

Brahms revitalizează acest gen cameral prin contribuții deosebite. Una dintre caracteristicile inovatoare se referă la egalizarea importanței celor două instrumente, care participă la conturarea expresivității melodice; tratarea lor ca instrumente soliste a determinat creșterea virtuozității partiturilor instrumentale. Pe de altă parte, Brahms nu tratează numai aspectul tehnic al acestor instrumente, ci și cel expresiv. Compozitorul a accentuat cantabilitatea și expresivitatea caracteristice vioarei pentru îmbogățirea sonorității și a paletei de culori.

Un alt aspect important al revitalizării genului sonatei se referă la adoptarea formelor clasice și readaptarea lor conform viziunii brahmsiene, fenomen care contribuie la redobândirea echilibrului atât de necesar muzicii secolului al XIX-lea. Acum mai mult ca niciodată, este subliniată importanța spiritului cameral și a personalității artistice a soliștilor, care participă la conturarea idealului interpretativ. Modul de tratare echilibrată a importanței celor două instrumente este desăvârșit în perioada mai târzie a creației brahmsiene; tinerețea lui a reprezentat de fapt, o etapă fertilă pentru dezvoltarea și maturizarea sa conceptuală.

De obicei, în prima parte a unei lucrări, reprezentată printr-un *Allegro* de sonată, se regăsește chintesența întregii *Sonate*. Ea devine în acest fel semnul expansiunii brahmsiene, rod al evoluțiilor melodice, ritmice și caracteriale. În secțiunile dezvoltătoare ale *Sonatelor*, autorul aduce îmbogățiri substanțiale ale elementelor discursului muzical prin prelucrări ample și variate ale temelor. Codele *Sonatelor* devin culminații expresive prin care autorul aduce un ultim omagiu

temelor expuse anterior. Concluzionarea măiestrită a discursului muzical conferă echilibru concepției componistice și unitate desfășurării muzicale.

### ***Trio-urile brahmsiene cu pian***

Creația brahmsiană destinată trio-ului cu pian se remarcă prin particularitatea scriiturii, amprentată de sonorități masive, grandioase, asemănătoare celor orchestrale și susținută de armonii solide. Brahms utilizează în aceste lucrări tehnici variate de prelucrare a materialului sonor (prelucrarea motivică, prelucrarea figurațiilor armonice sau tehnica prelucrării extinse a elementelor motivice), care întregesc și clarifică arhitectura caracteristică și redau unitatea finală a ansamblului muzical. Tehnica pianistică a fost îmbunătățită de compozitor prin dezvoltarea independenței degetelor, prin execuția fluentă și coerentă a pasajelor în *legato*, prin utilizarea judicioasă a pedalei, a respirațiilor muzicale, a accentelor secundare și a contrastelor dinamice, prin cultivarea sonorităților ample apropiate celor orchestrale.

### ***Cvartetetele, cvintetetele și sextetetele brahmsiene***

În domeniul muzicii de cameră pentru cvartet, Brahms a publicat un număr de șase lucrări (trei *Cvartetete pentru pian, vioară, violă și violoncel* și trei *Cvartetete de coarde*), concepute între anii 1861 – 1875. În lucrarea *Cvartetul de la Haydn la Debussy*<sup>3</sup>, Wilhelm Georg Berger susține că opera instrumentală camerală brahmsiană a contribuit la perpetuarea moștenirii artistice camerale a compozitorilor clasici și la revitalizarea acestui domeniu în contextul crizei sociale și artistice a sfârșitului de secol al XIX-lea.

În domeniul cvartetului de coarde, Brahms conturează o viziune originală asupra limbajului muzical, a formei și a conținutului de idei, contribuții care marchează o nouă etapă în evoluția moștenirii artistice a predecesorilor. Cele trei cvartetete de coarde brahmsiene (*Cvartetul nr.1 în do minor, op.51*, *Cvartetul nr.2 în la minor, op.51* și *Cvartetul în Si bemol major, op.67*) au fost elaborate între anii 1873 – 1875. În aceste lucrări, Brahms cultivă formele clasice

---

<sup>3</sup> Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală, București, 1970, p.172.

tradiționale, pe care le îmbogățește cu structuri polifonice complexe, cu motive ritmice și melodice amprentate de suflul muzicii populare germane și maghiare.

Creația brahmsiană pentru cvintete cuprinde un număr de patru lucrări cu diferite componente instrumentale: un *Cvintet pentru pian, două vioi, violă și violoncel în fa minor, op.34*, două *Cvintete pentru instrumente de coarde în Fa major, op.88* și în *Sol major, op.111* și un *Cvintet pentru clarinet (sau violă), două vioi, violă și violoncel în si minor, op.115*.

Creația de *Sextete* cuprinde două lucrări pentru *două vioi, două viole și două violoncele*, una în *Si bemol major, op.18* și cealaltă în *Sol major, op.36*. Creațiile camerale în componența cărora regăsim pianul sunt construite prin opoziția intensă a celor două blocuri sonore caracteristice stilului brahmsian: unul format de coarde, celălalt de pian. În acest caz, sonoritatea acestui ansamblu cameral este foarte echilibrată, lipsită de tensiunea caracterială a contrastelor timbrale. Muzica acestor lucrări este relaxată, netulburată și liniștită. Vocile grave sunt valorificate pentru timbrul lor profund, efectele timbrale (*pizzicato*) și dinamice (*sforzando*) capătă semnificații expresive, spiritul clasic este cultivat atât în arhitecturile muzicale, cât și în conținut.

Creația instrumentală camerală brahmsiană cuprinde 24 de lucrări compuse pentru variate ansambluri camerale, în care Brahms a valorificat claritatea și echilibrul stilului clasic. Formele sale clasice, impregnate ocazional de sugestii romantice, sunt supuse originalei viziuni componistice brahmsiene. Lucrările camerale, amprentate de o concepție comună care se referă la echilibrul dintre conținut și formă, dintre subiectiv și obiectiv, dintre inventivitatea melodică și măiestria prelucrării componistice, trebuie urmărite și din perspectiva particularităților specifice acestora.

### **3.2. Muzica de concert brahmsiană**

#### ***Concertul în Re major pentru vioară și orchestră, opus 77***

- Ipostaze stilistice și interpretative -

În acest subcapitol, vom urmări pe scurt evoluția genului concertistic pentru vioară în contextul intenselor transformări artistice desfășurate în perioada cuprinsă între sfârșitul secolului al XVIII-lea și secolul al XIX-lea. Concertul violonistic a suferit modificări de structură și de

concepție, care se referă la aplicarea formei de sonată și a principiilor ei caracteristice. Forma de alternare dialogată a materialului tematic între solist sau grup de soliști și orchestră este treptat înlocuită de forma de rondo, aplicată mișcării finale. Cadențele soliste sunt compuse în general de diferiți interpreți violoniști. Acompaniamentul orchestral era conceput în stil omofonic și îndeplinea rolul de suport armonic al secțiunilor solo. Cantabilitatea specifică timbrului viorii începe să fie valorificată din ce în ce mai mult. Perfecționarea continuă a tehnicii de construcție a viorii a favorizat creșterea virtuozității tehnice, fenomen care va determina dezvoltarea unor noi posibilități ale practicii instrumentale. În anul 1780, François Xavier Tourte reușește să modernizeze arcușul violonistic, fenomen care va îndrepta atenția interpreților către puritatea sunetului și optimizarea emisiei sonore. Scriitura violonistică devine mai complexă datorită apariției contrabărbiei, care a favorizat dezvoltarea lejerității și maleabilității mâinii stângi.

*Concertul pentru vioară și orchestră, opus 77* de Johannes Brahms, dedicat remarcabilului violonist și compozitor Joseph Joachim, este considerat unul dintre capodoperele literaturii muzicale violonistice. Partitura instrumentului solist este concepută într-o viziune originală, diferită de cea în care performanțele tehnice și artistice ale solistului virtuoz se desfășoară pe suportul unei orchestre acompaniatoare. Aparatul orchestral este grandios, fiind alcătuit din compartimentul instrumentelor de suflat de lemn (două flaute, două oboae, două clarinete, două fagoturi) și de alamă (patru corni, două trompete), compartimentul coardelor (viori, viole, violoncele și contrabasuri) și timpani. Rolul orchestrei evoluează în concepția brahmsiană: funcția sa acompaniatoare este abandonată în favoarea unor intervenții importante pentru evoluția dramaturgică a textului muzical.

Noutatea viziunii brahmsiene în tratarea simfonică a concertului a favorizat creșterea virtuozității tehnice și artistice și a îngreunat decodarea mesajului interpretativ. Scriitura violonistică este complexă și presupune utilizarea frecventă a dublelor coarde, a pasajelor rapide în game și arpegii și a variatelor structuri ritmice. Instrumentul solist este inserat organic în desfășurarea muzicală, iar orchestra este tratată ca un partener aflat pe poziții egale. Solistul încearcă să se detașeze din masivitatea construcției muzicale atât prin expresivitatea muzicală, cât și prin virtuozitatea tehnică specifică, rivalizând cu partida orchestrală în cele mai mici amănunte.

### 3.3. Vioara în orchestra simfonică brahmsiană

Creația simfonică brahmsiană este rezultatul unei munci laborioase, desfășurate pe parcursul mai multor ani, care au fost marcați de așteptări, frământări interioare și reflecții. Stăpânirea formelor tradiționale clasice a reprezentat pentru compozitor un punct de plecare în evoluția și maturizarea stilului său simfonic. Autodidactul Brahms și-a însușit și perfecționat mai bine ca oricine abilitățile polifonice ale stilului bachian. El a fost primul compozitor care a îmbinat libertatea arhitecturală cu îndrăzneala stilistică beethoveniană. În final, concepția simfonică brahmsiană, amprentată de spiritul muzicii romantice, s-a transformat într-o artă statornică prin bogăția materialului tematic, prin complexitatea și densitatea scriiturii muzicale, prin abundența sensurilor muzicale, prin varietatea ipostazelor caracteriale și timbrale ale temelor. Muzica simfonică brahmsiană este amprentată de masivitatea construcțiilor arhitecturale și de grandoarea sonorităților instrumentale. Melodia pendulează între lumină și întuneric, între tristețe și bucurie, între dramatism și serenitate, între patetism și resemnare. Semnificațiile multiple ale textului muzical sunt reliefate prin combinații timbrale interesante, deosebite. Temele principale sunt diversificate prin diferite procedee componistice care pornesc de la simplitatea structurii inițiale către măiestria prelucrării polifonice și variaționale.

În orchestra simfonică, vioara îndeplinește mai multe roluri instrumentale, care își schimbă aspectul în funcție de evoluția dramaturgică a discursului muzical. Prin audiția variată a diferitelor creații simfonice brahmsiene am conturat cele mai importante ipostaze pe care le poate îmbrăca acest instrument în discursul muzical: *ipostaza principală* de prezentare a liniei melodice conducătoare, *ipostaza complementară* de susținere a ideii tematice principale printr-un material contrapunctic sau printr-o contramelodie și *ipostaza subordonată* de completare armonică sau timbrală.

### Capitolul al IV-lea: Interpretări comparate ale *Sonatelor pentru pian și vioară*

Capacitatea de pătrundere a unei opere de artă în ansamblul ei și găsirea mijloacelor corespunzătoare de redare a conținutului ei reprezintă un cumul de factori selectați de interpret (subiectivi și obiectivi), care conduc spre realizarea unei interpretări ideale, apropiată de intențiile

și viziunile compozitorului, de adevărul estetic al lucrării muzicale. Interpretul trebuie să aleagă acele compoziții care corespund structurii și sensibilității sale psihice, astfel încât redarea operei de artă să se realizeze la un înalt nivel estetic și expresiv. În cele ce urmează, vom încerca să subliniem trăsăturile celor mai importante elemente (sonoritatea, frazarea, ritmul, *tempo*-ul, digitația, intonația și structura) care participă și susțin veridicitatea unei interpretări muzicale.

Pentru a realiza o interpretare veridică din punct de vedere stilistic trebuie să adoptăm o formă de sinteză între rațional și afectiv, o simbioză a tuturor elementelor componente, încorporate organic și inseparabile. Prin stil de interpretare înțelegem nu numai rezultatul unei concepții despre abordarea unei lucrări muzicale, ci și totalitatea ansamblului de mijloace expresive și tehnice ale artistului și caracterul personal al frazării. Fiecare interpret va găsi în textul muzical acea forță creatoare care să-l conducă spre o interpretare vie, bazată pe imaginație, originalitate, temperament și pasiune. Măiestria tehnică trebuie să fie subordonată expresiei muzicale, pentru a nu deveni un scop în sine. Frumusețea interpretativă este creată prin participarea afectivă a artistului, care va trezi la viață gândurile, sentimentele și inspirația compozitorului. Despre rolul artistului în realizarea actului interpretativ Pablo Casals spunea: „*Artistul trebuie să aibă personalitate proprie, să se simtă eliberat de tot ceea ce a învățat și a auzit iar scopul său trebuie să fie o desprindere totală de tradiție și rutină.*”<sup>4</sup>

Interpretările alese pentru analiza comparată a *Sonatelor brahmsiene pentru pian și vioară* sunt remarcabile în adevăratul sens al cuvântului, irepetabile prin valoarea actului interpretativ în sine. Versiunile interpretative pendulează între interpretări mai temperate, amprentate de spiritul clasic, desfășurate în *tempo*-uri mai așezate, mai comode (care permit evidențierea pregnantă a dialogului dintre cei doi interpreți și a mijloacelor tehnice și artistice utilizate) și interpretări temperamentale, pasionale, poate chiar vulcanice, care reliefează posibilitățile tehnice ale interpreților în *tempo*-uri fluctuante, foarte rapide. Studiul comparativ al acestor interpretări geniale, prezentate din perspectiva variată a unora dintre cei mai valoroși interpreți ai secolelor al XX-lea și al XXI-lea, conturează stilul modern de interpretare a creației brahmsiene. Tradiția trebuie urmărită și din perspectiva contemporană a procedeelelor stilistice; inovațiile legate de perfecționarea continuă a tehnicii instrumentale a determinat o adaptare naturală a textului

---

<sup>4</sup> Josep, Maria, Corredor, *De vorbă cu Pablo Casals. Amintirile și părerile unui muzician*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p.258.

muzical clasic la variatele posibilități de exprimare ale muzicianului de azi, fără să considerăm că acest fenomen ne îndepărtează de tradiția interpretativă. Stilul personal este un factor primordial în realizarea interpretativă, iar imitația reprezintă căderea în banalitate. Interpretul trebuie să pătrundă spiritul compoziției și să recreeze opera printr-un stil personal, astfel încât ea să fie vie, așa cum a conceput-o compozitorul.

## **Considerații finale**

Vasta creație brahmsiană, alcătuită dintr-un număr de 121 de ópusuri (și alte zeci de lucrări fără număr de ópus), poate fi urmărită atât în ordine cronologică, cât și pe genuri muzicale. Brahms a promovat genurile tradiționale ale „muzicii pure”, nealterate de muzica programatică sau de drama muzicală, concretizate în lucrări variate pentru pian, lieduri, muzică de cameră, muzică de orchestră și muzica vocal-simfonică. Brahms și-a consolidat limbajul muzical prin cultivarea continuă și consecventă a principiilor estetice și stilistice ale muzicii clasice.

Creația brahmsiană urmărește un drum de maturizare stilistică și conceptuală realizat prin sinteza dintre muzica tradițională a marilor maeștri (monumentalitatea și caracterul grandios al construcțiilor polifonice bachiene, arhitectura formelor și genialitatea scriiturii componistice beethoveniene, bazată pe modelul artei variaționale și polifonice și pe opoziția conflictelor, simplitatea structurilor melodice schubertiene ș.a.) și expresia estetica personală (claritatea și simplitatea melodiilor, diversitatea ritmică, acuratețea deosebită în finisarea detaliilor, unitatea construcției muzicale).

Creația brahmsiană a ajuns pe cele mai înalte culmi ale măiestriei prin cultivarea mai multor trăsături esențiale: ordinea, claritatea și echilibrul. Munca sa a fost construită printr-un efort conștient și metodic și s-a îndreptat spre atingerea perfecțiunii în diferite planuri ale muzicii. Stilul brahmsian se remarcă prin melodii îndrăznețe, dublate de simplitate, prin armonii complicate, prin poliritmii variate, prin experimente ocazionale ale formelor, prin prelucrări contrapunctice și variaționale remarcabile, prin culori orchestrale strălucitoare. Brahms realizează o sinteză armonioasă între tradițiile artei clasice și cele mai valoroase mijloace de expresie ale limbajului romantic, din a căror îngemănare a rezultat o muzică echilibrată și statornică.

**“GEORGE ENESCU” UNIVERSITY OF ARTS IAȘI  
FACULTY OF COMPOSITION, MUSICOLOGY, MUSICAL  
PEDAGOGY AND DRAMA**

**DOCTOR’S THESIS  
VIOLIN IN THE BRAHMSIAN CREATION  
SYNOPSIS**

**SCIENTIFIC COORDINATOR:  
PROF.UNIV.PhD. VIOREL MUNTEANU**

**DOCTOR’S DEGREE CANDIDATE:  
DOBRE-IONIȚĂ RALUCA**

**2011**

## Summary

### Chapter I. Romanticism and the violinist virtuosity

#### 1.1. Introduction to the Romantic musical aesthetics

#### 1.2. Violin in the Romantic chamber music

#### 1.3. Violin schools in the Romantic period

### Chapter II. Brahms - Classic or Romantic?

#### 2.1. Stages of artistically Brahmsian personality

2.2. Stylistic comparison and interpretative between the *Triple concerto for piano, violin, cello and orchestra, op. 56* by Ludwig van Beethoven and the *Double concerto for violin, cello and orchestra, op. 102* by Johannes Brahms

### Chapter III. Violin in the Brahmsian life work

#### 3.1. Brahmsian chamber music

*Sonatas for piano and violin*

*Scherzo from Sonata for piano and violin F.A.E.*

*Sonata for piano and violin, op. 78*

*Sonata for piano and violin, op. 100*

*Sonata for piano and violin op. 108*

*Brahmsian piano trios*

*Trio for piano, violin and horn, op. 40*

*Brahmsian quartets, quintets and sextets*

#### 3.2. Brahmsian concerto music

*Concerto for violin and orchestra, op. 77*

#### 3.3. Violin in the Brahmsian symphonic orchestra

**Chapter IV. Compared interpretations of *Sonatas for piano and violin***

**Conclusions**

**Synopsis**

**Selective bibliography**

**Addendum**

**Recordings from concerts and solos**

## Introduction

The Brahmsian violin repertoire will always highlight a technical and artistic challenge for any performer who envisages to his artistic improvement. The study submits to open new understanding perspectives of artistic phenomena in the context of music history as well as to breed the technical and emotional values of works intended for violin, from the view of pedagogical point.

Although this composer was subject to many monographs (as well from the foreign musicologists and Romanian), we may say that the part concerning the characteristics of the Brahmsian violinist was not profoundly covered. The present research studies, by all means, the analysis of a plentiful bibliography and the minutiae of diversified material, drafted by famous violinists, stylistic and interpretative analysis of the concerned pieces, the detailed comparisons of outstanding performances, as well as the possibility of finding specific solutions to overcoming some technical and performance difficulties. The technical details (such as the different types of stroking the bow, the technique of left-hand and right-hand, the employment of vibrato etc.) which participate in defining the musical expressiveness for the Brahmsian style were profoundly explained and illustrated with musical examples.

The paper, structured on four chapter refers to: the artistic climate from the Romantic period (*Chapter I*), defining the complexity of the Brahmsian personality from the perspective of the synthesis of the two styles – Classic and Romantic (*Chapter II*) and the stylistic and performing characteristics of the violin works, and, last but not least, compared analysis of specific brilliant performances of *Sonatas for piano and violin*, regarding the balance between logic and emotional feeling, between tradition and modernity, authenticity and stylistic fallacy, followed by our own considerations (*Chapter IV*).

This study wants to be a useful guide, especially addressing the future violinist students that, not only want to gather biographical knowledge about the composer Johannes Brahms, but, also, to improve their performing technique, along with the way of conceiving the Brahmsian repertoire devoted to violin.

## **Chapter I: Romanticism and the violinist virtuosity**

### **1.1. Introduction to the romantically musical aesthetics**

We start our scientific and interpretative research by explaining and giving some basically musical terms and definitions; although our path begins on an open road, the matter being discussed and debated on numerous occasions and in various opuses by renowned musicologists, we find necessary to highlight the most valuable conclusions, which will enlighten and shape the characteristics and the principles for the subject we study in this chapter: the Romantic musical aesthetics.

Throughout the history of music, the first decades of the nineteenth century bear the marks of the spirit of the classical music; the lasting values of this epoch are gradually passed by the Romantic current which states the freedom of expression and form, by enhancing the lyricism and the independence of the spirit, by expressing the feelings and emotions, by promoting the instrumental virtuosity and by creating original music. During this century, the musical Romanticism knows a complex evolution, which spreads on several stages, depending on social and cultural levels of the different European areas. Time delimitations are difficult to make, because the characteristics of this style are to be found in the first decades of the nineteenth century, also.

The social-cultural ambient of the nineteenth century imposed a new and complex aesthetic vision, which determined amazing effects to the evolution and renewal of music, such as: diversification of artistic performances, quick modernization of making the traditional instruments (some of the wind instruments of the latter century are improved by adding the keys and the valves, which would serve for fine tuning), the implementation of technical virtuosity, the interest for promoting new timbre combinations as a result from the invention new instruments (especially wind instruments – English horn, Wagnerian tuba or percussion instruments – Celesta etc.), the foundation of new schools for musical study and the birth of professional musicians, the gathering of new lasting symphonic orchestras and the inauguration of big concerto halls, diversification of artistic musical education and the new concern for theoretical domains of music (music theory, Counterpoint, Consonance, aesthetics, historiography, folk studies etc), promoting

the syncretism of arts and the architectural asymmetry, the editing of musical reviews and the intensification of publishing musical activities.

## **1.2. Violin in the Romantic chamber music**

The musical chamber genre, characterized by the equilibrium between the content and the form, by the profoundness of musical ideas, by the definition of the sound and by the mastery of the architectonic elaboration, was greatly highlighted by the classical composers. The masterpieces of the classical instrumental chamber music distinguish by the transparency of the musical expression, by the architectural balance of forms, by combining the ingenuity of the homophony with the polyphony, by the constant interest for treating equally the component instruments.

The expressive content of instrumental chamber music was enriched and diversified by the creation of great Romantic composers: Franz Schubert, Ludwig Spohr, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Johannes Brahms, Piotr Ilici Ceaikovski, Edvard Grieg, Hugo Wolf, Anton Bruckner, Niccolò Paganini, Antonin Dvořák etc. The instrumental chamber genre supposes a sober attitude, which needs a balance between the elements of the musical language and the traditional architectural structures. For the Romantic chamber music, the role of the violin is fundamental, because the composers turned the most of the technical and artistic possibilities. The piano is another representative instrument of the Romantic period, harmonic-polyphonic, used mostly in the creations appealing to drama. The piano was rated also for its technical qualities and for its teaching role.

In the sonatas for two or several instruments, the structure of the instrumental ensemble is strictly kept. The most important transformations will take place on the aesthetic and stylistic level by keeping the freedom and the richness of the themes, by the magnitude of the melody and by the refinement of the fantasy. The elements of virtuosity permeate harder, because the component instruments are equally approached. One of the innovative elements of the Romantic chamber music refers to the timbre diversity of the chamber ensemble, made by introducing new instruments (clarinet, horn, harp etc). The Romantic chamber works are rich with musical ideas and the clarity of the traditional architecture; the classic form is abundant especially with the

musical content and the variety of the sound images. Mostly, the dialogues between the instruments of the chamber ensemble are complex, actively shaping the musical discourse through individual comments or responses. Depending on the composition principle of every composer, the musical discourse evolves by alternating the episodes in which the instruments are equally involved, along with other solo or background instruments. Although the instrumental virtuosity is not essential for the instrumental chamber music, many times, the composers capitalize profoundly the technique and artistic potential, specific to each instrument apart.

### **1.3. Violin schools in the Romantic period**

During the first decades of the nineteenth century, the Romantic music was still under the influence of the main important features of the Classical style: the clarity of the melodic constructions, the symmetry of the musical development, the architectural development of the traditional forms. Gradually, these characteristics will be exceeded by embracing the new aesthetic views which promoted the supreme intensity of the feelings, the freedom of the musical constructions, the timbre diversity and, not least, the affirmation of the technical and interpretative virtuosity.

Of a great importance for the development and the improvement of the violin instrumental technique were the Italian Luthier masters (Stradivari, Guarneri, Amati, Maggini) from the nineteenth century. Surnamed "queen of the instruments", violin is endowed with expressive qualities, close to the melody of the human voice and the technique virtuosity confer an important role, both as solo instrument and musical chamber and orchestra partner.

In the first half of the nineteenth century, a series of virtuosi appear (especially piano players and violinists), who start composing mainly for their instrument, in which the technique effects were valued plainly in preference to the musical expressiveness. The invention of musical virtuosity as technique, performance and creation was favoured by the freedom of the Romantic musical language, aspect which will influence so the evolution of the composition writing and the perception of the public longing for spectacular. Along with these superficial composers were also virtuosi endowed with talent for composition, who realized an organic synthesis between the technique characteristics of the instrument they preferred and the emotional depth of the musical

content, between the expression methods and the background of ideas.

The development of violinist's art was influenced by *Niccolò Paganini* (1782 – 1842), one of the most representative violinists and composers of Romantic. Though he took part from the group of the virtuosi that shocked the public, Paganini determined the progress of the violinist's technique by the improvement of the instrumental writing and by the development of the technical effects. Paganini updated the violin technique by technical personal methods and by innovative timbre effects, such as: timbre refinement of the strings G and E, improving the violinist technique in the acute register, intense employment of double stops (thirds, sixths, eights, tenths) and of harmonic sounds (flageolet) simple and double, enrichment of fragments with chords of 3 and 4 sounds, performed quickly and in various directions, adornment the melodies with double trills, the introduction of scordatura and of *pizzicato* for the right and left hand, combined with the bow, improving the species of the strokes (*spiccato*, *ricochet*, *staccato*) and the fingering, improving the agility by cadences, scales and arpeggios etc.

Violinist art of the nineteenth century has known several stages of development, materialized in various European schools for violin (the French school, the Belgian school, the Viennese school and the German school); their representatives have largely contributed to the progress of the violin art both by their composition contribution and performance, and by breeding the next generation of future performers and teachers.

## **Chapter II: Brahms - Classic or Romantic?**

### **2.1. Stages of artistically Brahmsian personality**

Johannes Brahms was born on 7th of May, 1833, in a poor family from the town of Hamburg, situated in the Northern part of Germany. From his first years of childhood, his father, Johann-Jacob Brahms, a modest musician who knew how to play different string instruments (violin, contrabass) and wind instruments (flute, horn), observed the extraordinary musical talent of little Johannes and lead his first steps towards reading the secrets of music. For his mother, Johanna-Henrika-Christiane Nissen, Brahms will show all his life a sincere love. His unique mettle was profoundly marked by the love he bore to his family and his childhood place.

The Brahmsian creation is defined by the multiple instances of his artistic personality,

which presented him as a brilliant piano player, with a striking force of performing, an excellent conductor of orchestral ensemble and a genius composer, who thought that his goal in life was to fulfil in music.

An important feature of the complex Brahmsian personality is his refusal related to depend entirely on instrumental virtuosity and technique; they are considered as ways to complement the aesthetic design of performance, but do not become goals in themselves. This emerges in a century in which mankind and inevitably art, live under the auspices of extreme renewal in music, reflected by the gradual dissolution of tonality. Brahms Piano technique is highlighted by a stunning, subdued by the interpretive act. Its emotional and expressive sound got sometimes orchestral proportions due to harmonic and polyphonic possibilities of the piano. Brahms song expresses clearly, emphasizing color or polyphonic harmonic structures without loss of precision and balance tempo pace.

As conductor, perform Brahms orchestral scores with simplicity and emotion. Extraordinary memory helped the composer to "feel" music with ease, going "beyond" the soul of its audience; it is known that Brahms plays from memory all his creations, regardless of the stance: soloist, member of an orchestra chamber music or conductor. During the artistic directorship of the company "Friends of Music", he promoted brilliant creations of his predecessors and contemporaries and supported the work of young composers. The three sides of Brahmsian personality define a complex portrait of the ideal artist, complete with modesty, generosity and the strong human temperament of the composer, qualities that have followed in the development of the creative and exhausting act.

## **2.2. Stylistic comparison and interpretative between the *Triple concerto for piano, violin, cello and orchestra, op. 56* by Ludwig van Beethoven and the *Double concerto for violin, cello and orchestra, op. 102* by Johannes Brahms.**

The topic proposed in this chapter deals with Classic and Romantic notions and their interference, in terms of similarities and differences in style at composers Ludwig van Beethoven and Johannes Brahms. In musical terminology, the terms are employed by Romanian and foreign musicologists in various contexts, encouraged by their multiple meanings, which gave rise to

various theories and antitheses. The opposition of the two concepts must be pursued and in terms of the relationship between past and present, according to the semantic interpretations of predecessors we can form a concept of this phenomenon in general, which you then can adapt, alter, widen or narrow, as appropriate. Clarification of the main features of the two concepts (Classical - Romantic) is significant for the establishment of affinities between many of these denotations. The antithesis between classic and modern, born from the comparison between the Classical and Romantic features and attitude is expressed in the artistic suggestive creations of this era. Therefore, Classic music is equally associated with certain qualities of elegance, balance, order, symmetry and objectivity, but also the creation of certain composers who worked in the second half of the eighteenth century. On the other hand, Romanticism is defined as characteristics of freedom, imagination, subjectivity, emotion and expressivity, as well as representative works of nineteenth-century composers.

We conclude that the Romantic musicians did not reject the current Classical music, but actually have tried to emulate the brilliant composers of the model century: Haydn, Mozart and especially Beethoven. Romantic artists have continued to compose symphonies, concertos, sonatas, quartets and operas, i.e. make the most of the favourite musical genres and forms of classical composers. They also kept the "rules" of the main forms, patterns, melody, harmonic progression, tuning and interpretative rules set out in (or before) the Classical period. The main difference between Classical music and Romantic composers starts from the attitude towards these "rules". In the nineteenth century, these "rules" are seen as limits to be explored, tested and even exceeded.

The next step in our research and interpretative style refers to a comparative examination of the main parameters of musical speech (melody, harmony, polyphony, rhythm, structure<sup>5</sup>, timbre and instrumentation) according to the period in which these tractates have been developed. Placing historical musical context helps us to actually perceive similarities and differences between these works.

*Triple concerto for piano, violin, cello and orchestra in C major, op.56* of Beethoven's works is among the least known to the public. In the notebooks of drawings from the period

---

<sup>5</sup> Full schedules of the two Concerts are included in the Appendices.

1803-1804, we find that Opus among other great works (*Sonatas for piano Appassionata and Waldstein, Opera Fidelio or Leonora, Quartet op.59, no.1* etc.), composed in the second Beethoven chronology of creation stage. This stage ranged approximately between 1802 - 1812, refers to the processing and maturation by the appearance of Romantic features in the Beethovenian compositions (indented by shades which oscillates between tragic and serene, between hope and disillusionment, between the heroic and pathetic), by amplifying music and oversize architectural discourse, by deepening polyphonic and variational technique through detailed finishing details, the cultivation of dramatic and dynamic contrast.

In the Romantic musical literature, the concerto creations for more solo instruments accompanied by a chamber orchestra or symphonic is missing. Although this genre is found in the author's predecessor's creation, such as Mozart and Beethoven, the *Concerto for violin, cello and orchestra in a minor, op.102*, by Johannes Brahms is the exception. Considered one of the most original concertos in the field, the *chef d'oeuvre* was composed in the year 1887, Switzerland, in a city located near Lake Thun. This last piece orchestra is devoted to his friend of Hungarian origin, Joseph Joachim, marking the moment of reconciliation of the two artists, among which was known the existence of misunderstanding. Symbols of friendship, the two soloist instruments, violin and cello intermingle timbres, swing between moments of deep affection and the dramatic struggle.

Readapting the concerto grosso genre, for several solo instruments, Brahms made an interesting synthesis between the intimate style of chamber and amplitude of the symphonic genre. Brahms continues the tradition of his predecessors, especially the last Beethovenian concerts (characterized by both classical balance inner strength and maturity of interpretive conception), enriching it in terms of expression with the characteristics from the symphonic genre, which refers to treatment of solo instruments and orchestral composition like tools of expression and drama based on the musical text. Critics of the time they call this genre "symphony with *obligato* instrument". *Concerto for violin, cello and orchestra in a minor*, according to this view of style, turns into a "symphony with two instruments *obligati*"<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>Ioana Ștefănescu, *Johannes Brahms*, Music Publishing House, Bucharest, 1982, p.291.

## Chapter III. Violin in the Brahmsian life work

### 3.1. Brahmsian chamber music

#### *Sonatas for piano and violin*

The sonatas dedicated to the couple piano – violin, composed between 1879 and 1888, are evidence of the creative Brahmsian genius, memorable, true masterpieces of genre, unique by their organization, their melodic and rhythmic structure, the endless creative imagination. Although not designed for the same period, this work highlights both the unitary character, impressed by the breath of Romanticism, and the balance of construction and musical richness of expression. The importance of these Sonatas is overwhelming, because they constituted an important step in the evolution of the genre and the traditional form.

Brahms revives this chamber genre by outstanding contributions. One of the innovative features refers to equalize the importance of the two instruments involved in shaping the melodic expressiveness; treating them as solo instruments increased the scores of instrumental virtuosity. On the other hand, Brahms not only deals with technical aspect of these instruments, but also the expressiveness. The composer stressed the melody and the expressiveness characteristic to the violin sound for enriching the sonority and the colour palette.

Another important aspect of the revitalization of the sonata genre refers to the adoption of classical forms and their rehabilitation under Brahmsian vision, a phenomenon that contributes to recovery of balance so necessary for the nineteenth-century music. Now more than ever, it emphasizes the importance of artistic spirit and the artistic personality of the chamber performers who participate in shaping the interpretive ideal. The balanced treatment of the importance of the two instruments is perfected in the later period of Brahmsian creation; his youth was in fact a fertile stage for its conceptual development and maturation.

Usually, the first part of a work, represented by an *Allegro* of sonata, contains the whole sonata. It thus becomes Brahmsian sign for expansion, the result of melodic developments, rhythmic and of character. In the developing parts of the *Sonatas*, the author brings substantial enrichment of the musical discourse processing elements and a variety of broad topics. The codas of the *Sonatas* become expressions through which the author brings a final tribute to the above themes. The mastery conclusion of the musical discourse confers balance to the concerto

conception and unity to the design of the music performance.

### ***Brahmsian piano trios***

Brahmsian creation for piano trio is distinguished by the particularity of writing, massive sound footprint, grandiose, like the orchestral sound and sustained harmonies. Brahms uses in these works various sound processing techniques (processing the harmonic figurations or the technique processing extended elements from the themes), that complete and clarify the architectural feature and gain the final unity of the musical ensemble. Piano technique was improved by the composer aiming at the dexterity of the finger, by executing smooth and consistent legato passages, through the judicious use of pedal, musical pauses, side accents and dynamic contrasts, by cultivating wide sonority close to those of the orchestras.

### ***Brahmsian quartets, quintets and sextets***

In the field of chamber music for string quartet, Brahms published a number of six compositions (three *Quartets for piano, violin, viola and cello* and three *String quartets*), designed in 1861 – 1875. In his paper *From Haydn to Debussy Quartet*<sup>7</sup>, Wilhelm Georg Berger argues that Brahmsian chamber instrumental music contributed to perpetuating the artistic legacy of classical chamber music and its composers and to the revitalization of this area in the social context and artistic crisis of the end of the nineteenth century.

In the compositions for *String quartets*, Brahms forms an original vision of shaping a musical language, form and content of ideas, contributions which mark a new stage in the evolution of the artistic legacy of his predecessors. The three Brahmsian string quartets (*Quartet No.1 in C minor, op.51, String Quartet No.2 in A minor, op.51 and the Quartet in B flat major, op.67*) were developed between 1873 – 1875. In this works, Brahms cultivates traditional classical forms, enriched with complex polyphonic structures, rhythmic and melodic motifs borrowed from German and Hungarian folk music.

---

<sup>7</sup> Wilhelm Georg Berger, *From Haydn to Debussy Quartet*, Music Publishing House, Bucharest, 1970, p.172.

Brahmsian creation for *Quintets* comprises four papers with various instruments: a *Piano quintet for two violins, viola and cello in F minor, op.34*, two *Quintets for instruments strings in F major, op.88* and in *G major, op.111* and a *Quintet for Clarinet and one (or viola), two violins, viola and cello in B minor, op.115*.

The *Sextet* works include two works for two violins, two violas and two cellos, one in *B flat major, op.18* and the other in *G major, op.36*. Piano chamber works are constructed with intense opposition of the two sound blocks characteristic to the Brahmsian style: a format string, the other for piano. In this case, the chamber ensemble sonority is very balanced, free from the tension of the timbre contrasts. Music of this work is relaxed, undisturbed and quiet. Serious voices are valued for their deep timbre, timbre effects (*pizzicato*) and dynamic (*sforzando*) become expressive in meanings, and the Classic musical is grown both in architecture and in content.

Brahmsian creation includes 24 instrumental chamber works composed for various chamber ensembles, in which Brahms has used the classical style clarity and balance. His classical forms, impregnated occasionally by Romantic suggestions are subject to the Brahmsian composing original vision. His chamber works, impregnated by a common view that refer to the balance between content and form, subjective and objective, between melodic inventiveness and craftsmanship of the processing composition, must be pursued and in terms of their specific features.

### **3.2. Brahmsian concerto music**

#### ***Concerto for violin and orchestra, op.77***

- Stylistic and interpretative hypostasis -

In this chapter, we briefly trace the evolution of the concerto genre for violin in the context of intense artistic transformations undertaken in the period between the late eighteenth century and nineteenth century. Violinist concertos suffered structural and conceptual changes, which concern the form of sonata and its characteristic principles. Dialogical form of alternating thematic material between the soloist or group of soloists and orchestra is gradually replaced by rondo form, applied to the final movement. The soloist's cadencies are generally

composed of different violinist performers. Orchestral accompaniment style was designed as homophonic style and served as a support role for harmonic solo sections. The Melody specific to the violin's timbre begins growing in value more and more. Continuous improvement for the construction technique of the violin helped increase the technical virtuosity, a phenomenon that will lead to new ways of instrumental performing. In 1780, François Xavier Tourte finished modernizing the bow, a phenomenon that will focus attention on the purity of sound and optimizing noise emission. Violin writing becomes more complex due to the emergence of the shoulder rest, which favoured development and malleability to the left hand.

*Concerto for violin and orchestra, op.77* by Johannes Brahms, dedicated to the remarkable violinist and composer Joseph Joachim, is considered one of the masterpieces of violin music literature. Score for the solo instrument is designed in an original vision, other than the technical and artistic performances of the virtuoso soloist accompanying an orchestra. Grand orchestral device consists of wooden wind instruments (two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoon) and brass (four horns, two trumpets), strings section (violins, violas, cellos and double bass) and timpani. Orchestra has an evolving role in the Brahmsian design: accompanying function is abandoned in favour of important interventions for dramaturgical development of the musical text.

The novelty of the Brahmsian vision for the symphonic treatment of concerto increased technical and artistic virtuosity and made harder to interpret the message. Violin writing is complex and requires frequent use of double strings, fast passages and arpeggios in various ranges and rhythmic structures. Solo instrument is inserted organically and the orchestra is an equal partner. The soloist tries to move the massive musical construction both by musical expressiveness and through specific technical virtuosity, rivalling the orchestral game in the smallest detail.

### **3.3. Violin in the Brahmsian symphonic orchestra**

Brahmsian symphony is the result of laborious work, carried out over several years which were marked by expectations, inner turmoil and reflections. Mastery of traditional forms of Classical music represented for the composer a starting point for the development and maturation

of his symphonic style. Brahms himself learned and perfected better than anyone the Bachian polyphonic style. He was the first composer who combined the freedom of architectural style with the Beethovenian boldness. Finally, the Brahmsian symphony design, carrying the Romantic touch of the spirit, has turned into a lasting art through thematic material richness, complexity and density of writing, through the abundance of musical meaning, the variety of character and timbre of the themes' hypostasis. Brahmsian symphonic music is indented with the massive construction and architectural grandeur and with the instrumental sonority. The song swings between light and darkness, between sadness and joy, between drama and serenity, between pathos and resignation. Multiple themes of the text are highlighted by interesting timbre combinations. The main topics vary with different compositional processes that range from simple initial structure to the mastery of polyphonic processing skills.

In the symphony orchestra, the violin has several instrumental roles, which change their appearance depending on the musical evolution of the dramaturgical discourse. By listening to Brahmsian symphonic creations, we outlined the most important situations that this instrument can do in the musical discourse: the main stance depicting the leading melodic line, complementary stance in support of thematic main idea through a counterpoint material or a countermelody and the subordinate stance that adds harmonic or timbre completion.

#### **Chapter IV: Compared interpretations of *Sonatas for piano and violin***

The dissemination capacity of an artwork to become renown and finding appropriate means of rendering its contents are a combination of factors selected by the artist (subjective and objective), which lead to achieving a perfect interpretation, close to the composer's intentions and visions for musical aesthetic truth of the work. The interpreter must choose those which correspond to his structure and composition sensitivity, so playing that artwork to achieve a high level of aesthetic and expressiveness. In what follows, we try to emphasize features of the most important elements (resonance, phrasing, rhythm, tempo, fingering, intonation and structure) involved and support the veracity of musical interpretation.

To achieve an accurate interpretation of the stylistic point of view we must adopt a form of synthesis between rational and emotional, a symbiosis of all components, embedded organic

and inseparable. By way of interpretation we understand not only the result of a conception of a musical work approach, but also the whole set of technical and expressive means of the artist and the personal nature of the phrasing. Each performer will find inside that music the creative force that would lead him to a live interpretation based on imagination, originality, temperament and passion. Technical skill must be subordinated to musical expression, not to become an end in itself. Interpretive beauty is created by the artist's emotional involvement, which will make come back to life the thoughts, the feelings and inspiration of the composer. About the artist's role in achieving the interpretive act, Pablo Casals said: "The artist must have its own personality, to feel free from what he learned and heard and his aim must be a total separation of tradition and routine."<sup>8</sup>

Interpretations chosen for comparative analysis of Brahmsian sonatas for piano and violin are remarkable in every sense of the word, unique, a valuable interpretive act itself. Interpretative versions torn between the more moderate interpretation, indented by the classic, performed in tempos more settled, more comfortable (which makes evident stronger the dialogue between the two performers and the technical means and artistic use) and temperamental interpretations, passionate, perhaps even volcanic, highlighting the technical possibilities of interpreters fluctuating tempos, very fast. The comparative study of these brilliant interpretations, varied from the perspective of some of the most valuable performers of the twentieth century and the twenty-first century, shaping modern style of interpretation of Brahmsian creation. Tradition must be pursued also from the perspective of contemporary styling processes; innovations related to the continuous improvement of instrumental technique resulted in a natural adaptation of the Classic musical text to various possibilities of expression of today's musician, not to consider that this phenomenon takes us away from the interpretative tradition. Personal style is a primary factor in achieving the interpretative and thus the imitation represents falling into banality. The interpreter must penetrate to recreate the spirit of the composition and work through a personal style, so it is alive, as the composer conceived it.

---

<sup>8</sup> Josep Maria Corredor, *Talking with Pablo Casals. Memories and thoughts of a musician*, Bucharest, State Literature and Art, 1957, p.258.

## **Final considerations**

Brahmsian vast creation, consisting of a total of 121 opuses (and dozens of works without opus number), can be traced both chronologically and by genre. He promoted the traditional genres of "pure music", untainted by musical drama or programmatic music, resulting in various piano works, songs for voice and piano, chamber music, music for symphonic orchestra and vocal music. Brahms has reinforced musical language by continuous and consistent cultivation of aesthetic and stylistic principles of classical music.

Brahmsian creation pursues a path of maturity achieved by the stylistic and conceptual synthesis of the great masters of traditional music (monumental and grandiose character of the Bachian polyphonic construction, architectural forms and compositional genius of Beethoven's writing, art based on the model of variational and polyphonic art and on the opposition conflict, on Schubertian simple, melodic structures, etc.) and on personal aesthetic expression (clarity and simplicity of music, rhythmic diversity, great accuracy in the finishing details, the musical construction unit).

Brahmsian creation reached the highest heights of mastery by developing several key features: order, clarity and balance. His work has been built through conscious effort and methodical and headed towards perfection in different horizons of music. Brahmsian style is characterized by bold tunes, coupled with simplicity, sophisticated harmonies, through polyrhythm, various occasional experiments on forms, remarkable counterpoint and variation, through brilliant orchestral colours. Brahms made a harmonious synthesis between the traditions of classical art and the most valuable means of expression from the Romantic language of twinning which resulted in balanced and everlasting music.

## Bibliografie selectivă

1. АЛЫШВАНГ, Арнольд, Александрович, *Бетховен*, Москва, Музгиз, 1952 (Alşavang, Arnold, Aleksandrovich, *Beethoven*, [în traducere din limba rusă de Liviu Rusu și Paul Donici], București, Editura Muzicală, 1961);
2. ANTCLIFFE, Herbert, *Brahms*, George Bell & Sons, London, 1908;
3. BĂLAN, George, *Noi și clasicii*, București, Editura Muzicală, 1968;
4. BĂLAN, George, *O istorie a muzicii europene*, Editura Albatros, București, 1975;
5. BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975;
6. BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București 1973;
7. BERGER, Wilhelm, Georg, *Cvartetul de la Haydn la Debussy*, Editura Muzicală, București, 1970;
8. BERGER, Wilhelm, Georg, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, București, 1965;
9. BERGER, Wilhelm, Georg, *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, București, Editura Muzicală, 1990;
10. BERGER, Wilhelm, Georg, *Estetica sonatei clasice*, Editura Muzicală, București, 1981;
11. BERGER, Wilhelm, Georg, *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, București, 1983;
12. BERGER, Wilhelm, Georg, *Muzica simfonică*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1972;
13. BLUME, Friedrich, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter-Verlag, 1970 (BLUME, Friedrich, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, translated by M.D. Herter Norton, W.W. Norton & Company, Inc., New York, Londra, 1970);
14. BRUMARU, Ada, *Romantismul în muzică*, vol. I și II, Editura Muzicală, București, 1962
15. BRUMARU, Ada, *Vârstele Euterpei*, București, Editura Muzicală, 1972;
16. BUGHICI, Dumitru, *Suita și sonata*, Editura Muzicală, București, 1965;
17. BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974;

18. CHELARU, Carmen, *Secolul XVIII – Secolul model* în „Cui i-e frică de istoria muzicii?” (vol.III), Iași, Editura Artes, 2008;
19. COLLES, Henry, Cope, *The Music of the Masters. Brahms, Ballantyne, Hanson & Co.*, Edinburgh, 1908;
20. CONSTANTINESCU, Grigore, BOGA, Irina, *O călătorie prin istoria muzicii*, în colecția „Muzica Viva”, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007;
21. CORREDOR, Josep, Maria, *De vorbă cu Pablo Casals. Amintirile și părerile unui muzician*, (în traducerea lui Romeo Drăghici), Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957;
22. COSTIN, Maximilian, *Vioara și maeștrii ei*, Editura Muzicală, București, 1964;
23. CROWEST, Frederick, James – *Ludwig van Beethoven*, în vol.”The Master Musiciens”, New York, E.P.Button& Co., Fifth Edition (First Edition 1899), 1911;
24. DENIZEAU, Gerard, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, București, 2000;
25. DI BENEDETTO, Renato, „Romanticismo e scuole nazionali nell’ottocento” în colecția *Storia della musica*, vol.8, ed. a II-a, Edizioni di Torino, Torino, 1991;
26. DINICU, Dimitrie, Gheorghe, *Contribuții la arta interpretării muzicale*, Editura Muzicală, București, 1963;
27. DINICU, Dimitrie, Gheorghe, *Concerte pentru violoncel. Analiză și interpretare*, Editura Muzicală, București, 1958;
28. ДРУСКИН, Mikhail, Semenovich, *Иоганнес Брамс*, Москва, Музгиз, 1959 (Druskin, Mikhail, Semenovich, *Johannes Brahms* [traducere de Bissy Roman], Ediția I, București, Editura Muzicală, 1961);
29. ERB, John, Lawrence, *Brahms* în “The Master Musicians”, J.M.Dent & Co., London, 1905;
30. FÉTIS, François, Joseph, *Biographical Notice of Nicolo Paganini with an Analysis of his Compositions, and Sketch of the History of the Violin*, 2-nd edition, Schott & Co., London, f.a.;

31. FRANÇOIS – SAPPEY, Brigitte, *Histoire de la musique en Europe*, Presses Universitaires de France, 2005 (FRANÇOIS – SAPPEY, Brigitte, *Istoria muzicii în Europa*, [trad. din lb.franceză de Ileana Littera], Editura Grafoart, București, 2007);
32. FULLER – MAITLAND, John, Alexander, *Brahms*, John Lane Company, New York, 1911;
33. GALAMIAN, Ivan, *Enseignement et technique du violon*, Editura Van de Velde, Paris, 1993;
34. GAVRIȘIU, Cipriana, *Similaritatea interpretării textului muzical în cadrul duo-ului vioară-pian*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006;
35. GAVRIȘIU, Cipriana, *Realizarea optimă a gestului interpretativ în duo-ul vioară-pian*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006;
36. GÂSCĂ, Nicolae, *Interpretarea muzicii corale*, Editura Junimea, Iași, 2004;
37. GEIRINGER, Karl, *Brahms: His Life and Work* (translated by H.B.Wiener and Bernard Miall), Houghton Mifflin Company, Boston & New York, 1936;
38. GLEASON, Harold, *Chamber Music from Haydn to Ravel* în “Music Literature Outlines”, vol.V, Sole Selling Agent, New York, 1955;
39. HAMZA, George, *Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde*, Editura Muzicală, București, 1977;
40. HERMAN, Vasile, *Formele muzicale ale clasicilor vienezi. Curs pentru uzul secțiilor de profesori de muzică din conservatoare*, Editura Conservatorului „Gheorghe Dima”, Cluj, 1973;
41. ILIUȚ, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, vol.I, Editura Academiei de Muzică, București, 1997;
42. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani. Muzica germană și austriacă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, vol.I, Editura Muzicală, București, 1992;
43. LANDORMY, Paul, *Histoire de la Musique*, Editure Mellottee, Paris, 1932
44. MAIOR, Valeriu, *Elemente de stilistica interpretării violonistice*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004;
45. MAY, Florence, *The Life of Johannes Brahms*, vol. I, II, Edward Arnold, London, 1905;

46. MASON, Daniel, Gregory, *Great Modern Composers*, vol.II în “The Appreciation of Music”, The H.W. Gray Company, New York, 1916;
47. MASON, Daniel, Gregory, *From Grieg to Brahms. Studies of Some Modern Composers and Their Art*, The Macmillan Company, New York, 1921;
48. MATTHEWS, John, *The Violin Music of Beethoven*, New York, Charles Scribners’ Sons, 1902;
49. MENUHIN, Yehudi, PRIMROSE, William, *Violin & Viola*, 3-rd edition, Kahn & Averill, London, 2004;
50. NICHOLAS, Jeremy, *The Great Composers*, 2-nd edition, Quercus Publishing Plc, London, 2008;
51. PALADI, Marta, *Brahms*, Editura Muzicală, București, 1972;
52. PASCU, George, BOȚOCAN, Melania, *Carte de istorie a muzicii*, vol.I și II, Editura Vasiliana’98, Iași, 2003;
53. PINCHERLE, Marc, *Le monde des virtuoses*, Editeur Flammarion, Paris, 1961 (PINCHERLE, Marc, *Lumea virtuozilor*, [trad. din lb.franceză de Vladimir Popescu-Deveselu], Editura Muzicală, București, 1968);
54. POCINOC, Tatiana, Laura, *Tradiție și înnoire în interpretarea muzicală*, Editura Artes, Iași, 2009;
55. POGGI, Amedeo, VALLORA, Edgar, *Brahms. Signori, il catalogo è questo!*, Einaudi, Torino, 1997;
56. PRATT, Waldo, Selden, *The History of Music. A Handbook and Guide for Students*, editor G.Schirmer, New York, 1907;
57. PRELIPCEAN, Dan, *Creația clasică pentru cvartet de coarde. Repere stilistice*, Editura Artes, Iași, 2005;
58. PRICOPE, Eugen, CRISTIAN, Vasile, SPIRU, Iuliu, Constantin, *Ghid de concert*, Editura Muzicală, București, 1961;
59. RĂDUCANU, Mircea, Dan, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Editura Dan, Iași, 2003;
60. RĂDUCANU, Mircea, Dan, *Docimologia actului interpretativ*, Iași, Editura Artes, 1997

61. RĂDULESCU, Corina, *De la trăire la expresie. Sinergie și dehiscentă*, Editura Paideia, București, 2002;
62. Rolland, Romain, *Vie de Beethoven*, „Vie de hommes illustres”, Librairie Hachette, (Rolland, Romain, *Viața lui Beethoven* în „Oameni de seamă”, [traducerea de Ovidiu Constantinescu], Ediția a II-a, București, Editura Tineretului, 1959
63. SANDU – DEDIU, Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., Galați, 2010;
64. SANDU – DEDIU, Valentina, „Ludwig van Beethoven”, în colecția *Muzica Viva*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., Galați, 2008;
65. SÂRBU, Ion, *Vioara și maestrul ei de la origini și până azi*, Editura Porto-Franco, Galați, 1994;
66. SCHEESER, Reinhold, *Metodica studiului și predării instrumentelor cu coarde*, Editura Conservatorului „George Enescu”, Iași, 1984;
67. SCHONBERG, Harold, Charles, *The Lives of The Great Composers*, 3rd ed., New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1997 (SCHONBERG, Harold, Charles, *Viețile marilor compozitori* [traducere din limba engleză Anca Irina Ionescu], Ed. a III-a, București, Editura Lider, 1997);
68. SOREANU, Șerban, *Johannes Brahms. Muzica de cameră cu pian*, București, Editura Muzicală, 1990;
69. STANCIU, Constantin, *Beethoven, primele cvartete: structură și configurație*, Editura Petra Dia, Iași, 2006;
70. TIMARU, Valentin, *Curs de forme muzicale*, Academia de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1990;
71. ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale. De la Schubert la Brahms*, vol.III, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998;
72. ȘTEFĂNESCU, Ioana, *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, București, 1982;
73. VASILESCU, Mircea, *Studiu asupra unei sistematizări a muncii violonistului-concertist*, Editura Muzicală, București, 1958.

## Dicționare, lexicoane

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Ltd., Londra, 2001;
- *Dicționarul universal de muzică* (coord. Jean Lupu), Editura Litera Internațional, iunie 2008;
- *Dicționar de mari muzicieni*, Larousse (coord. Antoine Golea și Marc Vignal), în traducere de Oltea Șerban-Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000;
- *Dicționarul de termeni muzicali* (coord. Gheorghe Firca), Editura Enciclopedică, ediția a III-a revizuită și adăugită, București, 2010;
- *Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română – Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996;
- *Petit Larousse*, Librairie Larousse, Paris, 1965;
- PERNON, Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Ouest-France Rennes, 1992;
- Cercetări de muzicologie, *Ludwig van Beethoven. Probleme ale creației, interpretării și pedagogiei muzicale*, vol.IV, București, Editura Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu”, 1971.

## Surse Internet

- [www.archive.org](http://www.archive.org)
- [www.raptusassociation.org](http://www.raptusassociation.org)
- [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

