

ȘCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Shwan SEBASTIAN

Aspecte stilistice și ipostaze tehnico-interpretative
inedite ale limbajului brahmsian –
Ultimele opusuri pentru pian

Stylistic Aspects and Original Technical-
Interpretative Facets of the Brahmsian Language –
The Last Piano Opuses

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător științific

Prof. dr. Stela DRĂGULIN

BRAȘOV, 2022

D-lui (Dnei).....

COMPONENȚA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din Brașov

Nr. din

PREȘEDINTE:

Prof. dr. Filip Ignac

Universitatea Transilvania din Brașov

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof. dr. Stela Drăgulin

Universitatea Transilvania din Brașov

REFERENȚI:

Prof. dr. Ioan Oarcea

Universitatea Transilvania din Brașov

Prof. dr. Lavinia Coman

Universitatea Națională de Muzică din București

Prof. dr. Nelida Nedelcuț

Academia Națională de Muzică Gheorghe Dima
din Cluj-Napoca

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat:.....,
ora....., sala

Eventualele aprecieri sau observații asupra conținutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa shwan.sebastian@unitbv.ro

Totodată, vă invităm să luați parte la ședința publică de susținere a tezei de doctorat.

Vă mulțumim.

CUPRINS

CONTENTS	6 / 6
INTRODUCERE	10 / 10
Capitolul I – PRIVIRE ASUPRA CONTEXTULUI ISTORIC, SOCIAL, CULTURAL	
.....	15 / 13
1.1. Climatul cultural al Romantismului – Scurtă incursiune în lumea artelor.....	15 / 13
1.1.1. Priviri asupra artelor plastice.....	17 / 14
1.1.2. Artiști vizuali și plastici care au influențat creația brahmsiană.....	21 / 14
1.1.3. Arta cuvântului	22 / 15
1.2. Profilul psihologic a lui Johannes Brahms.....	25 / 16
1.3. Personalități marcante în viața și creația lui Brahms	33 / 17
1.3.1. Purtând în suflet opera titanilor Bach și Beethoven	34 / 18
1.3.2. Frate întru muzică – Joseph Joachim.....	37 / 20
1.3.3. Deschizătorul de drumuri – Robert Schumann	42 / 20
1.3.4. Mai mult decât o muză – Clara Schumann.....	45 / 21
1.3.5. Inspiratori ai muzicii – Prezențele feminine din viața lui Brahms și virtuozii.....	48 / 22
Capitolul II – IDENTITATEA PIANISTICĂ BRAHMSIANĂ ȘI ALGORITMII DE CREAȚIE	57 / 25
2.1. Brahms, un altfel de romantic – Arta armonizării contradicțiilor.....	57 / 25
2.2. Localizare stilistică – Surse, influențe, interferențe stilistice.....	61 / 27
2.2.1. Reevaluări și revalorificări – Beethoven și Schumann.....	61 / 27
2.2.2. Fațete ale spiritului și idealului romantic	63 / 29
2.2.3. Paralele componistice romantic-impresioniste.....	65 / 30
2.3. Conexiuni și corelații în paradigmele de creație brahmsiene.....	66 / 31
2.3.1. Fecunda paradigmă ritmică, cu multiplele ei conotații	67 / 31
2.3.2. Dominanta melodică a paradigmei Thun	71 / 33
2.3.3. Rezonanțe și confluente ale limbajului muzical – Piese pentru pian, op. 7672 / 34	
Capitolul III – ATRIBUTE ȘI INDIVIDUALIZĂRI STILISTICE ALE LIMBAJULUI BRAHMSIAN REFLECTATE ÎN LUCRĂRILE PENTRU PIAN	75 / 37
3.1. Stilul ca deviație și stilul muzical ca alegere (amprentare individuală).....	75 / 38

3.2. Parametri stilistici – Identificarea elementelor de stil cu valoare expresivă.....	78 / 39
3.2.1. Cadrul tonal, cu dimensiunile sale semantice și estetice	78 / 39
3.2.2. Designul profilurilor melodice	80 / 40
3.2.3. Strategii și formule metro-ritmice	82 / 41
3.2.4. Coabitarea armoniei cu polifonia și măiestria contrapunctului	84 / 41
3.2.5. Genul variațional - metamorfoza tematică și leit-motivele nedeclarate	86 / 42
3.2.6. Miniatura, între gen și formă	89 / 44
3.2.6.1. Miniaturile pianistice.....	89 / 44
3.2.6.2. Liedul – dimensiunea romantică a lui Brahms.....	90 / 45
3.2.7. Orchestrația – Depășirea limitelor expresive ale pianului.....	94 / 46
3.2.7.1. Viziunea simfonică brahmsiană	95 / 46
3.2.7.2. Exercițiu-experiment orchestral – Relațiile timbrale dintre voci în scriitura pianistică de tip simfonic. Studiu de caz: <i>Intermezzo op. 118 nr. 6</i>	96 / 46
Capitolul IV – ANALIZA OPUSURILOR 79, 116, 117, 118, 119 DIN PERSPECTIVE DIVERSE – METODEDE ȘI MODELE DE ANALIZĂ.....	108 / 48
4.1. Preambul pentru o analiză corectă	108 / 48
4.2. Analize consacrate – Analiza teoriei arborilor sintactici și a parametrilor structurali	111 / 49
4.2.1. Rapsodiile op. 79	113 / 50
4.2.1.1. Rapsodia nr. 1 în si minor	113 / 50
4.2.1.2. Rapsodia nr. 2 în sol minor	118 / 54
4.2.2. Șapte Fantezii, op. 116	120 / 56
4.2.3. Trei Intermezzi, op. 117	137 / 56
4.2.4. Șase piese pentru pian, op. 118	143 / 57
4.2.5. Patru piese pentru pian, op. 119	152 / 57
4.3. Analiza sintactică riemanniană	157 / 59
4.3.1. Model de analiză – Intermezzo op. 117 nr. 1 în Mi bemol major	159 / 59
4.4. Abordări analitice cu posibile elemente retorice – Triada rapsodiilor brahmsiene, de la frumusețea „sălbatică” la frumusețea ultimă.....	162 / 61
4.5. Metodă de analiză schenkeriană.....	168 / 61
4.5.1. Schenker și Brahms	168 / 61

4.5.2. Aspecte ale analizei schenkeriene	171 / 62
4.5.3. Strategii de analiză cu elemente schenkeriene	175 / 65
4.5.3.1. Intermezzo în si bemol minor, op. 117 nr. 2	175 / 65
4.5.3.2. Intermezzo în si minor, op. 119 nr. 1	186 / 65
4.5.3.3. Intermezzo în mi minor, op. 119 nr. 2.....	190 / 65
Capitolul V – PARTICULARITĂȚI ȘI REPERE TEHNICO-INTERPRETATIVE ALE OPUSURILOR 79, 116, 117, 118, 119	194 / 66
5.1. Traductibilitatea limbajului muzical – Statutul de co-creator al interpretului	194 / 66
5.1.1. Saltul de la execuție la interpretare – Elemente de tehnică interpretativă.....	198 / 66
5.1.2. Reprezentări scenice – Recitalul și concertul.....	200 / 66
5.1.3. Valențe interpretative	203 / 67
5.1.3.1. Conotațiile camerale ale liedului brahmsian – Arta acompaniamentului pianistic	203 / 67
5.2. Abordări tehnico-interpretative și expresive în viziunea pianiștilor consacrați – Interpretări comparate	206 / 67
5.2.1. Argument.....	206 / 67
5.2.2. Rapsodiile op. 79 – Analize de interpretare comparată.....	208 / 69
5.2.2.1. Rapsodia nr. 1 în si minor	208 / 70
5.2.2.2. Rapsodia nr. 2 în sol minor	215 / 76
5.2.3. Fanteziile op. 116 – Analize de interpretare comparată.....	218 / 79
5.2.4. Intermezzourile op. 117 – Cântecul durerilor brahmsiene – Analize de interpretare comparată	231 / 79
5.2.5. Piese pentru pian, op. 118 – Analize de interpretare comparată	236 / 79
5.2.6. Piese pentru pian, op. 119 – Ipostaze interpretative	246 / 79
5.3. Abordări ale autorului din perspective didactice și pedagogice ale unor modele de studiu	252 / 80
5.3.1. Studiu de caz <i>Rapsodia în si minor, op. 79 nr. 1</i> – Direcții de redare a caracterului grav, propriu stilului brahmsian	253 / 80
5.3.2. Studiu de caz <i>Capriciul op. 116 nr. 7</i> – Direcții de soluționare a unor probleme de înțelegere a planurilor sonore.....	257 / 80
5.3.3. Studiu de caz <i>Intermezzo în si minor, op. 119 nr. 1</i> – Problematika reliefării planurilor armonico-melodice.....	260 / 81

5.3.4. Studiu de caz – Scriitura pianistică de tip simfonic a <i>Rapsodiei în Mi^b major</i> , <i>op. 119 nr. 4</i> și implicațiile sale interpretative.....	261 / 82
Concluzii. Considerații personale asupra manierei de interpretare a miniaturilor	266 / 83
CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATE	268 / 84
BIBLIOGRAFIE	280 / 85
Webografie	284 / 900
REZUMAT	320 / 91
SUMMARY	321 / 92

CONTENTS

Contents	6 / 6	
INTRODUCTION	10 / 10	
I. PERSPECTIVES REGARDING THE HISTORICAL, SOCIAL, AND CULTURAL		
CONTEXT	15 / 13	
1.1. The cultural climate of Romanticism – A brief introduction into the realm of arts	15 / 13	
1.1.1. Insights into the world of fine arts	17 / 14	
1.1.2. Visual and plastic artists who influenced the works of Brahms.....	21 / 14	
1.1.3. Literature	22 / 15	
1.2. Johannes Brahms’ psychological profile	25 / 16	
1.3. Outstanding personalities in the life and works of Brahms.....	33 / 17	
1.3.1. Carrying in his soul the works of the titans - Bach and Beethoven	34 / 18	
1.3.2. Brother in Music – Joseph Joachim	37 / 20	
1.3.3. The Pioneer – Robert Schumann.....	42 / 20	
1.3.4. More than a muse – Clara Schumann.....	45 / 21	
1.3.5. Creative influences – The feminine figures and the virtuosos in the life of Brahms’ Life	48 / 22	
II. BRAHMSIAN PIANISTIC IDENTITY AND CREATIVE ALGORITHMS.....		57 / 25
2.1. Brahms, a different type of romantic composer – The Art of Contradictory Harmonization.....	57 / 25	
2.2. Stylistic location – Sources, influences, stylistic interferences	61 / 27	
2.2.1. Reevaluations and revalorizations – Beethoven and Schumann	61 / 27	
2.2.2. Facets of the romantic spirit and ideal.....	63 / 29	
2.2.3. Romantic – Impressionist compositional parallels.....	65 / 30	
2.3. Connections and correlations within the Brahmsian paradigms of creation	66 / 31	
2.3.1. The fertile rhythmic paradigm, with its multiple connotations	67 / 31	
2.3.2. The melodic dominance of the Thun paradigm.....	71 / 33	
2.3.3. Resonances and confluences of musical language – Piano pieces, Op. 76	72 / 34	

III. STYLISTIC ATTRIBUTES AND INDIVIDUALIZATIONS OF THE BRAHMSIAN LANGUAGE REFLECTED IN THE PIANO WORKS	75 / 37
3.1. Style as a deviation and musical style as a choice (individual imprint)	75 / 38
3.2. Stylistic parameters – Identifying stylistic elements of expressive value	78 / 39
3.2.1. The tonal framework, with its semantic and aesthetic dimensions	78 / 39
3.2.2. The design of the melodic profiles	80 / 40
3.2.3. Metro-rhythmic strategies and formulas	82 / 41
3.2.4. Cohabitation of harmony with polyphony and mastery of counterpoint.....	84 / 41
3.2.5. Variational genre – thematic metamorphosis and undeclared leitmotifs	86 / 42
3.2.6. Miniature, between genre and form	89 / 44
3.2.6.1. Piano miniatures.....	89 / 44
3.2.6.2. The lied – the romantic dimension of Brahms.....	90 / 45
3.2.7. Orchestration – Exceeding the expressive limits of the piano	94 / 46
3.2.7.1. Brahmsian Symphonic Vision	95 / 46
3.2.7.2. Orchestral exercise - experiment – Tone color correspondences between the voices in the pianistic writing of symphonic inspiration. Case study: <i>Intermezzo</i> <i>Op. 118 No. 6</i>	96 / 46
IV. ANALYSIS OF OPP. 79, 116, 117, 118, 119 FROM DIFFERENT PERSPECTIVES – METHODS AND MODELS OF ANALYSIS	108 / 48
4.1. Preamble for correct analysis.....	108 / 48
4.2. Established Analyses – The theory of syntactic trees and the structural parameters	111 / 49
4.2.1. Rhapsodies Op. 79.....	113 / 50
4.2.1.1. Rhapsody No. 1 in B minor.....	113 / 50
4.2.1.2. Rhapsody No. 2 in G minor	118 / 54
4.2.2. Seven Fantasias, Op. 116.....	120 / 56
4.2.3. Three Intermezzi, Op. 117.....	137 / 56
4.2.4. Six Piano Pieces, Op. 118.....	143 / 57
4.2.5. Four Piano Pieces, Op. 119	152 / 57
4.3. Riemannian Syntactic Analysis	157 / 59

4.3.1. Analysis Model – Intermezzo Op. 117 No. 1 in E flat major.....	159 / 59
4.4. Analytical approaches with possible rhetorical elements – The Triad of Brahmsian Rhapsodies, from the “wild” beauty to ultimate beauty	162 / 61
4.5. Schenkerian method of analysis	168 / 61
4.5.1. Schenker and Brahms	168 / 61
4.5.2. Aspects of Schenker’s analysis	171 / 62
4.5.3. Analysis strategies with schenkerian elements	175 / 65
4.5.3.1. Intermezzo in B flat minor, Op. 117 No. 2	175 / 65
4.5.3.2. Intermezzo in B minor, Op. 119 No. 1.....	186 / 65
4.5.3.3. Intermezzo in E minor, Op. 119 No. 2.....	190 / 65

V. PARTICULARITIES AND BENCHMARKS REGARDING TECHNIQUE AND

PERFORMANCE OF OPP. 79, 116, 117, 118, 119.....	194 / 66
5.1. Translation of the musical language – The co-creator status of the performer	194 / 66
5.1.1. The leap from execution to performance – Elements of interpretive technique	198 / 66
5.1.2. Stage performances – recital and concert.....	200 / 66
5.1.3. Aspects regarding performance	203 / 67
5.1.3.1. Particularities pertaining to chamber music in the lieder of Brahms – The art of the piano accompaniment	203 / 67
5.2. Technical – interpretative and expressive approaches in the vision of established pianists – Compared analysis of performances.....	206 / 67
5.2.1. Argument.....	206 / 67
5.2.2. Rhapsodies Op. 79 – Compared analysis of performances	208 / 69
5.2.2.1. Rhapsody No. 1 in B minor.....	208 / 70
5.2.2.2. Rhapsody No. 2 in G minor	215 / 76
5.2.3. Fantasias Op. 116 – Compared analysis of performances.....	218 / 79
5.2.4. Intermezzi Op. 117 – The songs of the Brahmsian sorrow – Compared analysis of performances	231 / 79
5.2.5. Piano Pieces, Op. 118 – Compared analysis of performances	236 / 79
5.2.6. Piano Pieces, Op. 119 – Interpretive hypostases	246 / 79

5.3. Approaches of the author from didactic and pedagogical perspectives of some case studies	252 / 80
5.3.1. Case study <i>Rhapsody in B minor, Op. 79 No. 1</i> – Directions of rendering the serious character, proper to Brahmsian style	253 / 80
5.3.2. Case study <i>Caprice Op. 116 No. 7</i> – Directions for solving problems in understanding sound layers	257 / 80
5.3.3. Case study <i>Intermezzo in B minor, Op. 119 No. 1</i> – The problem of emphasizing the harmonic and melodic dimensions	260 / 81
5.3.4. Case study – The piano writing of symphonic inspiration of the <i>Rhapsody in E flat major, Op. 119 No. 4</i> and its performative implications.....	261 / 82
Conclusions – Personal considerations regarding the performance of piano miniatures	266 / 83
FINAL CONCLUSIONS. PERSONAL CONTRIBUTIONS AND ORIGINALITY ..	268 / 84
BIBLIOGRAPHY	280 / 85
Web materials	284 / 90
SUMMARY	321 / 92

INTRODUCERE

Pornind de la titlul tezei, **Aspecte stilistice și ipostaze tehnico-interpretative inedite ale limbajului brahmsian – Ultimele opusuri pentru pian**, ne-am propus să surprindem ipostazele ineditului în creația pianistică brahmsiană, cu conotațiile sale de inovație și inventivitate, dar și a aspectului de necunoscut, neobișnuit, aparte.

Despre creația brahmsiană, literatura de specialitate a acordat numeroase pagini, în special operelor de anvergură (concerte, sonate, simfonii, variațiuni etc.). Cu toate acestea, se poate remarca faptul că pianiști de referință s-au aplecat cu deosebit interes asupra miniaturilor și au realizat versiuni interpretative valoroase ale acestor lucrări. Astfel s-a născut ideea de a sonda acest spațiu creator conturat de ultimele opusuri pentru pian. Demersul a fost catalizat și de faptul că, de-a lungul carierei mele solistice, interpretând lucrări consacrate am rezonat cu muzica maestrului german, căci operele sunt evocări ale trăirilor, stărilor cu care rezonăm. Primul contact cu miniaturile brahmsiene l-am avut în anul 2002, cu prilejul concursului Yamaha, în care am prezentat ciclul de *Intermezzi op. 117*, pentru ca apoi, în vara anului 2009, să interpretez întreg ciclul de piese *op. 118* pe scena prestigioasei săli londoneze de concert, Wigmore Hall. Deși miniaturile au constituit o permanență în repertoriul meu solistic, de fiecare dată când interpretam se relevau noi și noi înțelesuri. În plus, cu toate că mă aflam și în postură pedagogică și îmi doream a insufla și a transmite elevilor mei frumusețea artei brahmsiene, simțeam că nu reușesc să ating esența profundă a miniaturilor. Toate aceste condiții au conlucrat și m-au determinat să demarez un lung proces de documentare și cercetare legat de această zonă de creație brahmsiană.

În vederea studierii ultimelor miniaturi se ridică cerința obligatorie de a îmbrățișa întreaga creație pianistică pentru a putea descifra filonul ascuns, intim al texturii componistice complexe, al viziunii și concepției maestrului german. Pentru a lua în posesie întreaga operă este nevoie de o abordare integratoare, sintetică, pentru a cuprinde întregul conținut ideatic care se dovedește a fi profund poetic, se impune o atentă cercetare interdisciplinară. Viziunea interpretativă plenară, facilitează posibilitatea de a descoperi corelațiile, confluențele și divergențele traseului creativ. Astfel, interpretând complexa *Sonată nr. 3 în fa minor, op. 5*, cât și tumultosul *Concert pentru pian și orchestră în re minor, op. 15*, am conștientizat conexiunile inerente între primele și ultimele lucrări, acestea reprezentând chintesența creației pianistice, suprema esențializare. Contactul cu lucrările din etapele extreme de creație pianistica brahmsiene, relevă o posibilă analogie cu cele două versiuni ale capodoperei *La Pietà* a lui

Michelangelo, cea creată la tinerețe (23 de ani) și versiunea de final creativ din ultimii 12 ani de viață, *Pietà Rondanini*. Frumusețea pământească versus frumusețea transfigurată, decriptată printr-un cod aflat în spatele aparenței, reprezentând suprema esențializare.

Demersul doctoral a vizat punerea în practică a experienței și a cunoștințelor dobândite prin activitatea pianistică, care a impus de la sine completarea parcursului personal prin cercetarea doctorală. Aspectul teoretic de analiză, articulat firesc pe dorința proprie de dezvoltare profesională, a condus la caracterul pragmatic al alegerii, cu scopul de a evidenția noi direcții de abordare care să aibă la bază un fundament structurat din punct de vedere analitic, interpretativ și pedagogic. Ca strategie de abordare a materialului tematic s-a optat pentru o exprimare clară, concisă, cu focalizare pe aspecte, o raportare elocventă și argumentată, cu o exemplificare pertinentă, bogată și diversificată, explorarea materialului finalizându-se cu realizarea unor modele și studii de caz. Prioritar a fost respectarea principiului accesibilității, vizând aspectul aplicabilității și al utilității practice. Ultimele opusuri pentru pian aparțin sferei miniaturilor. Teza de față și-a propus investigarea opusurilor 79, 116 – 119, *Piese de op. 76* vor reprezenta o viitoare direcție de cercetare pentru realizarea integralei miniaturale.

Obiectivul general – Constituirea unui demers structurat din perspectivă pedagogică, cu repere și valente interpretative tehnico-expressive, ca rezultat al unei examinări conceptual-stilistice inerente idiomului muzical al genului pianistic brahmsian, cu identificări ale particularităților stilistice, în conturarea unei viziuni interpretative autentice.

S-au trasat direcțiile determinante pe care se vor înscrie obiectivele cercetării, cuprinse în cele cinci capitole ale lucrării.

În primul capitol se va urmări schițarea principalelor coordonate ale cadrului cultural al Romantismului, cât și prezentarea personalităților marcante prin evidențierea lucrărilor generate de aceste întâlniri de referință din viața compozitorului, cu reliefarea profilului psihologic brahmsian.

Capitolul al II-lea își propune fixarea localizării stilistice, prin ilustrarea influențelor și interferențelor conceptual-ideologice, evidențierea raportului de osmoză a trăsăturilor clasic-romantice a creației brahmsiene, cu configurarea profilului ideologic compozițional pe baza considerentelor stilistice, care va avea ca finalitate identificarea pianistică brahmsiană cu algoritmiile matricei creatoare și examinarea conexiunilor și corelațiilor conținutului ideatic, prin studiul paradigmatelor de creație.

În capitolul al III-lea se vor identifica caracterele diferențiale și distincte, cu relevarea aspectelor recurente și pertinente, în exprimarea tipologiilor stilistice și reliefarea profilurilor

de creație autentic brahmsiene, cu evidențierea atributelor și individualizărilor stilistice, cu accent pe ineditul limbajului brahmsian, prin studiul multiplelor ipostaze ale elementelor constitutive de limbaj: cadrul tonal, designul profilurilor melodice, strategii cu formule metro-ritmice și armonice emblematică, statutul și identitatea miniaturală etc. De asemenea se va sublinia individualizarea aspectului orchestral ca element definitoriu de limbaj, cu profilurile timbrale care relevă dimensiunea complexității scriiturii pianistice de tip simfonic.

Capitolul IV va cuprinde abordarea analitică a elementelor dominante de limbaj din perspectiva mai multor metode de analiză, cu tehnicile specifice aferente, în vederea structurării unor modele de studiu, pentru valorificarea unor noi posibile ipostaze interpretative.

În capitolul V se va urmări etalarea unor elemente de tehnică interpretativă, de reprezentare scenică și valențe interpretative, elaborarea comentariului de interpretare comparată prin reliefarea variantelor interpretative de referință, cu explorarea dimensiunilor tehnice, semantice și estetice, cât și a unor modele de studiu interpretativ de natură pedagogică și tehnic-interpretativă care vizează soluționarea unor probleme de înțelegere și redare a dimensiunii structurii mesajului brahmsian. În ultima parte a capitolului se va propune configurarea unei maniere interpretative optime și proprii genului miniatural.

Lucrarea se va finaliza cu prezentarea secțiunii de concluzii finale, considerații personale și originalitate.

Capitolul I

PRIVIRE ASUPRA CONTEXTULUI ISTORIC, SOCIAL, CULTURAL

1.1. Climatul cultural al Romantismului – Scurtă incursiune în lumea artelor

Romantismul – mișcare artistică, literară și intelectuală, apare ca reacție împotriva Revoluției industriale și a raționalismului extrem și sceptic al Iluminismului. Epoca revoluțiilor, cu spiritul și idealul de libertate deplină, libertatea gândirii și cunoașterii totale, aduce în prim-plan condiția și puterea creativă a geniului. Autorii romantici contemplează și idealizează trecutul medieval, glorificând virtuțile cavalești, aducând fantasticul din mituri și legende. În creația romantică, un loc aparte îl au iubirea și natura cu aspectele ei magice, feerice, neîntinată de om – locul cugetărilor solitare. Folclorul și arta populară se regăsesc de asemenea în motivele de exprimare romantică. Romantismul pe de-o parte, cu atitudini dominate de afectiv și spirit liber – opuse obiectivismului și rigorii Clasicismului – iar pe de altă parte evadarea din realitate în vis, reveria, melancolia, nostalgia, atmosfera de mister care impregnează creațiile romantice.

Mai presus de toate, Romantismul reprezintă un stil, o concepție despre lume. Romantismul s-a născut într-o perioadă de adânci frământări sociale, purtând însemnele pesimismului, tema fundamentală a artistului romantic este abisul dintre om și realitate. Disonanța dintre eroul romantic și realitate se poate rezolva doar prin evadarea din concret: fie prin idealizarea trecutului, fie prin explorarea țărmurilor exotice, fie prin refugiul într-o lume a ficțiunii și a fanteziei.

Poate cel mai important aspect când privim în comparație tipul artistului romantic cu cel din secolul XVIII-lea este că, în vreme ce artistul din „secolul luminilor” este animat de idei și credințe de larg orizont umanist, romanticul este centrat pe elementul autobiografic, cu accente confesionale. Artistul clasic cântă pentru bucuria și binele din om, pe când artistul romantic își cântă sieși sau unui grup restrâns de prieteni, unde este înțeleș. Caci de cele mai multe ori el se consideră geniu neînțeleș. Operelor marilor compozitori Berlioz, Liszt, Wagner, Schumann, Brahms nu li se poate pătrunde spiritul decât dacă ținem seama și de caracterul autobiografic al acestora. Astfel, nefericita poveste de dragoste a lui Berlioz cu actrița irlandeză

stă la baza *Simfoniei fantastice*, iubirea dintre Wagner și Mathilde o găsim ilustrată în *Tristan și Isolda*, *Anii de pelerinaj* evocă călătoriile inițiatice ale lui Liszt, cele două personaje schumanniene, *Eusebius și Florestan*, sunt omniprezente în opera sa, iar despărțirea tânărului Brahms de Agathe von Siebold amprentează *Sextetul de coarde*, op. 36.

1.1.1. Priviri asupra artelor plastice

Dintre personalitățile artei plastice ne vom opri la cei ale căror trăsături fac atingere cu personalitatea și creația lui Johannes Brahms: **Caspar David Friedrich** (1774-1840) „*Pictorul Nordului*”, **William Turner** (1775-1851) „*Pictorul luminii*” sau „*Prințul stâncilor*”, **Eugene Delacroix** (1798- 1863) „*Singuraticul*”. Totodată vom prezenta aspecte importante ale vieții lor care sunt edificatoare asupra climatului cultural romantic.

1.1.2. Artiști vizuali și plastici care au influențat creația brahmsiană

Brahms era interesat și de alte arte, în special de poezie și pictură. A fost admirator al lucrărilor lui Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Adolf von Menzel și Max Klinger. De fapt, Brahms considera că există afinități profunde între arte, în ciuda diferitelor modalități de exprimare.

Julius Allgeyer (1829-1900) a fost printre primii și cei mai valoroși fotografi germani. Prin intermediul lui Allgeyer, căruia Brahms i-a dedicat în 1877 *Baladele și Romanțele pentru două voci și pian*, op. 75, îl cunoaște pe pictorul Anselm Feuerbach. *Cantata Nănie*, op. 82 este dedicată Henriettei Feuerbach pentru care Brahms avea o apreciere aleasă, în amintirea fiului ei, pictorul **Anselm Feuerbach** (1829-1880), care moare înainte de vreme, la 4 ianuarie 1880. În ciuda faptului că erau diferiți, Brahms a avut o înaltă apreciere față de geniul lui pe care i l-a recunoscut, apărându-l în fața criticilor și împărtășindu-i viziunea artistică, amândoi fiind atrași de farmecul epicului.

Max Klinger (1857-1920) a fost unul dintre cei mai renumiți artiști germani simbolști ai generației sale, pictor, sculptor și gravor, precum și un pianist amator devotat - avea un pian chiar în studioul său de lucru. Klinger a simțit afinitate doar pentru anumiți compozitori: Beethoven, Schumann și mai ales Brahms. Și-a catalogat lucrările de artă cu numere de opusuri muzicale. În anul 1888 Max Klinger a început lucrul la *Fantezia Brahms Opus XII*, care este o formă unică de sincretism artistic, conținând 18 gravuri și 23 de litografii, un tur de forță în care Klinger combină toate tehnicile posibile pentru a obține cea mai dramatică paletă de linii și tonuri. Imaginile grafice apar în dialog cu partitura muzicală a mai multor opusuri de lieduri, ele nefiind de fapt ilustrații, ci fantezii independente, așa cum indică titlul.

1.1.3. Arta cuvântului

În literatură, Romantismul se manifestă pentru prima dată în Germania, unde coexistă și interacționează cu Clasicismul.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), a fost una dintre cele mai de seamă și complexe personalități ale culturii universale. Opera lui a fost profund cunoscută de Brahms, fiind izvor de inspirație pentru multe din creațiile sale și de aceea ne vom opri asupra acestor aspecte. Pornind de la romanul *Suferințele tânărului Werther* scris în 1774, Brahms creează *Cvartetul cu pian în do minor, op. 60 - Werther Quartett*, iar *Liedul op. 47 nr. 5* dedicat Agathe von Siebold, are la bază textul *Die Liebende schreibt* (Scrisoarea iubitei). *Cantata Rinaldo pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră, op. 50* este făurit pe baza poemului lui Goethe, poem care are sămânța în cel de-al paisprezecelea cânt al epopeii *Ierusalimul eliberat* al lui Torquato Tasso (1544-1595). Pe versurile poeziei *Harzreise in Winter* (Călătorie de iarnă în Harz) scrisă în 1777, Brahms compune una dintre cele mai triste lucrări ale sale, *Rapsodia pentru alto, cor și orchestră, op. 53*. Al cincisprezecelea lied din *Noi cântece de dragoste - Valsuri pentru pian la patru mâini și cvartet vocal ad libitum, op. 65*, este conceput de asemenea pe versurile lui Goethe *Nun, ihr Musen, genug!* (Acum destul, voi muzelor!). *Uvertura „Tragică”, op. 81* ar avea ca punct de plecare dramatica scriere, *Faust*. Cel de-al patrulea act al operei *Iphygenia din Taurida* a lui Goethe este textul care duce la întruparea ultimei lucrări vocal simfonice *Cântecul Parcelor, op. 89*.

Romantismul începe să se afirme în literatura germană încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Romanticii germani au fost, adevărații creatori ai teoriei artei romantice, mișcarea romantică în Germania concentrându-se în câteva centre și constituind cele trei mari școli, reprezentative perioadelor evoluției romantismului german. Prima perioadă a romantismului german cuprinde anii 1795-1805 și are ca centru orașul universitar Jena, având ca reprezentanți pe **August Wilhelm Schlegel** (1767-1845) care, împreună cu fratele său, **Friedrich Schlegel** (1772-1829), pun bazele științei literare; **Friedrich Leopold von Hardenberg** (1772-1801), cunoscut sub pseudonimul **Novalis**, este denumit de Goethe „regele romantismului”, deoarece creația sa este cea mai reprezentativă pentru ideile romantismului timpuriu și **Ludwig Tieck** (1773-1853) care s-a evidențiat ca nuvelist și dramaturg. A doua perioadă a romantismului german, cuprinsă între anii 1806-1815, este reprezentată de „Școala de la Heidelberg”, Reprezentați sunt **Clemens Brentano**, **Ludwig Achim von Arnim**, cât și faimoșii frați **Grimm, Jacob și Wilhelm**. Ultima perioadă a romantismului german este cuprinsă între anii 1815 și 1848. „Școala de la Berlin” reunește nume ca: **Hoffmann, Chamisso, Kleist, Heine**.

1.2. Profilul psihologic a lui Johannes Brahms

Personalitatea brahmsiană, complexă și contradictorie – Brahms și Kreisler – reprezintă caractere, temperamente și mentalități diametral opuse. Pe de-o parte tăcutul, rezervatul, disciplinatul „Brahms”, iar pe de alta „Kreisler” cel impulsiv, pasional, imprevizibil. Tânărul Brahms s-a apropiat până la identificare cu personajul din nuvelele lui E. T. A. Hoffmann, astfel încât în anii '50 se autointitula Johannes Kreisler și își semna lucrările cu acest pseudonim, după cum se poate lesne observa din manuscrisul ultimei pagini al *Sonatei nr. 3 pentru pian în fa minor, op. 5*. Relevant în acest sens este și crearea concomitentă a mai multor lucrări cu caracter diametral opuse. Creațiile dublu atac, cum le-a numit Philipp Spitta, sunt: *Serenada în Re major, op. 11* și *Serenada în La major, op. 16*; *Cvartetul de coarde cu pian nr. 1 în sol minor, op. 25* și *Cvartetul de coarde cu pian nr. 2 în La major, op. 26*; *Cvartetele de coarde, op. 51* numerele 1 și 2; *Simfonia I în do minor, op. 68* și *Simfonia a II-a în Re major, op. 73*; *Rapsodiile pentru pian op. 79 nr. 1 și 2*; *Uvertura „Academică”, op. 80* și *Uvertura „Tragică”, op. 81*; cele două *Sonate pentru clarinet și pian op. 120*.

La polul opus sunt lucrările pe care, odată concepute, le reia de-a lungul anilor și le supune unui proces de revizuire și transformare. Printre acestea se numără: *Cvartetul cu pian în do minor, op. 60 - Werther Quartett*, lucrare începută în 1855, ce cunoaște transformări în 1861, apoi în 1868 și se finalizează 1875. *Simfonia I în do minor, op. 68*, de asemenea începută în 1855, este reluată în 1862, apoi conform notei de pe portativ considerată un salut pentru Clara Schumann în 1868, desăvârșita abia în 1876, pe insula Rügen. *Recviemul German, op. 45* - primele schițe ale Recviemului datează din anul 1857 și se finalizează în 1868. Poate cea mai ilustrativă lucrare în acest sens este *Trio-ul cu pian nr. 1 în Si major, op. 8*, conceput încă din anii avântatei tinereți ale lui Brahms, în 1854 și revizuit spre sfârșitul vieții, în 1890.

Personalitate introvertită, își găsește refugiul în propria lume interioară. Taciturnul Brahms *absoarbe tot ce este frumos și își hrănește lumea lui secretă interioară*,¹ cum nota în jurnal Clara Schumann în urma vizitei sale făcute la Hanovra, în 1854. Cărțile i-au fost prieteni de nedespărțit toată viața. Se refugiază în lectură și îi descoperă pe rând pe Schiller, Goethe, cât și pe Sofocle, Cicero, Tasso, Dante, Shakespeare. Caseta cu giuvaieruri a tânărului Kreisler strânge din ce în ce mai multe citate-comori, demers continuat la Detmold.

Puterea lui de muncă era de-a dreptul înspăimântătoare pentru prietenii săi. Se trezea dis de dimineață, iar după câteva ore de lucru, își continua munca mental în timpul lungilor

¹ Berthold Litzmann, *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefen aus den Jahren 1853-1896*, Leipzig, 1927, 2:291.

sale plimbări prin natură. Încrederea în sine îl face să treacă biruitor peste eșecuri, cu mult calm. Brahms își iubea mai presus de toate libertatea și munca de creație, toate celelalte fiind subordonate acestora; el va rămâne fidel doar propriului crez și propriei creații. Hamburgul, oraș liber, care se autoadministrează, cu o anumită tendință naturală de izolare, se oglindește și în modul lui Brahms de a gestiona influențele exterioare, închis, puțin sociabil; spiritul revoluționar se va regăsi doar în spiritul inovator al creațiilor sale. Totodată trebuie avută în vedere și apartenența la o anumită tipologie, și anume la tipologia caracteristică germanilor nordici. Omul nordului este fatalist, caracterizat de un soi de resemnare, de o liniște taciturnă, un soi de superioritate. Brahms îi mărturisea prietenului său, elvețianul Viktor Widmann, că există o mare deosebire între modul de a-și exprima sentimentele în ceea ce îi privește pe vienezi, care își pot pune sufletul în palmă, lucru greu de imaginat în cazul nordicilor, în special al lui, care își proteja sufletul închis în carapacea de nepătruns a ironiei și sarcasmului.¹

Brahms, cu aplecare sa spre solemn și echilibru, poate surprinde alteori prin exuberanță și exaltare. Melancolia este însă amprenta de necontestat a muzicii sale. El se simte nostalgic și melancolic atunci când e singur, o meditație gravă care nu are nimic în comun cu angoasa și deprimarea romantică. Muzica sa reflectă complexitatea simțirilor umane, exploatând o gamă largă de stări și trăiri paradoxale. Brahms ne poartă de la starea elegiacă, melancolică, tragică, la bucurie, serenitate, bucolic, capricios. Arnold Schönberg spunea că dominantă lucrărilor simfonice și camerale este epico-lirică.² Intrinsec poetică, muzica lui este susținută de concepte și imagini poetice, de versuri și poeme întregi. În toată opera sa se regăsește savoarea miresmei nordice, figura țăranului din Holstein, cu construcția lui contradictorie, dur și visător. Cu note de fantastic, alteori în ritmuri epico-eroice, înduioșător de nostalgice și melancolice sunt legendele și baladele populare ale Nordului, regăsite în grandoarea paginilor brahmsiene. Acestea vor trăi în sufletul lui Brahms, vor răzbate în operele lui indiferent de locul în care se va găsi în viața sa, Maestrul.

1.3. Personalități marcante în viața și creația lui Brahms

Experiența personală este privită ca o condiție indispensabilă creației artistice, actul de creație este văzut ca o eliberare psihică de anxietăți, de frică, de teamă, de tensiuni. ... *pentru că în final, scopul artei este eliberarea de suferință și biruință asupra ei* – Gustav Mahler.³

¹ Brahms către Widmann, Feb. 9, 1894, 8:134-135.

² Constantin Floros, *op. cit.*, p. 17.

³ Killian, 1984, p. 46.

La Brahms profundele experiențe și trăiri personale au direcționat impulsului creator al numeroaselor capodopere. Suferințele din dragoste, boala și moartea persoanelor dragi, dar și recunoștința purtată mentorilor, admirația față de interpreții virtuozii și prețuirea aleasă pentru prieteni au avut darul de a elibera energia creatoare. Însuși Brahms a recunoscut că evenimentele din viața sa au avut puternic răsunet în creația sa, unele cu rol declanșator, altele au avut darul de a le cataliza, dar toate generate de nevoia creatoare interioară.

Lucrarea de față nu-și propune o înșiruire cronologică a principalelor evenimente din viața lui Brahms, ci reliefa acestora prin prezentarea personalităților și a lucrărilor ilustratoare care au marcat viața și creația. Altfel spus, Brahms „privit” din mai multe perspective, ca într-un caleidoscop, așa cum l-au văzut și perceput, mai mult sau mai puțin l-au înțeles, dar cu toții l-au iubit.

1.3.1. Purtând în suflet opera titanilor Bach și Beethoven

În această secțiune s-au punctat cele mai importante aspecte ale activității componistice și scenice, Bach și Beethoven fiind prezențe permanente ale acestora. Încă din 1848 Brahms promovează în orașul natal lucrările cantorului de la Leipzig, vreme în care hamburghezii nu erau tocmai familiarizați cu opera marelui compozitor, iar la scurt timp, în aprilie 1849, îi farmecă cu interpretarea sonatelor lui Beethoven. Bach îi este model și în descifrarea, aprofundarea și perfecționarea scriiturilor polifonice vocale. Munca anilor de la Curtea din Detmold își află roadele în elaborarea lucrărilor dedicate corurilor din Detmold și Hamburg, căci în acei ani totul era în legătură cu arta corală pe ambele planuri, dirijoral și componistic. Primul din cele *Două motete pentru cor mixt la 5 voci în stil acappella, op. 29*, este elaborat atât ca formă – coral și fugă – cât și ca stil în spiritul profunzimii muzicii lui Bach.

Ideile brahmsiene care conduc către etosul beethovenian, melodismul temei în Do major din final, care respiră aceleași idealuri și aspirații, cât și patetismul dezvoltator în cadre ce asigură echilibrul construcției, l-au determinat pe Hans von Bülow să denumească *Simfonia I în do minor, op. 68*, „a X-a de Beethoven”. Același Bülow spunea că *Fantezia lui Bach pare a fi dominată de orgă în lucrările compuse pentru pian; a lui Beethoven de orchestră; a lui Brahms de amândouă*.¹ Prin al său *Concert pentru vioară în Re major, op. 77*, Brahms rescrie estetica beethoveniană, ducând-o pe noi culmi de realizare, în ipostaza unei simfonii cu instrument obligat. În aceeași perioadă, când compune *Rapsodiile op. 79* pentru pian, apar și *Studiile pe subiecte din Bach*. Primele două studii intitulate *Presto - după Bach*, sunt două

¹ Florence May, *The Life of Johannes Brahms*, University of Toronto Libraries, 1905, Vol. 2, p. 187.

versiuni de exerciții inspirate de *Sonata nr. 1 în sol minor pentru vioară solo, BWV 1001*, iar a treia reprezintă o transpunere pentru mâna stângă a celebrei *Ciaccone din Partita nr. 2 în re minor, BWV 1004*, una dintre cele mai reușite versiuni până în zilele noastre. Apoi finalul *Simfoniei a IV-a în mi minor, op. 98*, cu ecouri bachiene de passacaglie justifică caracterizarea lui Brahms – *un Bach al timpului nostru*.

Concertul reconcilierii cum l-a numit Clara Schumann, *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor, op. 102*, compus în cursul verii 1887 și dedicat prietenului său de viață, violonistul Joseph Joachim, continuă concepția ultimelor concerte beethoveniene, dar evident din perspectivă simfonică brahmsiană. De altfel, cele trei Sonate pentru pian ale sale se înscriu sub dominanta de expresie dramatică beethoveniană. În amurgul vieții sale, ca o certificare a filiației geniului celor trei B, în zilele de 27-29 septembrie 1895, Brahms este invitat la Meiningen, la „Sărbătorirea celor trei B”, unde au loc concerte în care se prezintă lucrări de Bach, Beethoven și Brahms. Iar ultima lucrare a sa, o capodoperă, cele *11 preludii corale pentru orgă, op. 122*, lucrare publicată postum în 1902 de către Fritz Simrock, reprezintă un omagiu adus polifoniei și măștrilor ei, operei marelui Johann Sebastian Bach, pe care s-a clădit întreaga educație muzicală a lui Brahms.

Pe linia genetică a geniului

George Enescu (1881-1955), inspirat de „Cei trei B” afirma: *compozitorii mei preferați sunt Brahms, Bach, Beethoven. [...] Beethoven, o măreție supraomenească, muzica lui Brahms, profundă, hrană pentru spirit, iar Bach, pâinea cea de toate zilele.*¹ Enescu se regăsea în muzica lui Brahms, *zeul al adorației sale tinerești*, în dorul după meleagurile natale. Trebuie subliniat rolul esențial pe care George Enescu l-a avut ca interpret în descoperirea și propagarea masivă a creației brahmsiene la Paris unde, cu excepția *Recviemului German*, aprecierea publicului francez era superficială și deformată, în ceea ce privește opera compozitorului german. Contribuția lui Enescu a determinat o remodelare a percepției franceze asupra muzicii lui Brahms.

Există în viață momente care rămân adânc întipărite în memoria sufletului unui om. Interesantă este similitudinea celor două momente – când copilul Yehudi Menuhin, în vârsta de 7 ani, îl aude pe George Enescu interpretând *Concertul pentru vioară în Re major, op. 77* de Brahms, care amintește de momentul când adolescentul Brahms îl ascultă pentru prima dată pe Joseph Joachim interpretând *Concertul pentru vioară în Re major, op. 61* de Beethoven. Ca

¹ Enescu, 1964, p. 63.

un arc peste timp, în 1899 Joachim îi oferă tânărului Enescu cadența scrisă de el pentru *Concertul de vioară* de Beethoven, ca o „ștafetă a harului”.

1.3.2. Frate întru muzică – Joseph Joachim

A scrie despre **Joseph Joachim** (1831-1907) este un alt fel de a releva viața lui Brahms, prietenia dintre cei doi fiind una dintre cele mai frumoase și îndelungate prietenii din lumea muzicii. Un moment important atât în viața de creație a lui Brahms, cât și în cariera lui Joachim este apariția *Concertului pentru vioară în Re major, op. 77*, o nouă simfonie cu instrument obligat, dedicat bunului său prieten, drept omagiu față de profesionalismul și lupta lui de a impune valoarea. Ca și în cazul *Simfoniei a II-a în Re major, op. 73*, lumina adusă de pe meleagurile italiene, cât și farmecul minunatului lac de munte din Pörschach, se regăsesc în melodismul avântat și pasional al *Concertului pentru vioară în Re major*. Chiar dacă la început Joachim are niște temeri legate de scriitura violonistică a concertului, înțelegând spiritul lucrării, reușește în final să găsească modalitățile optime de rezolvare tehnică și să interpreteze magistral partitura. În prefața primei ediții a concertului, Joachim recomandă interpreților modalitățile de înțelegere a acestei noi concepții.

În 1887, în satul Hofstetten de pe malul lacului Thun din Elveția, Brahms pregătește o nouă surpriză, nedestăinuită, *Concertul reconcilierii - Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor, op. 102*, pe care i-l dedică prietenului violonist, manuscrisul purtând cuvintele „Celui pentru care a fost scris”.¹ Prima lectură a concertului are loc la locuința Clarei Schumann din Baden-Baden, alături de Brahms și Joachim se află violoncelistul Robert Hausmann, iar reprezentarea orchestrală urmează a avea loc la Köln, în data de 18 octombrie 1887. Lucrare este considerat o adevărată simfonie cu două instrumente soliste obligate.

1.3.3. Deschizătorul de drumuri – Robert Schumann

Robert Schumann (1810-1856) a fost unul dintre cei mai importanți compozitori germani, scriitor și fondator al revistei *Neue Zeitschrift für Musik* a cărei activitate se continuă și în zilele noastre. Robert și Clara Schumann sunt prezenți în muzica lui Brahms, exemple elocvente fiind *Variațiunile în fa diez minor pe o temă a de Schumann, op. 9* dedicate Clarei Schumann (1854), *Variațiunile pe o temă de Schumann pentru pian la patru mâini, op. 23* (1861), pe baza temei creată de Schumann. Memoria vie a iubitului mentor și evidentele asemănări constituie semnul nobil al recunoștinței pe care i-a purtat-o toată viața. Deși în

¹ Florence May, *op. cit.*, p. 255.

tonalitate minoră, *Intermezzo-ul op. 76 nr. 7* face trimitere directă către prima piesă în tonalitate majoră din *Scene pentru copii, op. 15* de Schumann, relația motivică între teme fiind clară. Principala temă a *Simfoniei „Eroica”, op. 90* amintește prin asemănarea acesteia cu debutul *Simfoniei „Renana”, op. 97* de Schumann.¹ Robert Schumann scria: „... Când mă gândesc la înalta desăvârșire a unora din creațiile lui Bach și Beethoven, mă refer la stările sufletești rare pe care artistul trebuie să mi le tălmăcească și căruia îi cer adâncime și noutate poetică în fiecare amănunt...”² Brahms a înțeles și simțit viziunea maestrului său și a plinit-o.

1.3.4. Mai mult decât o muză – Clara Schumann

Clara Schumann (1819-1896), personaj central în viața lui Brahms, este prietenă, confidentă, critic, căreia i se destăinuie în privința tuturor situațiilor de viață, a momentelor de zbucium, de supărări, de îngrijorări. O prietenie de-o viață – dovadă stau scrisorile, care din nefericire, au fost distruse în mare parte de însuși Brahms, în ultimii ani de viață. Valoroasă este părerea pianistei în special cu privire la compoziții (judecări de valoare la nu mai puțin din 82 de opusuri ale sale).

Un aspect care multă vreme a fost trecut cu vederea, este semnalul cornului ca un leit-motiv din lucrarea concertantă *Introducere și Allegro appassionato, op. 92* a lui Schumann. Același semnal este regăsit în prima parte a *Concertului nr. 1 în re minor pentru pian și orchestră, op. 15* și în partea a doua a *Dublului concert pentru vioară, violoncel și orchestră în la minor, op. 102*, care prin caracterul de cântec, cu un ritm uniform, ne amintește puternic de Schumann și astfel poate fi considerat și de această dată un nou tribut pentru Clara. Un alt exemplu ar putea fi tema părții a doua din *Sextetul de coarde nr. 2 în Sol major, op. 36*, care de asemenea derivă din motivul de patru sunete intonate de corn. Era un fel de cod muzical între cei doi. În loc de cuvinte, Brahms îi trimitea din când în când un cântec sau o melodie.

După propria declarație a lui Brahms, portretul Clarei Schumann este oglindit în partea a II-a a *Concertului pentru pian în re minor, op. 15*, următoarea frază notând-o chiar sub indicația de tempo al manuscrisului original, *Adagio: Benedictus, qui venit, in nomine Domini!*

Majoritate pieselor cuprinse în opusurile 116 și 117 (chiar și unele incluse în op. 119) i-au fost trimise și dedicate Clarei, inspirate de sentimentul de intimitate, de durere, de poezie și dragoste. Ultimele vizite făcute Clarei au fost în noiembrie 1894, alături de clarinetistul Richard Mühlfeld, ocazie cu care îi cântă *Sonatele pentru clarinet și pian, op. 120* și un an ai

¹ Ioana Ștefănescu, *op. cit.*, p. 262.

² Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, vol. 1, Leipzig, 1941, p. 434.

târziu, în octombrie 1895, după Festivalul de la Meiningen. Pe 7 iulie 1896, în scrisoarea trimisă Mariei Schumann, Brahms îi mărturisește că lucrarea *Cele patru cântece grave, op. 121*, dedicată lui Max Klinger, reprezintă un fel de recviem pentru mama sa. Însă, Max Kalbeck e de părere că lucrarea este creată în memoria Elisabethei von Herzogenberg. Ipoteza sa se bazează pe versurile lui Gottfried Keller, *Nixe im Grundquell* care se găsesc pe schița devenită între timp celebră și păstrată la *Gessellschaft der Musikfreunde* (Societatea Prietenii Muzicii) din Viena. Evocarea nimfei cu păr de aur reprezintă o aluzie la iubirea secretă a lui Brahms, blonda Elisabeth von Herzogenberg. Kalbeck e de parere că mai degrabă cele *11 Preludii corale pentru orgă, op. 122* reprezintă omagiul adus morții Clarei Schumann, sub impresia înmormântării de la Bonn și a presentimentului propriului sfârșit, aidoma titlului ultimului preludiu *O, lume, trebuie să te părăsesc*.

1.3.5. Inspiratori ai muzicii – Prezențele feminine din viața lui Brahms și virtuozii

În vara anului 1858, Brahms se logodește cu talentata cântăreață **Agathe von Siebold** (1835-1909) pentru ca, la scurtă vreme, în ianuarie 1859, să rupă logodna printr-o derutantă scrisoare în care, pe de-o parte spunea că o iubește, iar pe de altă parte îi spunea categoric că nu suportă gândul de a fi ținut prizonier. Dovada incontestabilă a iubirii pentru frumoasa soprană stau liederurile publicate sub numele de *Opt cântece și romanțe, op. 14*, în care iubirea de abia se înfiripă, ca apoi în *5 Poeme pentru pian și voce, op. 19* este redată iubirea mistuitoare (de exemplu *Liedul nr. 1 Der Kuß - Sărutul*). Amintirea ei a stăruit mult timp în mintea lui Brahms. Numele ei îl vom găsi cinci ani mai târziu ascuns ca anagramă într-un motiv al *Sextetului de coarde nr. 2 în Sol major, op. 36*, în măsurile 162-168 ale primei părți, intonat la vioară.

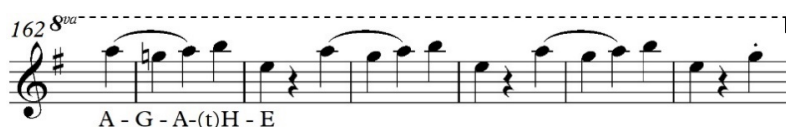


Fig. 1 *Sextetul de coarde nr. 2 în Sol major, op. 36* – partea I, măs. 162-168

Hans Gál descoperă această anagramă, ca o idee fixă și în liedul nr. 10 din *12 liederuri și romanțe pentru cor de femei a cappella, op. 44*, intonată la pian.



Fig. 2 - *Liedul op. 44 nr. 10*

Anul 1869 prezintă conotații autobiografice. Sentimentele nutrite față de **Julie Schumann** (1845-1872) irup cu o forță de neimaginat. Slăbiciunea pentru cel de-al treilea copil a lui Schumann era veche: pe partitura *Variațiunilor pe o temă de Schumann pentru pian la patru mâini, op. 23* se găsește dedicația făcută ei, în 1861. Sentimentele de dragoste, speranța, sunt ilustrate în lucrarea *Cântece de dragoste – 18 Valsuri pentru pian la patru mâini și cvartet vocal ad libitum, op. 52*. Într-o vizită la Hermann Deiters la Bonn, în 1868, Brahms află de *Rapsodia* lui Johann Friedrich Reichardt pe versurile poemului *Harzreise in Winter* (Călătorie de iarnă în Harz) de Goethe, care are un puternic impact asupra sa. Năruirea dragostei, care are ca motiv durerea resimțită la aflarea veștii că Julie urmează să se mărite, este factorul declanșator în urma căruia Brahms compune *Rapsodia pentru alto, cor și orchestră, op. 53*.

Născută la Paris, **Elisabeth (Stockhausen) von Herzogenberg** (1847-1892) promitea o măreață carieră pianistică, cu înclinații componistice certe. Renumitul profesor Julius Epstein o prezintă lui Brahms, în iarna anului 1863-64 cu rugămintea de a o pregăti la pian. Se pare că frumusețea ei l-a răvășit pe compozitorul german căci, după cum spunea Epstein mai târziu într-o scrisoare, *nu aveai cum să nu te îndrăgostești de ea*. Cu toate că renunță în scurt timp la lecțiile de pian, relația lor va dăinui peste ani, o relație profundă, afectuoasă. Alături de Clara Schumann, ea este una din persoanele cu care s-a sfătuit asupra creațiilor sale, având încredere deplină în ea. Ultimul din ciclul de *Lieduri și cântece, op. 32* *Wie bist du, meine Königin* (Cum de ești tu regina mea) îi este închinat din prinosul dragostei lui pentru ea.

În urma dureroasei dispariții a Elisabethei von Herzogenberg în 1892, Brahms îi scria soțului acesteia: *Nu poți ști ce pierd, pierzând pe soția dumneavoastră*.¹ După aceste tragice evenimente poate nu e întâmplător gândul testamentar a lui Brahms. Testamentul de la Bad Ischl - scrisoarea lui Brahms către editorul său Fritz Simrock - este urmat de testamentul spiritual, „*Monologurile pentru pian*”, cum numea Hanslick *opusurile 116 – 119*.

Talentata contra altistă, **Hermine Spies** (1857-1893) a fost studenta lui Julius Stockhausen, la Frankfurt. Partitura lied-ului *Dort in den Weiden, op. 97 nr. 4* (Acolo printre sălcii), unde există mențiunea *Salut către Herma*, urmate de celelalte două lied-uri, *Komm bald* (Vino curând) și *Trennung* (Despărțirea), anunță apariția în viața lui Brahms, în 1883, a Herminei Spies, muza inspiratoare a ultimelor lieduri brahmsiene, anul 1884 fiind dedicat în întregime creației lied-urilor. Împreună realizează un turneu de concerte prin orașele Germaniei de nord, în stagiunea 1884-85. O găsim de asemenea printre invitații prietenului Widmann, în casa acestuia din Berna în 1887.

¹ Max Kalbeck, *Johannes Brahms. The Herzogenberg Correspondence*, E. P. Dutton and Company, New York, 1909, p. 403.

Există posibilitatea dezvăluirii unor noi aspecte, ținând cont că Constantin Floros a cercetat în arhiva din Hamburg scrisori și manuscrise în detaliu. Inedit este că s-au găsit paragrafe întregi din corespondența lui Brahms cu Joachim, opt scrisori către Albert Dietrich, cât și 2 scrisori către Hermine Spies, nepublicate încă.

Virtuozi

Genialul virtuoz polonez, **Carl Tausig** (1841-1871), cel mai strălucit student a lui Franz Liszt, stăpâna o tehnică pianistică impecabilă. Se întâlnesc la Viena în 1862, devenind foarte buni prieteni, Brahms, impresionat de puterea talentului său compune *Variațiunile pe o temă de Paganini, op. 35*, o piatră de încercare pentru orice pianist consacrat care dorește să-și etaleze valoarea tehnicii pianistice. Datorită gradului înalt de dificultate tehnică, Clara Schumann le-a denumit *Variațiunile diabolice*, iar Tausig „fructe greu de cules”¹. Acceptând invitația lui Wagner, împreună cu Tausig - adept al viziunii wagneriene, Brahms îi cântă acestuia *Variațiunile pe o temă de Händel, op. 24*, despre care creatorul muzicii infinite are cuvinte de apreciere: *iată câte se mai pot realiza încă în cadrul formelor vechi, când apare cineva care are harul să le mânuiască.*²

Inițial violonist, apoi datorită darului său autodidact, **Richard Mühlfeld** (1856-1907) devine clarinetistul principal al orchestrei de la Meiningen. Cu toate că Brahms se hotărâse să se retragă din viața muzicală, în urma vizitei la castelul ducal din Meiningen, sedus de sonoritatea deosebită și puterea expresivă a interpretării lui Mühlfeld, compune în 1891 la Bad Ischl *Trio-ul pentru clarinet, pian și violoncel, op. 114* și *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde, op. 115*.

Anul 1894 aduce vești negre în viața lui Brahms, prin pierderea a trei prieteni apropiați sufletului său, Theodor Billroth, Hans von Bülow și Philipp Spitta, fapt ce-l determină să se retragă la Bad Ischl, unde puterea locului îl reechilibrează și compune dintr-o suflare cele *Două sonate pentru clarinet și pian, op. 120*. Asemeni Monologurilor pentru pian, ultimele sonate sunt lucrări de stare emoțională, fără ostentația virtuozității, în care Brahms i-a cerut lui Mühlfeld „să cânte doar pentru propria edificare și delectare”. Astfel întreaga creație pentru clarinet, care îi este dedicată lui Richard Mühlfeld, marchează și reprezintă ultimele lucrări camerale.

¹ Karl Geiringer, articol *The Musical Quarterly*, Londra, 1936.

² San-Galli, *op. cit.*, p. 93.

Capitolul II

IDENTITATEA PIANISTICĂ BRAHMSIANĂ ȘI ALGORITMII DE CREAȚIE

2.1. Brahms, un altfel de romantic – Arta armonizării contradicțiilor

Romantismul, văzut ca o zbatere aparent contradictorie între aspirația viitorului, dar și nostalgia gloriosului trecut, sfârâmarea convențiilor, dar și nevoia pentru ordine, echilibru, *aparenta dominație a sentimentului asupra rațiunii*,¹ preamărirea omului și durerea pentru un Dumnezeu pierdut, duce la apariția personajului romantic brahmsian, cu un picior în cer și unul pe pământ, care este supus rupturilor sau recurge la reconcilieri profunde. Brahms rezolvă caracterul conflictual printr-o logică arhitecturală unitară, de împăcare a contrariilor, care reprezintă amprenta matură a creativității brahmsiene. Sunt ipostaze în care el doar expune aceste contrarii și ipostaze când le rezolvă, le valorifică printr-o conciliere, fapt ce „trădează” tendința lui Brahms de armonizare și echilibrare. Cu toate că păstrează un echilibru clasic, o logică și un control riguros al discursului sonor, a concepției componistice până în cele mai mici detalii, Brahms a scris o muzică care impresionează tocmai prin spontaneitate și solicită din plin participarea afectivă a auditorului. Inedit este că acest echilibru complex din muzica sa ascunde existența unor puternice tensiuni interioare, expresia sensibilității sale. Astfel, printr-un limbaj clar și cu grijă elaborat, sub semnul eleganței estetice, Brahms reușește să exprime cele mai adânci taine ale sufletului omenesc, cele mai fine vibrații, cele mai intraductibile impulsuri. Alegerea individuală, sub-stilul brahmsian în cadrul stilului romantic, este folosirea matriței clasice supusă travaliului și spiritului inovator.

Romanticii sparg tiparele după nevoia de expresie, evadează, pun pe prim plan experiența individuală, pe când Brahms, păstrând formele clasice, face ca semantica care răzbate din lucrare să reprezinte mesajul consolator clasic, umanist – artă profund umană și caldă, deasupra oricărei îngustimi și superficialități. Gândirea romanticilor era de tip mistic, pe când gândirea brahmsiană își avea rădăcina în filozofia germană profundă. Scriitura pianistică izbitoare, frapantă, uimitoare a ultimelor opusuri, conține gândirea filozofică a unui ideal, cel al sfidării morții. Romanticii opun rezistență, Brahms se confruntă cu realitatea. Metafora

¹ Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, Atitudini, Afecte – Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 2013, p. 125.

identității brahmsiene, ilustrată cu precădere în *Rapsodii, monologuri* etc. aduce în prim plan sentimentul *thanatic* care relevă o extraordinară identitate atitudinală, amprentă temperamentală, psihologică, afectivă, marca creatorului. Comportamentul unic în fața morții are efect în crearea protocolului testamentar.

În încercarea de a încadra activitatea componistică dedicată pianului, s-ar putea contura trei etape creatoare, fiecare tributare unor estetici caracteristice. Ca un arc în timp, începutul și sfârșitul creației brahmsiene are conotații pianistice: prima etapă (1851-1856) – etapa simfonismului instrumental (sonatele, baladele pentru pian), urmată apoi de etapa virtuozității variaționale (1860-1863), culminând cu etapa grav-nobilă a contemplativelor miniaturi (1877-1893).¹

În ceea ce privește rolul pianului se remarcă alternanța evoluțiilor de tip solistic, cu cele de totală integrare a acestora în structurile de ansamblu ale lucrării. O trăsătură constantă și distinctă a scriiturii pianistice este că aceasta solicită pianistul în gradul cel mai înalt al înțelegerii. Pentru primele două perioade se ridică și exigențe remarcabile ale aparatului pianistic reclamate de: supraîncărcarea cu acorduri, utilizate în poziții largi, înlănțuirile de terțe, sexte dublate, care se desfășoară pe întreaga claviatură, momente complexe contrapunctice, juxtapuneri și invenții ritmice, inovații armonice. Dintre caracteristicile definitorii ale scriiturii pianistice brahmsiene se disting: mișcarea amplă a figurațiilor de acompaniament acoperind registre extreme, cât și preferința pentru reliefaarea profilurilor melodice interne ascunse. Temele muzicale sunt generate de alte caracteristici ale parametrilor muzicali decât de caracteristicile melodice ale acestora (de exemplu cu alte succesiuni armonice).

Particularitatea ultimelor lucrări, cântecul de lebedă al maestrului german, rezidă într-o mare subtilitate. Stilul operei de maturitate se caracterizează prin marea simplificare, prin gestul concis care conduce la suprema esențializare. Ultimele miniaturi *op. 116 - 119* prezintă trăsături de conținut privind forma și scriitura pianistică care duc cu gândul la primele lucrări pentru pian; reverberații ale avântatelor și pasionatelor lucrări de tinerețe.

Specific creației brahmsiene este concentrarea elementelor cu rol determinant asupra întregii sale opere încă din primele trei decenii de manifestare a perioadei hamburgheză 1833-1863. Dacă la numeroși compozitori se evidențiază transformări de atitudine, schimbări estetice și stilistice care conduc la evidente deosebiri între realizările extreme ale vieții lor, Brahms prezintă particularitatea unei consecvențe a desfășurării bazată pe cele mai importante date sufletești specifice habitatului său natal. Continuitatea și statornicia robustă în atitudinea

¹ Lavinia Coman, *op. cit.*, pag. 60.

estetică și stilistică a fost determinată de faptul ca nici o influență a noii ambianțe nu l-a amprentat; încă de la începuturi el și-a creat strategii și standarde clare. La Brahms nu este vorba de o periodizare, ci de organizare și, în anumite cazuri de o reorganizare a muncii de creație. Prin selecția și revizuirea vechilor lucrări, el își actualizează și revigorează, reîmprospătează continuu creația. Corespondența cu Joseph Joachim din tinerețe, stă mărturie a faptului ca lucrări din tinerețe au reprezentat punct de plecare a ultimelor opusuri, ca de pildă activitatea de revizuire a celor *4 Cvatete vocale, op. 112*, anterior compuse sau crearea a *13 Canoane vocale, op. 113* prin intercalarea a 6 canoane vechi.

La Brahms identificăm trăsături de permanență ale structurii sufletești umane, rămânând fidel marilor idealuri ale artei muzicale clasice (ca model clasic), articulate pe coordonate spirituale nord-germanice, cu localizare în epoca romantică. Este marcant acest raport de interferență, de osmoză și organicitate a trăsăturilor clasic-romantice. Privind aspectul clasic, se evidențiază importanța conținutului asupra modalităților de exprimare regăsită în matrița clasică. Nu accesează formula emfatică a muzicii programatice romantice, ci rămâne pe coordonatele clasice a muzicii pure.

2.2. Localizare stilistică – Surse, influențe, interferențe stilistice

Brahms a fost deopotrivă un continuator al clasicismului, dar și al direcției ilustrate de Schubert, Mendelssohn și Schumann. Situat la confluența acestor două linii, compozitorul a realizat o sinteză cu totul personală între simfonismul beethovenian și lirismul primilor romantici, incluzând elementele unor vechi tradiții, de la lumea simplă a cântecului popular și a coralului la complexitatea polifoniei barocului.

2.2.1. Reevaluări și revalorificări – Beethoven și Schumann

Moștenirea beethoveniană – Ideile tematice, intensul proces modulatoriu, tradiția nobilă și eroică, tehnica polifonică, monumentalitatea și solemnitatea construcției sonore – reprezintă o parte considerabilă a zestrei brahmsiene. Incontestabil, cel care a dominat creația și a influențat personalitatea lui Brahms este titanul muzicii clasice. Amprentarea beethoveniană, de la „extaz la agonie”, ia sfârșit odată cu nașterea celei de-a doua simfonii, *Pastorală lui Brahms*, când Brahms se eliberează de apăsarea copleșitoare a spiritului mărețului înaintaș, moment consemnat în scrisoarea sa către Hermann Levi: *Tu nu-ți poți închipui ce înseamnă să auzi neîncetat în urmă pașii Titanului*. Extrăgându-și seva din bogata moștenire a limbajului beethovenian, amprentat de truda istovitoare, creația pianistică brahmsiană se

constituie într-un demers creator, elaborat și elevat al unui nivel următor de manifestare expresivă.

În privința viziunii pianistice, sonatele beethoveniene pentru pian se caracterizează prin procesul de diferențiere a limbajului armonic, ultimele lucrări anticipează scriitura romantică și anunță un nou orizont stilistic. Recitativul instrumental apare pentru prima dată în Sonata „Furtuna”, ca rezultat firesc al unor noi considerații și nevoi expresive. Cu scopul de a dinamiza traviul tematic, scriitura ultimelor sonate este contrapunctică, polifonică.

Din perspectiva **revalorificărilor schumanniene**, în urma analizei operelor celor doi compozitori germani – Schumann, poetul pianului și gravul Brahms – se poate vorbi de un anumit profil expresiv, în parte apropiat, dar sensibil diferit. Pentru varianta rezumatului de față s-a optat pentru varianta grafică a tabelului care valorifică sistematic informația și permite o facilă examinare a paralelei Schumann-Brahms.

Caracteristici stilistice	SCHUMANN	BRAHMS
CONFLUENȚE		
	<ul style="list-style-type: none"> • Gândire polifonică și poliritmică, cu evidențiere a vocilor interne 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Natură contrapunctică a discursului pianistic 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Conotații simfonice ale pianului 	
DIVERGENȚE		
Tip de scriitură pianistică	<ul style="list-style-type: none"> • Se păstrează proprietățile pianistice în transpunerea orchestrală 	<ul style="list-style-type: none"> • Scriere pianistică de tip orchestral, subordonată planurilor simfonice
Registrație	<ul style="list-style-type: none"> • Predilecție pentru registrul mediu 	<ul style="list-style-type: none"> • Predilecție pentru registrele extreme
Enunțuri/ Entitățile lirice	<ul style="list-style-type: none"> • Trăiri acute „kreisleriene” 	<ul style="list-style-type: none"> • Amplă respirație, gravă melancolie
Motive	<ul style="list-style-type: none"> • Motive conturate, bine reliefate 	<ul style="list-style-type: none"> • Motive simple, încorporate într-un context muzical elaborat
Tehnici componistice	<ul style="list-style-type: none"> • Idei complete, cu lipsa stadiilor intermediilor • experimentarea trăirilor extreme 	<ul style="list-style-type: none"> • Tema dezvoltatoare bază generatoare • Proces de amplificare structurală
Miniaturile	<ul style="list-style-type: none"> • Asamblate în construcții grandioase – suite sau cicluri 	<ul style="list-style-type: none"> • Caracter intim, reflexiv • Independență, autonomie a viziunii interpretative

2.2.2. Fațete ale spiritului și idealului romantic

Paralele Chopin-Brahms și Liszt-Brahms se vor evidenția cu ajutorul tabelelor, pentru o examinare facilă și o sistematizare a informației, în cazul rezumatului tezei.

Caracteristici stilistice	CHOPIN	BRAHMS
Fundal apercceptiv reflectat în caracteristicile ritmice	<ul style="list-style-type: none"> • Polonez • Subtile libertăți ale ritmului 	<ul style="list-style-type: none"> • German • Ambiguități metro-ritmice
Rubato	<ul style="list-style-type: none"> • Acel inconfundabil <i>rubato</i> chopinian: menținerea relativ strictă în timp a acompaniamentului, cu libertatea expresivă a liniei melodice 	<ul style="list-style-type: none"> • Fină dilatare a timpului, fără recuperarea timpului „furat”
Scriitura pianistică	<ul style="list-style-type: none"> • Scriitură tipic pianistică, stil <i>brillante</i> • Vocalizarea pianului, cu conotații de arie operistică 	<ul style="list-style-type: none"> • Scriitură pianistică de tip orchestral, prin existența mai multor planuri sonore la aceeași mână • Timbralitate orchestrală
Acompaniament	<ul style="list-style-type: none"> • Desen săritor al mâinii stângi, prin salturi mai mari de octavă 	<ul style="list-style-type: none"> • Figuri compacte ale acompaniamentului • Ambele mâini execută în aceeași zonă a claviaturii

Caracteristici stilistice	LISZT	BRAHMS
Forma	<ul style="list-style-type: none"> • Modernizarea formei muzicale • Crearea unei forme speciale, optimă ideilor sale muzicale 	<ul style="list-style-type: none"> • Păstrarea matriței clasice, dintr-o perspectivă și concepție inovatoare, inedită
Scriitura pianistică	<ul style="list-style-type: none"> • Scriitură caracterizată prin viteză și bravură • Prin „orchestrarea” pianului, creează planuri sonore cu timbralități simfonice multiple. • Orchestra - extensie a pianului 	<ul style="list-style-type: none"> • Tehnică pianistică subordonată gândirii simfonice • Viziunea simfonică – o coordonată permanentă a întregii creații
Viziunea rapsodică	<ul style="list-style-type: none"> • Fantezistă, strălucitoare, de inspirație folclorică • Idei muzicale fără o individualitate strictă 	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo alert • Precizie componistică • Existența mai multor caractere, personaje, articulate și conturate, într-o continuă metamorfoză • Unitatea momentelor independente este conferită de structuri cu rol de liant

2.2.3. Paralele componistice romantic-impresioniste

Ulterior, la impresioniști pianul devine instrumentul poetic al spiritului pelerin pe tărâmurile imaginative, în căutarea unui univers senzorial cu dorință de înnoire neîncetată a formei. Obiectivul muzicii impresioniste este diferit de cel al interpretării muzicii romantice: *aici e vorba de a fi precis, curat și clar, de a da sentimentul unui aqua-forte. E o artă a inciziei.*¹ Vis-a-vis de stilul componistic există preocuparea de a nu se îngreuna discursul muzical cu *elocvența obosită a romantismului.*² Impresionismul este emblema Școlii franceze, cu firescul ei rafinament și farmec, *fără acea afectare către profunzimea germană.*³

Debussy, care era de părere că interpretarea lui Bach trebuia făcută cu *acea frumusețe fără afectare în sonoritate,*⁴ inspiră senzația unei neconținute explorări și descoperiri în domeniul sonor, în care menținerea integrității formei nu este scopul principal, problematica expresivă o domină pe cea formală. Limbajul său muzical, expresie fidelă a sensibilității franceze, eliberat de canoane estetice preexistente, inovator în domeniul armoniei, impune un nou mod de înlănțuire a acordurilor, frecvența întrebuițare a modurilor arhaice, tendința de a nu rezolva disonanțele. Mai presus de toate, muzica sa încântă cu grația ei legănată, din note aeriene, suspendate deasupra unui fundament de sonorități delicate. Și cu toate acestea, culori impresioniste, sonorități debussiene se profilează în *Intermezzo-ul în si minor, op. 119 nr. 1* și astfel se poate afirma că Brahms prefigurează elemente impresioniste. Starea de plutire – un alt element impresionist – o descoperim ca o anticipare, printr-o arpeggiere a unei armonii prelungite în secțiunea centrală a *Intermezzo-ului în Mi major, op. 116 nr. 4*, senzația de imponderabilitate regăsindu-se mai târziu la Debussy, ca o curgere prin prelungirea armonicelor unui acord de bază.

Paralela Ravel-Brahms este reprezentată cu ajutorul următorului tabel sinoptic:

Caracteristici stilistice	RAVEL	BRAHMS
Concept de creație	<ul style="list-style-type: none">• Artă impresionistă cu rigoarea și proporția clasicismului	<ul style="list-style-type: none">• Tipare clasice, cu o logică superioară derivată din simțul proporțiilor
Elemente liant	<ul style="list-style-type: none">• Prezența unei note ținute obsedant	<ul style="list-style-type: none">• Pedala armonică

¹ Alfred Cortot, *Cours d'interprétation*, Edition Champion, Paris, 1934, p. 62.

² Alfred Cortot, *Muzica franceză pentru pian*, trad. Vlad Popescu-Deveselu, Editura Muzicală, București, 1968, p. 15.

³ Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*, trad. Alfred Hoffman, Editura Muzicală, București, 1965, p. 80.

⁴ Claude Debussy, *op. cit.*, p. 45.

Notația pianistică	<ul style="list-style-type: none"> • Ansamblul orchestral – sursă a inspirației pianistice • Notarea la pian reprezintă stadiu intermediar în procesul de creație - asemenea unei reducții - ulterior transpusă orchestral. 	<ul style="list-style-type: none"> • Reprezintă atât stadiul inter-mediar, cât și final, datorită scriiturii pianistice de tip simfonic
---------------------------	---	--

2.3. Conexiuni și corelații în paradigmele de creație brahmsiene

Analizele paralele ale operelor aceluiași autor dezvăluie paradigmele de creație ale acestuia. Ca direcții de cercetare se urmărește evoluția discursului muzical al unui singur instrument, în cazul de față pianul, iar din creația dedicată acestuia, un anumit parametru stilistic, cum ar fi armonia, ritmul etc. Elocvente sunt paradigmele care vizează anumite locuri de creație: Paradigma Pörschach – miniaturile *op. 76*, *Rapsodiile op. 79*, cât și transcripții pentru pian, Paradigma Thun – ultimele lieduri, sonate, Paradigma Ischl – ultimele miniaturi *opp. 116 – 119*.

2.3.1. Fecunda paradigmă ritmică, cu multiplele ei conotații

➤ O ipostază a paradigmei ritmice care conduce la atribute semantice diferite – triste sau duioase – este cazul celor două *Intermezzi*, *op. 116 nr. 2* și *op. 118 nr. 2*, care prezintă aceeași formulă ritmică de tip anapest ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), dar cu accent metric diferit. Această formulă ritmică respectă principiul de alternanță, a două faze: un timp activ, urmat de doi timpi inactivi. În privința corelației acestor lucrări cu liedul *op. 57 nr. 8*, se identifică o variantă a aceluiași tipar ritmic ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

➤ Cea de-a doua dimensiune a paradigmei ritmice a *Intermezzo*-ului *op. 116 nr. 2* vizează a doua jumătate a primei fraze (măs. 3-4) și face trimitere la măsura 2 a *Intermezzo*-ului *op. 117 nr. 1*. Deși plasate pe părți diferite de timp, în metri diferiți, formulele ritmice au același pas ritmic de cântec de leagăn ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

În consecință, sistemul de referință, *Intermezzo*-ul *op. 116 nr. 2*, se poate considera ca un punct generator pentru *op. 117 nr. 1* și *op. 118 nr. 2*, din punct de vedere ritmic.



Fig. 3 – *Intermezzo op. 116 nr. 2*, măs. 1-4



Fig. 4 – *Intermezzo op. 118 nr. 2*, măs. 1-2 Fig. 5 – *Intermezzo op. 117 nr. 1*, m. 2

- Asemenea unui schimb de replici, motivul ritmic al destinului ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) din secțiunea mediană a *Baladei în re minor op. 10 nr. 1*, revine după mulți ani, în aceeași formă de dialog în *Capriciul în sol minor op. 116 nr. 3*, de această dată augmentat ritmic în triolete de pătrimi.
- O altă fațetă a paradigmei ritmice ce oglindește unitate emoțională și statornicie în exprimarea ideii, se regăsește în cazul secțiunilor A a *Intermezzoului op. 116 nr. 6* și a *Romanței op. 118 nr. 5* în privința consecvenței pulsației de pătrimi, ca fond ritmic al discursului muzical. Abordarea unei constanțe ritmice prin înlănțuiri de valori egale, previne efectul tensional al acumulărilor.
- Dimensiunea inventivității brahmsiene se distinge prin valorificarea la maximum a unei formule de organizare ritmică. Prin această modalitate, cadrul ritmic al celor două planuri sonore din episodul median al *Baladei în sol minor op. 118 nr. 3* se inversează în secțiunea centrală a *Romanței op. 118 nr. 5*, pentru ca în B-ul *Intermezzo-ului op. 119 nr. 2* să revină la formatul inițial, de această dată în metru ternar (3/4), pe un pas de vals (primii doi timpi ai măsurii sunt identici din punct de vedere ritmic). Astfel, cu toate că aceste pasaje sunt foarte asemănătoare din perspectiva scriiturii partiturii și abordării pianistice, ele duc la rezultate sonore complet diferite.

Totodată există situații în care pasaje concepute și executate diferit, conduc la același climat din punct de vedere semantic și afectiv, ca de pildă secțiunile centrale ale *Intermezzo-urilor op. 116 nr. 6* și *op. 118 nr. 2*.

- Din punct de vedere al percepției pasului ritmic, secțiunea centrală a *Intermezzo-ului în fa minor op. 118 nr. 4*, are reverberații în tema părții a doua din *Sonata pentru clarinet și pian, op. 120 nr. 1*, exprimate prin dialogul dintre clarinet și pian. Ambele lucrări aparțin paradigmei Ischl.

Coordonatele climatului semantic ale *Intermezzo-ului op. 116 nr. 4*, ca sistem de referință

Măsura 15 a *Intermezzo-ului op. 116 nr. 4* prefigurează sonoritățile celeste ale profilului melodic descendent din *Intermezzo în si minor, op. 119 nr. 1*. Atmosfera extatică din măsurile 60 și 64 ale aceluiași intermezzo se regăsește în sfârșitul părții a doua a *Sonatei pentru clarinet și pian, op. 120 nr. 1* (măs. 75-78), pe o pedală armonică. Aceleași ecouri vin purtate dinspre

măsurile de debut ale liedului *op. 57 nr. 3* și din partea lentă a *Concertului nr. 2 în Si^b major, pentru pian și orchestră, op. 83*. O altă fațetă a *Intermezzo-ului op. 116 nr. 4*, care prezintă notabile apropieri cu *Intermezzo-urile op. 116 nr. 6* și *op. 119 nr. 1*, se localizează în arealul Codei și se referă la maniera lui Brahms de a-și lua „rămas bun”, ca o prolongație a momentului despărțirii.

2.3.2. Dominanta melodică a paradigmei Thun

În vara lui 1886 Brahms compune la Thun o serie largă de lucrări, precum *opusurile 99, 100, 101 și 108*. Tema I a „Sonatei Thun” sau „Sonata Melodie” pentru vioară, își are geneza în din liedul „*Komm bald*”, *op. 97 nr. 5* (Vino degrabă) din perspectivă ritmică, iar din cea melodică, tema a 2-a derivă din liedul „*Wie melodien*”, *op. 105 nr. 1* („Ca melodiile care trec”). În toamna aceluiași an, când Hermine Spies și sora ei îl vizitează pe Brahms la Thun unde, pe pupitrul pianului se găseau partiturile liedurilor *op. 105 nr. 1 și 2*, detaliu important dacă ne gândim la premisele creatoare ale *Sonatei op. 100*.



Fig. 6 – Valorile ritmice ale liedului *op. 97 nr. 5* și cele ale temei I din *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian, op. 100*



Fig. 7 – *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian, op. 100*, măs. 1-4



Fig. 8 – Liedul „*Wie Melodien*”, *op. 105 nr. 1*, măs. 1-3



Fig. 9 – *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian, op. 100*, măs. 167-169

Elocvent pentru evidențierea ethosul schimbării de mod, schimbării culorii de la major la minor, e liedul orchestral din *Concertul nr. 2 în Si^b major pentru pian și orchestră, op. 83* cu atmosfera luminoasă, caldă, care se transformă la cel vocal, „*Immer leiser*” *op. 105 nr. 2*, într-o tristețe deznădăjduită, ca o iubire care nu se poate împlini.



Fig. 10 – Liedul „*Immer leiser*”, *op. 105 nr. 2*, măs. 1-2



Fig. 11 – *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în Si^b major, op. 83*, partea a III-a, măs. 1-2

Motivul tematic al liedului „*Klage*” *op. 105 nr. 3* și cel al părții lente din *Sonata nr. 3 în re minor pentru vioară și pian, op. 108*, fructe ale paradigmei Thun, demonstrează din nou

o inventivitate melodică deosebită, valorificând diferit, vocal și instrumental, același tip de profil melodic, cu design ușor diferit.



Fig. 12 - „Klage”, op. 105 nr. 3



Fig. 13 – Sonata nr. 3 pentru vioară și pian, op. 108, partea a II-a

2.3.3. Rezonanțe și confluențe ale limbajului muzical –

Piesele pentru pian, op. 76

Rezonând cu sfere ale sensibilității altor compozitori, studiul ciclului de *Piese pentru pian, op. 76* relevă clare afinități cu universurile creatoare ale acestora.

Capriciul op. 76 nr. 1 are evidente apropieri cu liedul „*Alte Liebe*” op. 72 nr. 1 (1876) în care apare aluzia faimosului motiv melodic filosofic „*Muss es sein?*”, asociat conceptului existențialist. Zece ani mai târziu, în 1886, în partea a doua a *Sonatei pentru vioară și pian în La major*, Cesar Franck readuce în prim plan același motiv. Finalul lucrării capriciului impresionează prin sonorități lisztiene, precum cele din *Vallée d'Obermann* din Anii de Pelerinaj.



Fig. 14 – Capriciul op. 76 nr. 1, măs. 64-65



Fig. 15 – „Alte liebe” op. 72 nr. 2, măs. 55-56



Fig. 16 – Franck – Sonata pentru vioară în La major, partea a III-a, măs. 53-54

Nu în ultimul rând, trebuie de menționat că arpegiile din debutul capriciului evocă pe cele din *Preludiul op. posthum în do# minor* de Chopin.

Cel de-al doilea *Capriciu op. 76, în si minor*, cu sonoritățile sale maghiare, face aluzie la melodiile Vienei lui Schubert (*Momentul muzical nr. 3 în fa minor, D. 780*, ultima parte a *Sonatei în Sol major, D. 894* ș.a.). Pe de altă parte, asemănarea grafică, armonică și de caracter dintre acest capriciu și a douăsprezecea mișcare a lucrării *Dauidsbündlertänze, op. 6 nr. 12* de Schumann sunt izbitoare, putând constitui un omagiu adus mentorului său, împreună cu *Intermezzo în Si^b major, op. 76 nr. 4*.



Fig. 17 Brahms – *Capriciul în si minor, op. 76 nr. 2* (1879)



Fig. 18 Schumann – *Dauidsbündlertänze, op. 6 nr. 12* (1837)

Capriciul în do[#] minor, op. 76 nr. 5 amintește de *Balada nr. 3 în La^b major, op. 47* de Chopin și de *Finalul Sonatei nr. 1 în fa[#] minor, op. 11* de Schumann, în secvențele armonice descendente, din cvintă în cvintă, din măsurile 31-32.



Fig. 19 Brahms – *Capriciul în do[#] minor, op. 76 nr. 5* (1879), măs. 31-32



Fig. 20 Chopin – *Balada nr. 3 în La^b major, op. 47* (1841), măs. 179-182 –
planul mâinii drepte este rescris în blocuri acordice pentru o facilă evaluare optică

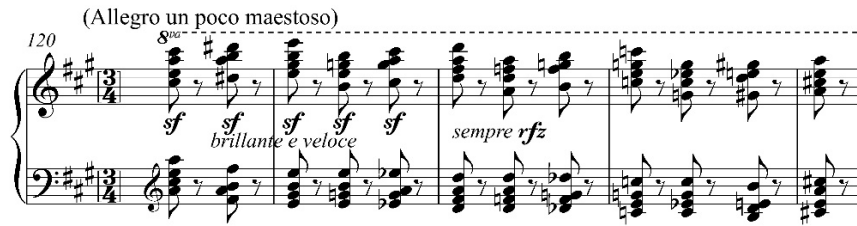


Fig. 21 Schumann – *Sonata nr. 1 în fa[#] minor, op. 11* (1832-35) -
partea a IV-a, măs. 120-122

Intermezzo-ul în la minor, op. 76 nr. 7 face trimitere directă la *Nocturna în fa minor, op. 55 nr. 1* de Chopin. Printr-o cercetare aprofundată se remarcă că motivul melodic (prezentat într-o manieră gravă, tipic brahmsiană în acest intermezzo) se regăsește într-o lucrare cu numele de *L'Allouette* (Ciocârlia) aparținând compozitorului Mihail Glinka și face parte din culegerea de 12 cântece, „Rămas bun, Saint Petersburg”, publicate în anul 1840.



Fig. 22 Glinka – *Ciocârlia* (1840),
măs. 14-15



Fig. 23 Chopin – *Nocturna în fa minor, op. 55 nr. 1* (1842-44)

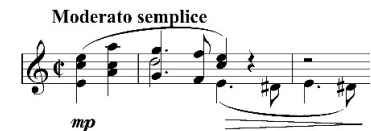


Fig. 24 Brahms – *Intermezzo op. 76 nr. 7* (1878)

Capitolul III

ATTRIBUTE ȘI INDIVIDUALIZĂRI STILISTICE ALE LIMBAJULUI BRAHMSIAN REFLECTATE ÎN LUCRĂRILE PENTRU PIAN

A recunoaște o muzică ca aparținând unui anumit compozitor presupune a se asimila în mod intuitiv „regulile de funcționare” ale operei acestuia, ca plecând de la caracteristicile diferențiale și distincte cele mai frecvente pe care le prezintă, să se releve aspectele recurente și pertinente. Stilul este mai întâi un fapt de percepție; în funcție de nivelurile de relevanță, se relevă mai multe stiluri stilistice. Nu există un limbaj perfect unitar, un stil pur al unui compozitor. Un interpret trebuie să se racordeze la specificul lucrării, la caracteristica scriiturii, deoarece stilul se reliefează din scriitură. Chiar și în cazul aceluiași creator lucrările diferă în funcție de conținut, atmosferă sau formă. Limbajul compozitorului localizează în timp existența sa, îl amplasează în propriul context. Scopul investigației este identificarea codului propriu al compozitorului, în cazul de față brahmsian, în încercarea de a reliefa idiolectul estetic al creației sale.¹

Mentorul sau, Robert Schumann, un mare vizionar, indica maniera de abordare a unei opere de artă: urmărirea construcției formale a stilului și limbajului, identificarea ideilor poetice și a spiritului informațional, căci stilul condiționează și conturează mesajul, printr-o formă anume de limbaj. Limbajele, sisteme codificate de comunicare, cu valențe simbolice și emotive, deservește poeticitatea. Limbajul poetic are ca substrat generator ambiguitatea, punctul de plecare al experienței estetice.²

¹ Nicolae Râmbu, *Romantismul filosofic german*, Editura Polirom, Iași, 2001, p. 9.

² Vezi în Shwan Sebastian, Stela Drăgulin, „Expression Particulars of Brahms’s Music Language, Mirrored in his Compositions for Piano”, în *Bulletin of the Transilvania University of Brașov*, vol. 12, 2019, pp. 259-270.

3.1. Stilul ca deviație și stilul muzical ca alegere (amprentare individuală)

Stilul ca deviație reprezintă ieșirea din norma stilistică, abaterea fiind una din modalitățile expresive, elocvente pentru arta brahmsiană. Surse ale poeticității, abaterile poartă încărcătura semantică, conferind rafinament și complexitate creației.

În creația brahmsiană se remarcă frecvent **deviația ca non-gramaticalitate**¹, abaterea de la regula cvadraturii clasice. Relevante sunt exemplele: cazul *Intermezzo-ului în do[#] minor, op. 117 nr. 3*, în care fraza este organizată din 2+2+1 măsuri, a *Baladei în sol minor, op. 118 nr. 3*, în care cele două fraze aflate într-o relație de întrebare-răspuns, sunt asimetric organizate 2+3 măsuri sau în *Rapsodia op. 119 nr. 4*, unde fraza muzicală este grupată 4+1, urmată de cel de-al doilea cuplet al *Rapsodiei*, în care frazele sunt de 8 măsuri, grupate 3+2+3, cât și **deviația ca echivalență**², ca în cazul reiterării secțiunii A din *Rapsodia op. 79 nr. 1* sau a *Intermezzo-ului op. 118 nr. 6*. De asemenea un exemplu elocvent al repetiției unei idei muzicale prin adăugiri și modificări este și cazul *Intermezzo-ului op. 116 nr. 4*.

Stilul muzical ca alegere³ Limbajul brahmsian prezintă complexitate și diversitate prin frecvența mărită a ambiguităților armonice, metro-ritmice, tonale care capătă proporțiile unui concept. Trăsături stilistice ce-i definesc particulara manieră de exprimare – scriitura pianistică de tip orchestral, stilul eroic al genului rapsodic, dimensiunea baladescă, motivul folcloric maghiar – se constituie în profiluri de creație autentic brahmsiene. Un exemplu elocvent de **amprentare individuală** este **genul rapsodic**. *Rapsodiile op. 79* și *Rapsodia op. 119 nr. 4* formează triada rapsodiilor brahmsiene în stilul eroic. **Dimensiunea Baladescă** reprezintă o coordonată creativă pe care se înscriu multe din ultimele lucrări, miniaturile vocale și pianistice. **Motivul folcloric maghiar – Un loc aparte în creația brahmsiană** Brahms a fost atras în mod special de sonoritățile folclorului maghiar, *de aici farmecul insinuant al operei sale*.⁴ Dacă în anumite lucrări sunt prelucrate efectiv teme din folclorul maghiar, apariții vii de irupere scânteietoare pasionată, în alte lucrări se găsesc elemente, accente, inflexiuni maghiare încorporate organic în structura lucrării. Marcat excesiv de tristețea specifică muzicii maghiare, Brahms, furnizorul de melancolie a lui Cioran, *are mai puțin orgoliu în tristețe și prin aceasta se abandonează cu pietate reveriei*.⁵

¹ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 20.

² Ibidem.

³ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 22.

⁴ Emil Cioran, *Cioran și muzica*, Editura Humanitas, București, 2016, p. 50.

⁵ Emil Cioran, *op. cit.*, p. 87.

3.2. Parametri stilistici – Identificarea elementelor de stil cu valoare expresivă

3.2.1. Cadrul tonal, cu dimensiunile sale semantice și estetice

De cele mai multe ori, **melodia** brahmsiană este lipsită de *initium*. Așa cum se remarcă în începutul *Rapsodiei op. 79 nr. 2*, lucrarea începe în plină desfășurare, ca o continuare, iar *Capriciul op. 116 nr. 3* și *Intermezzo-ul op. 118 nr. 1* debutează abrupt, cu elan și pasiune.

În cadrul **tonalității** au loc schimbări de mod, contraste directe de mod major-minor, prin plasarea conflictului în centrul ideilor muzicale, ce creează ambiguitate și incertitudine expresivă, de exemplu în coda secțiunii centrale a *Rapsodiei op. 79 nr. 1* etc. Schimbarea modului la omonimă, frecvent întâlnit în creația sa, se poate considera o adevărată marcă personală.

Printre procedeele componistice adoptate de Brahms, regăsim inversarea mersului „obișnuit”, de la modul minor la modul major (Brahms alege să încheie *Rapsodia op. 119 nr. 4* în mod dramatic și sumbru, la omonima minoră), modulații bruște la tonalități îndepărtate, slăbirea sintaxei tonale – slăbirea relațiilor sintactice, prin alegerea celor ambigue, iar „reticența” în a stabili tonalitatea în primele măsuri creează o stare de suspans, de așteptare (*Rapsodia în sol minor, op. 79 nr. 2*, *Intermezzo op. 117 nr. 2* etc.). *Intermezzo-urile op. 117 nr. 2* și *op. 118 nr. 1* aduc deruta ascultătorului în privința percepției și orientării tonale, prin prezentarea tonicii în prima răsturnare, pe timpi slabi; acest fapt face ca tonalitatea de baza să fie percepută ca treaptă secundară. Cu ultima piesă a ciclului *op. 119, Rapsodia în Mi^b major*, Brahms încheie cercul perfect, terminând în tonalitatea primei sale lucrări, *Scherzo-ul op. 4*, în *mi^b minor*.

Climatul monologurilor generat de etosul tonal este o fascinantă incursiune în dimensiuni minore, într-un tempo lent - reverberații sufletești ale apusului care rezonază cu cele mai profunde planuri afective, dominant nostalgice, melancolice.

Un aspect deosebit care trebuie evidențiat, este modul de operare cu elementele tonale. Polisemia tonalității la minor, servește drept cadru de desfășurare atât pentru tușele triste ale *op. 116 nr. 2*, cât și pentru avântatul, tumultosul *op. 118 nr. 1*. Emblematica tonalitate beethoveniană do minor, cu accepțiunea sa dramatică, patetică, este transpusă de Brahms pe scara cvintelor, în re minor (*Capriciile op. 116 nr. 1* și *7*) și în sol minor (*Rapsodia op. 79 nr. 2*, *Capriciul op. 116 nr. 3*, *Balada op. 118 nr. 3*). Explorarea dimensiunii epice, asociată stilului eroic, duce la geneza strălucitoarei *Rapsodie op. 119 nr. 4*, cu centrul tonal *Mi^b*, tonalitatea care

reprezintă blazonul eroic beethovenian. Operând cu elemente diferite de dinamică și tempo, pe un cu totul alt tipar ritmic, Brahms ia în stăpânire același spațiu tonal cu care își va făuri glorioasa *Rapsodia op. 119 nr. 4* și creează o lucrare cu o identitate artistică total diferită, duiosul, tandrul *Cântec de leagăn op. 117 nr. 1*. Tonalitatea Fa major, cu semnificațiile sale conexe, cu inspirația spirituală a naturii, se descrie pictural în linii idilice în singulara *Romanță op. 118 nr. 5*.

3.2.2. Designul profilurilor melodice

În opera brahmsiană, designul profilurilor melodice sunt preponderent descendente cu intervalică treptată, o trăsătură care caracterizează muzica vocală (exemplu în mișcarea *Adagio* a *Concertului nr. 1 în re minor, op. 15*). Mersul coborâtor, în intervale mici, conferă ascultătorului sentimentul de intimitate, ca o mângâiere. Formula melodică alcătuită dintr-un interval de cvartă perfectă, urmat de un mers descendent, treptat, poate fi considerată ca o semnătură a maestrului. Exemple pot fi găsite în partea doua a *Sonatei nr. 2 pentru violoncel și pian în Fa major, op. 99* (măs. 16-17), în motivul tematic al *Trio-ului cu clarinet, op. 114*, în *Intermezzo op. 117 nr. 1*, *Intermezzo op. 118 nr. 2* (măs. 49, 57), *Romanța în Fa major, 118 nr. 5* sau în măsurile introductive ale *Sonatei pentru clarinet și pian în fa[#] minor, op. 120 nr. 1*.



Fig. 25 – *Intermezzo op. 117 nr. 1*



Fig. 26 – *Intermezzo op. 118 nr. 2*,
măs. 49-50



Fig. 27 – *Romanță op. 118 nr. 5*



Fig. 28 – *Intermezzo op. 118 nr. 2*, măs. 57-59



Fig. 29 – *Sonata nr. 2 pentru violoncel și pian*,
op. 99, partea a II-a, măs. 16-17

Prin desene melodice inedite, profilul melodic conferă suflu amplu compoziției brahmsiene și generozitate mesajului muzical. Profilurile melodice brahmsiene, expresie a prolificității creative, implică multiple conotații semantice care pot fi valorificate diferit, în funcție de context.

3.2.3. Strategii și formule metro-ritmice

Se distinge aspectul inedit al ambiguităților ritmice prin scriituri binare în metru ternar (măs. 209-213 din prima parte a *Sonatei în fa minor, op. 5* sau *Valsul op. 39 nr. 6*), schimbări în cadrul metrului etc. Hemiola, manifestare a ambiguității ritmice, formulă metroritmică prolifică în creația brahmsiană are darul de a precipita, de a dezechilibra, de a duce la comprimarea timpului. Una dintre caracteristicile emblematice în creația brahmsiană este poliritmia, cu universurile sale semantice. Prin poliritmie dispăre constrângerea stricteții unui anumit tip de ritm și conferă libertate creativă. Din acest motiv poliritmia este ofertantă datorită existenței unor modalități de valorificare multiplă și corespunde perfect profilului psihologic al compozitorului. Este o permanență componistică în opera sa, *Intermezzo-ul op. 76 nr. 6* constituind un exemplu elocvent pentru acest aspect. Se remarcă ruperi frecvente de ritm, care duc la ruperi de stare. La extrema cealaltă, pe același pas ritmic, fapt ce asigură unitate și constanță, mișcarea armoniilor creează o multitudine de stări emoționale sau un paradox emoțional, în care este redată inconsecvența stărilor emoționale. Jocul între ritm și armonie reprezintă o premisă creativă în concepția arhitecturală brahmsiană, extinderea în timp a funcțiilor armonice prin proiecția pe o vastă structură ritmică este strategie de creație. Inventivitatea ritmică, vitalitatea ritmică de influență folclorică maghiară, prin alternarea măsurilor de 3/4 cu 4/4 regăsită în *Variațiunile pe o temă maghiară, op. 21 nr. 2* dă senzația de asimetrie, prin juxtapuneri metrice și ritm capricios. Un alt exemplu inedit este momentul menuetului din *Serenada nr. 2 op. 16*, „dansat” în măsură de 6/4 în loc de obișnuitul 3/4, demers artistic privit ca o provocare creativă.

3.2.4. Coabitarea armoniei cu polifonia și măiestria contrapunctului

Interesant este faptul că Brahms nu recurge la inventarea de noi armonii; accentul cade pe utilizarea unor noi succesiuni armonice, realizate prin omiterea de acorduri sau combinarea elementelor din două sau mai multe acorduri diferite, ca în *Intermezzo-ul op. 119 nr. 1*. Creația pianistică brahmsiană de maturitate, se caracterizează îndeosebi prin ambiguitate armonică, pe care o regăsim pe întreg parcursul *Intermezzo-ului op. 118 nr. 6*, armonie cromatică, exemple care abundă în *Intermezzo-ul op. 117 nr. 2*. Un aspect inedit este limbajul armonic în tușe grotești din *Intermezzo-ul op. 116 nr. 5* sau al scherzo-ului *Sonatei în fa minor, op. 5*, susținut de incisivitatea ritmului.

Cu intenția de a puncta elementele armonice, tipuri de structuri acordice caracteristice scriiturii brahmsiene, se remarcă supremația înlănțuirilor armonice, a relațiilor II-V-I-IV_{7M}; IV-

II-VII— $6/5$; IV-II 7 -V 2 -I, cât și a inflexiunilor modulatorii pe pedala armonică a unui singur sunet. Astfel se poate vorbi de existența unor pasaje tipic brahmsiene, care pot prezenta direcții evolutive diferite, în culori diferite, în funcție de contextul muzical.

De asemenea, evenimente muzicale aflate pe o linie melodică ascendentă, în care introducerea subdominantei cu undecimă (IV $_{11}$) în maximum melodic al liniei poartă conotații melancolice ale limbajului indubitabil brahmsian. Exemple *Sonata nr. 1 în Do major, op. 1*, partea a IV-a, măs. [126-127](#), *Simfonia a III-a*, [p. a III-a](#) sau *Cvintetul op. 115* partea I, măsurile [14-15](#), 18-19 (I-VI-IV $_{11}$ -V $_{6/4-5/3}$).



Fig. 30 – Exemplu didactic de
înlănțuire armonică tipic brahmsiană

Un aspect cert al creației brahmsiene este legat de coexistența elementelor de armonie cu cele de polifonie care caracterizează îndeosebi concepția de maturitate. Contrapunctul este tehnica componistică care relevă cel mai bine atât independența vocilor, cât și relaționarea lor (exemplu fiind contrapunctul dublu din secțiunea **A** a *Romanței op. 118 nr. 5*). Canonul, procedeu contrapunctic des întâlnit la Brahms, se regăsește atât în studiile contrapunctice de tinerețe, realizate împreună cu Joseph Joachim (*Canoanele nr. 1, 2, 8, 10, 11, 12*) și reunite într-un număr de opus târziu *113*, cât și în ultimele lucrări pentru pian (*Intermezzo-urile op. 118 nr. 2 și 4*).

3.2.5. Genul variațional - metamorfoza tematică și leit-motivele nedeclarate

Chiar și în scriitura pianistică, Brahms s-a dovedit a fi „maniac”¹ în aplicarea formelor, cu toată monumentalitatea și bogăția emoțională. Se remarcă lărgirea sferei tematice, cu un vibrant suflu interior, proporții variate, cât și dese asimetrii.

Profiluri tematice

Se consideră puncte de reper în aprecierea unei lucrări, plasticitatea, forța și determinarea expresivă a temelor. În creația brahmsiană, se distinge antiteza temelor , metamorfoza tematică , înlănțuirea temelor, transfigurarea lor, a motivelor și articularea lor inedită. De remarcat tiparul de alcătuire al motivelor, cât și al frazelor din trei iterații: fraza 1,

¹ Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 165.

fraza 2 și fraza 3, de regulă aceasta din urmă fiind dublă ca întindere ($f_3 = f_1 + f_2$) și reprezintă o strategie de echilibrare a arhitecturii frazei. Dacă confruntarea motivelor din alcătuirea tematică este evidentă în prima parte a aceleiași sonate, în unele creații de sfârșit, Brahms părăsește principiul contrastelor, spațiul de confruntare al motivelor.

Leit-motive în creația brahmsiană

În opera compozitorului german descoperim leit-motive nedeclarate, atipice, teme, motive recurente variate continuu, emfazizând și concentrând mesajul sonor.

Motivul cântecului de leagăn. Cu valoare de lucrare de sine stătătoare (*Valsul op. 39 nr. 15*, liedul „*Wiegenlied*” *op. 49 nr. 4*, *Intermezzo op. 117 nr. 1*) sau de moment (**tema secundă** a *Simfoniei a II-a, op. 73*), se identifică o structură ritmică legănată pe metru ternar, pe note susținute prelung (bașii prelungiți), cu repetare ritmică care induce o stare cu iz de transă hipnotică.

Înrudit cu motivul cântecului de leagăn, **Motivul ritmic de tip anapest** (♩ ♪ ♪), cu variantele sale, reprezintă un indicator al sensibilității și fragilității, al vulnerabilității duioase brahmsiene (tema episodică din *Rapsodia în si minor, op. 79 nr. 1*, *Sonata nr. 2 pentru violoncel și pian, op. 99 p. 3*, *Intermezzo-urile op. 116 nr. 2, op. 118 nr. 2, op. 119 nr. 2*)



Fig. 31 – *Rapsodia op. 79 nr. 1*, Fig. 32 – *Intermezzo op. 116 nr. 2* Fig. 33 – *Intermezzo op. 118 nr. 2*
măs. 30-31



Fig. 34 – *Intermezzo op. 119 nr. 2*

Motivul destinului beethovenian (♩ ♩ ♩) – formulă ritmică reiterată alcătuită dintr-un triolet și o pătrime – se identifică din perspectiva ritmică, atât în lucrările de început, cât și în ultimele opusuri, cum sunt: *Sonata nr. 1 în Do major, op. 1* - partea a 2-a (măs. 13, 16-17), partea a 3-a (măs. 34-42), *Sonata nr. 3 în fa minor, op. 5* - prima parte (măs. 7-15) și partea a 4-a, *Balada op. 10 nr. 1* - secțiunea centrală, *Simfonia I în do minor, op. 68* – prima parte, *Rapsodia în sol minor, op. 79 nr. 2* - tema II.2, *Sonata nr. 2 pentru violoncel și pian, op. 99* - partea a 3-a, *Intermezzo op. 116 nr. 3* - secțiunea centrală.

Un aspect deosebit în creația brahmsiană este **Motivul marșului**, care reprezintă o structură ritmică uniformă, cadențată, cu accente metrice regulate, ce imprimă pasul unei formațiuni. Marșul eroic, pe care îl găsim în debutul *Rapsodiei în Mi^b major, op. 119 nr. 4* se reconfigurează în *Rapsodia în sol minor, op. 79 nr. 2* în ipostaza marșului funebru. În partea a doua a *Recviemului German, op. 45*, prin aplicarea a unei structuri ritmice ternare, acest proces ritmic are o mare putere de sugestie a mersului cortegiului funerar, apăsător de durerea pierderii.

3.2.6. Miniatura, între gen și formă

*Miniaturile sunt schița unui univers expresiv printr-un gest muzical concis.*¹

(Valentina Sandu-Dediu)

3.2.6.1. Miniaturile pianistice

În calitate de editor al lucrărilor lui François Couperin, reprezentant de seamă al barocului francez, Brahms a admirat curajul de a scrie piese mici și s-a simțit inspirat de posibilitatea de a crea în câteva minute o lume, într-un timp concentrat. Comparativ cu structura simplă tripartită a miniaturilor lui Chopin, în scrierea brahmsiană, acestea cunosc o structură complexă, cu forme în cadrul formei (*Intermezzo-ul op. 118 nr. 2*). În creația compozitorului german, intermezzo-ul reprezintă un gen acreditat, amprentat cu mutații tonal armonice specifice. Opusurile 116, 117, 118 și 119 reprezintă testamentul său spiritual, „monologurile pentru pian” cum le denumea Hanslick. Sunt piese de proporții mici care continuă concepția opusurilor 76 și 79 compuse cu 12 ani în urmă, care aduc în puls sinteza trăsăturilor caracteristice stilului ultimilor săi ani de creație. Într-un ton interiorizat și tendință reflexivă, lucrările sunt de un intens lirism și adâncă profunzime meditativă, majoritatea fiind intermezzi, remarcabile prin noblețea desăvârșirii sentimentelor. Miniaturile pianistice brahmsiene sunt adevărate „*Lieder ohne Worte*”. Se insinuează schimbări subite ale stărilor sufletești, care uneori se exprimă în cuprinsul aceleiași lucrări prin coexistența unor idei muzicale de mare contrast emoțional, surprinse magistral prin desenarea complicată a melodiilor interne ascunse.

În cea mai mare parte, Brahms pare să fi sublimat exuberanța și energia din lucrările sale de tinerețe, în esența poeticității subtile și introspective. Ceea ce face ca aceste lucrări să fie într-adevăr valoroase și printre cele mai bune lucrări scrise vreodată pentru pian, este combinația următorilor factori: introspecția și afirmațiile poetice concentrat distilate, deosebit de relevante – ținând cont de atitudinea de izolare și detașare de lume pe care Brahms a avut-o

¹ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 129.

în ultimii ani de viață – atenția la detaliu, în cazul unui contrapunct extrem de cizelat, ascuns într-o anumită măsură sub o suprafață lirică a muzicii.

Spre deosebire de motivul estetic al fragmentului romantic, în accepțiunea compozitorului hamburghez, fiecare miniatură (intermezzo, baladă, romanță, capriciu, rapsodie) este de sine stătătoare, ele putând fi interpretate individual, după algoritmi proprii, într-o altă ordine decât cea publicată, integrarea în cicluri fiind de altfel un demers strict editorial al lui Fritz Simrock. Ca dovadă este abordarea interpretativă într-o cu totul altă ordine, atât în înregistrări, cât și în concert, a pianiștilor Glenn Gould și Murray Perahia.

3.2.6.2. Liedul – dimensiunea romantică a lui Brahms

Lirismul brahmsian ia naștere din expresivitatea structurală; nu este lirismul intuitiv, efemer, rezultat al exaltării melodice. Latura romantică a Maestrului este relevată cel mai elocvent în genul miniatural vocal, unde este reliefat aspectul narativ, descriptiv caracteristic spiritului romantic.

Liedul instrumental ca inovație și motivul naturii

La fel cum pentru prima dată, din necesități expresive, în *Sonata nr. 17 în re minor, op. 31 nr. 2 „Furtuna”* de Beethoven apare recitativul instrumental, Brahms ne propune un adevărat lied orchestral în cea de-a treia parte a *Concertului nr. 2 pentru pian, cu ecouri în partea lentă a Sonatei în fa minor, op. 5*.

Liedul vocal – Expresie a unui elevat lirism și aleasă nostalgie

Versul și muzica germană populară, într-un cuvânt folclorul german, cât și opera marelui Schubert au fost cele două izvoare de inspirație pentru creația brahmsiană lirică. Indiferent de sursa de inspirație, condiția esențială a fost ca ideea poetică să fie în slujba muzicii, aceasta trebuia să primeze și să fie desăvârșită. Influența versului popular german se simte de la primele lieduri (*op. 7 nr. 4 și 5, 14 Cântece populare pentru copii, op. 48 nr. 1-4 și 6*) la ultimele dedicate Herminei Spies (*op. 97 nr. 6, 105 nr. 3*).

Datorită principiului melodic vocal, liedul a fost sursă de inspirație pentru pagini pianistice, frumoasa linie melodică a *Cvartetului vocal op. 31 nr. 3* o regăsim în *Valsul op. 39 nr. 5 în Mi major* sau punctul de pornire pentru creații mai ample, liedurile ploii „*Regenlied*”, *op. 59 nr. 3 și nr. 4 „Nachklang”*, care au inspirat crearea *Sonatei cu același nume pentru vioară nr. 1, op. 78*, realizat prin jocul ostinat de optimi al acompaniamentului, ce redă monotonia picăturilor de ploaie.

Caracteristicile scriiturii pianistice în liedurile brahmsiene impresionează prin desfășurarea amplă în spațiu a figurațiilor de acompaniament. Pianul liedurilor brahmsiene experimentează sonorități minore, melancolice, elegiace, mimând culoarea violoncelului sau a cornului. Prin bogăția vocilor interne, prin înlănțuiri de duble (terțe, sexte, decime), scriitura densă conferă multiple conotații de exprimare. Plasticitatea imaginii muzicale se rezolvă printre altele și cu ajutorul figurațiilor frânte (arpegii, octave, acorduri). Influențele cântecului popular se recunosc în intervalele melodice de cvartă ascendentă, în modul minor fără sensibilă, în măsurile impare sau înlănțuirile plagale.

La Schubert se identifică scrierea strofică, ca și în cântecele populare unde doar versurile se schimbă; la Brahms melodia se schimbă în funcție de versuri. Ea evoluează într-o operă cu multe personaje, cu valoare de narațiune și cu desfășurare dramatică. În cadrul aceluiași ciclu se întâlnește simplitatea încântătoare, tandră, uneori naivă a scrierii strofice, alături de expunerea rafinată și complexă (exemplu „*Klage*” op. 105 nr. 3 strofic și „*Verrat*” op. 105 nr. 5 complex, romantic, intens, pasional).

3.2.7. Orchestrația – Depășirea limitelor expresive ale pianului

Viziunea brahmsiană ascunde un formidabil potențial de inovație. Arta sa este saturată de inițiativă creatoare – o adevărată artă al fresco.

3.2.7.1. Viziunea simfonică brahmsiană

S-a evidențiat faptul că viziunea simfonică străbate întreaga creație pianistică brahmsiană, conferind acea timbralitate, sonoritate aparte: de la sonatele pentru pian, adevărate „simfonii deghezate” la concertele pentru pian concepute ca simfonii cu pian obligat (*primus inter pares* pus în slujba dezvoltării simfonice), până la miniaturile gândite ca simfonii încapsulate, scriitura acompaniamentului liedurilor, creațiile corale.

3.2.7.2. Exercițiu-experiment orchestral – Relațiile timbrale dintre voci în scriitura pianistică de tip simfonic. Studiu de caz: *Intermezzo op. 118 nr. 6*

Orchestrația, ca disciplină, este apanajul compozitorilor și a orchestratorilor profesioniști. Încercarea de față s-a dorit a fi un exercițiu-experiment orchestral al unui pianist, cu aplecare spre acest domeniu de creație, schițându-se o posibilă versiune de studiu. S-a urmărit așadar punctarea aspectelor legate de timbralitate și registrație, cât și evidențierea potențialului orchestral al lucrării, care se pare că a fost concepută ca parte lentă a unei lucrări simfonice. Argumentând alegerile făcute – de instrumente, registre și timbralitate – s-a

evidențiat componența orchestrală și s-a analizat pe secțiuni, cu indicarea precisă a măsurilor, prezentând grupurile de instrumente protagoniste, cu justificarea alegerilor făcute. Instrumentele se repartizează în funcție de registre și de particularitățile acestora, timbralitatea corespunzând semanticii discursului muzical. Se indică execuția accentelor care se realizează în funcție de caracteristicile diferitelor tipuri de atac. Detalii teoretice ale aspectelor de orchestrație sunt prezentate și în secțiunea 5.3.4. Studiu de caz *op. 119 nr. 4*.

Intermezzo-ul op. 118 nr. 6 este o lucrare bogată în implicații simfonice, cu contraste expresive contrapunctice și instabilități tonale, atât de neobișnuite. Brahms s-a dovedit a fi un explorator al efectului armonic și textural, al ambiguității ritmice, al omisiunilor prin eliziune structurală și al ineditului fanteziei. Una dintre cele mai codificate compoziții ale lui Brahms, profundul mister al lucrării este recunoscut, determinând multiplele specificități idiosincratice în interpretarea sa.

Tema principală, care apare chiar la începutul piesei la o singură voce, în *piano*, este o ornamentare a motivului cântului gregorian *Dies Irae* (Ziua mâniei), urmat de acompaniamentul vocii mâinii stângi în arpegii. Armonia de septimă micșorată pe #IV suitor, în locul treptei tonicii, provine dintr-o lungă tradiție a lucrărilor compuse în tonalități minore, menite să exprime un etos tragic – în acest sens amintim exemple grăitoare precum *Adagio în si minor, K. 540* de Mozart, *Sonata nr. 32 în do minor, op. 111* de Beethoven sau *Sonata nr. 2 în si^b minor, op. 35* de Chopin.



Fig. 35a – *Intermezzo op. 118 nr. 6*, măs. 1-3



Fig. 35b – *Dies Irae*

Capitolul IV

ANALIZA OPUSURILOR 79, 116, 117, 118, 119 DIN PERSPECTIVE DIVERSE – METODE ȘI MODELE DE ANALIZĂ

4.1. Preambul pentru o analiză corectă

Există o adevărată artă a descifrării și a decodificării partiturii muzicale, parcurgerea etapelor succesive de analiză finalizându-se cu înțelegerea în detaliu, cât și în întregime a lucrării. Scopul analizei structurale este ca, descoperind elementele constitutive, artistul să cuprindă și să releve viziunea compozitorului. Etapa de analiza științifică a piesei, realizată concomitent cu exersarea tehnică, depinde de nivelul de cultura, știința și experiența muzicală ale artistului; premise ale realizării corecte în spiritul lucrării.

Am acordat o atenție deosebită capitolului de analiză, în dorința de a aprofunda în detaliu lucrările, pentru o cunoaștere exhaustivă a conținutului, fiind adeptul ideii interpretării „partiturii” și nu a unei partituri. Într-o discuție pe care a avut generozitatea de a mi-o acorda, pianistul și compozitorul canadian, Marc-André Hamelin – invitat în cadrul Festivalului Enescu, în septembrie 2019 – la întrebarea care este secretul unei interpretări autentice brahmsiene, acesta a afirmat că toate răspunsurile se află în partitură. Maestrul a mai afirmat că „Analiza este foarte prețioasă. Pentru mine, în ea se află toate răspunsurile”¹; stilul se reliefează din scriitură.

În consecință, capitolul își propune abordarea aspectului analitic din perspectiva mai multor metode de analiză, prin reliefarea unor modele de studiu, din dorința de a reda în detaliu multitudinea fațetelor de construcție componistică, de a surprinde subtilitățile textului. Preambulul capitolului, destinat analizei – segmentul de descifrare și decodificare a partiturii muzicale – prezintă succint sistemul elementelor constitutive evidențiate în rapoarte de determinare, cu care se operează într-o analiză.

¹ Interviu realizat de autor în data de 14 septembrie 2019, Sala Auditorium, București, în cadrul Festivalului „George Enescu”, sursa YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=sSdszHhBBrY>

4.2. Analize consacrate – Analiza teoriei arborilor sintactici și a parametrilor structurali

În cadrul primei metode de studiu, teoria arborilor sintactici și a parametrilor structurali, este prezentat principiul funcțional de împărțire pe secțiuni și totodată aduce spre examinare modalitățile de secționare ale lucrării prin existența parametrilor Secțiunii de Aur (pentru aflarea Secțiunii de Aur pozitive, modalitatea de calcul este următoarea: se înmulțește numărul total de măsuri al piesei cu 0,618, iar pentru cea negativă cu 0,382), cât și posibilitățile de identificare a situațiilor de ambiguitate prin evidențierea punctelor culminante: maximele melodice, ritmice și armonice. Secțiunea de Aur a fost folosită în scopul „eficacității vizuale sau auditive”. Ceea ce duce la această eficacitate este *proporția*, adică raportul părților între ele și relativ la întreg. Tot printre valorile examinate sunt și cele ale maximelor melodice, armonice și ritmice. (Calculul maximului melodic se realizează ținând cont de cea mai înaltă notă. Maximul armonic este marcat de armonia cea mai disonantă sau poziționată cel mai sus pe scara cvintelor. Maximul ritmic este determinat de aglomerarea duratelor scurte, ritmuri excepționale, sincope sau contratimpi.) S-a remarcat divergența acestor valori, în consecință ambiguitatea care generează situațiile de poeticitate.

Am considerat necesar pentru o fixare clară a componentei structurale efectuarea acestui tip de analiză asupra întregului material cercetat, în consecință acest demers analitic s-a efectuat în integralitatea *opusurilor* 79 și 116 – 119. S-a considerat de asemenea oportun a se sublinia anumite aspecte – de exemplu din punct de vedere ritmic (*op. 117 nr. 1*), din punct de vedere armonic (*op. 117 nr. 2*). Totodată în vederea evidențierii și sublinierii unor elemente definitorii, caracteristice anumitor piese, s-au propus următoarele exemple:

- Cazul *Rapsodiei op. 79 nr. 1*, în care se demonstrează schimbarea metrică nedeclarată.
- În *Capriciul op. 116 nr. 1* și *nr. 7*, cât și în *Intermezzo-ul op. 116 nr. 2* s-au realizat reducții prin care s-a relevat parametrul melodic.
- *Intermezzo-ul op. 116 nr. 5* constituie o reducere, cu schimbare și deplasare metrică pentru o facilă înțelegere a structurii celulelor motivice.
- În *Intermezzo-ul op. 116 nr. 6*, fragmentul este rescris în variantă polifonică, cu schimbare și deplasare metrică pentru evidențierea polimetriei ascunse.
- Coda *Capriciului op. 116 nr. 7* este rescrisă în manieră polifonică, cu schimbările implicite de măsură, care conduc la o comprimare metrică.

- În *Intermezzo-ul op. 118 nr. 4*, fragmentul este rescris cu deplasare metrică pe timp, pentru o facilă identificare a canonului.

Astfel a rezultat un număr de 22 de analize structurale care constituie baza de analiză pe care se vor grea celelalte metode de analiză prin efectuarea unor modele de studiu, cu focalizare pe anumite dimensiuni sau profiluri ale lucrărilor.

În analizele *Rapsodiilor op. 79* și a *opusurilor 116 – 119* s-a recurs la metoda grafică a tabelului, în locul graficului arborelui sintactic, din perspectiva realizării unei prezentări mai concise, păstrând și respectând principiul de structurare și funcționare al acestuia.

Fiecare tabel cuprinde următoarele aspecte: forma principalelor unități de structură, schema tonală, materialul tematic. Acesta din urmă se regăsește în tabel datorită caracterului său de *verigă intermediară între morfologia și sintaxa muzicală*,¹ mai precis datorită faptului că tema muzicală, deși definită ca o categorie morfologică, își constituie caracteristicile în funcție de sintaxa muzicală în care funcționează.² În componența tabelului, printre valorile identificate sunt și cele ale Secțiunii de Aur pozitive și negative, cât și cele ale maximelor melodice, armonice și ritmice. Se vor evidenția în cadrul analizei formale și valori ale parametrilor armoniei, ritmului, cât și considerații privind aspectele caracteristice ale lucrării analizate, cu sublinierea elementelor definitorii. Alegem pentru exemplificare analizele *Rapsodiilor op. 79* și *op. 119 nr. 4*.

4.2.1. Rapsodiile op. 79³

4.2.1.1. Rapsodia nr. 1 în si minor

Secțiune	Secțiunea A																								
Măsuri	129-233																								
Subsecțiune	Expoziția						Dezvoltarea						Repriza												
Măsuri	1-29						30-66						67-93												
	Tema I			Punte			Tema II			Tranziție			39-66			Tema I			Coda						
Măsuri	1-15			16-21			22-29			30-38			39-48		49-61		62-66		67-80			81-88		89-93	
Sub-nivel	4	4	4	3	6			8	4	5	4	6	4	5	4	5	4	4	4	2	2+4+2		5		
	2+2	2+2	2+2	2+1	(1+1)+2+2			2+4+2	1+1+2	(1+1+2)+1		2+2	2+2+1+1		2+2	2+1+2		2+2	2+3		2+2	2+2	2+2	2+{2+(1+1)}+2	
Schemă tonală	i (si)				v/V (fa#/Fa#)		III (Re)		iii (re)		bI/bi (Si ^b /si ^b)						i (si)								
	Si	re	fa	fa#	fa#	Fa#	Re	re	sol	Si ^b	Sol ^b	si ^b	Si	Fa	Sol ^b	Si									

¹ Valentin Timaru, *Observații asupra genului muzical*, „Muzica” 1998 nr. 2, p. 83.

² Maia Ciobanu, *Forme muzicale*, Editura Fundației România de Măine, București, 2006, p. 17.

³ Publicat în Shwan Sebastian, Stela Drăgulîn, „The “Wild Beauty” of Brahms’s Rhapsodies, Op. 79. Structural Analysis and Comparative Analysis of Performances”, în *Studia UBB Musica*, LXVI, 2, 2021, pp. 309-332.

Secțiune	Secțiunea B							
Măsuri	94-128							
Subsecțiune	B1			B2			Coda	
Măsuri	94-103			104-120			121-128	
Sub-nivel	5	5	4	5	4	4	4	4
	3+2	2+3	2+2	3+2	2+2	3+1	2+2	2+2
	1+2+2	2+2+1				1+1+1+1		
Schemă tonală	I (Si)			i (si) / I (si)				
	Si	Si	Do#	si	Re	Si		

Secțiune	Secțiunea A'																							
Măsuri	129-233																							
Subsecțiune	Expoziția						Dezvoltarea						Repriza											
Măsuri	129-157						158-194						195-233											
	Tema I			Punte	Tema II		Tranziție		167-194				Tema I			Coda								
Măsuri	129-143			144-149	150-157		158-166		167-176		177-189		190-194		195-208			209-216		217-233				
Sub-nivel	4	4	4	3	6		8	4	5	4	6	4	5	4	5	4	4	4	2+4+2		4	4	5	4
	2+2	2+2	2+2	2+1	(1+1)+2+2		2+4+2	1+1+2	(1+1+2)+1	2+2	2+2+1+1	2+2	2+1+2	2+2	2+3	2+2	2+2	2+2	2	2+{2+(1+1)}+2		2+2	1+1+2	(1+1+2)+1
Schemă Tonală	i (si)			v/V (fa#/Fa#)	III (Re)		iii (re)		bl/bi (Si ^b /si ^b)						i (si)				I (Si)					
	si	re	fa	fa#	Fa#	Re	re	sol	Si ^b	Sol ^b	si ^b	si	Fa	Fa/Sol ^b	Si				Si					

Expoziția, cuprinsă între măsurile 1-29, este construită din tema întâi (măs. 1-15), punte (măs. 16-21), tema a doua (măs. 22-27) și o scurtă concluzie (măs. 28-29).

Tema I (măs. 1-15), în tonalitatea si minor, este o temă agitată și aspră, sălbatică, dominantă, atât ca întindere, cât și ca intensitate, un fel de marș „galopat” (diferit de *Rapsodia op. 119 nr. 4*), realizat cu ajutorul ritmului punctat la vocea superioară, completat de formula contratimpată din bas (pauză de optime, urmată de trei optimi), repetitivă, în arpegii descendente, pe treptele I-V. Agitația acesteia este sporită printr-un artificiu antitetic între vocile superioare și acompaniament. A doua frază (măs. 5-8) este inversiunea planurilor melodice ale primei fraze, tema principală ajungând în cea de-a treia frază, cu ajutorul acordurilor ascendente în mers sincopat, la un prim *climax* (măs. 11-12).

Cu toate că tonalitatea fa diez minor este propusă încă din măsura 10, aceasta este percepută abia în momentul începerii punții (m. 16). În tonalitatea dominantei, **Puntea** (măs. 16-21) debutează în modul minor, ceea ce induce ascultătorului o stare de amenințare și tensiune apăsătoare, prin dublele cromatisme descendente (măs. 18-20), un veritabil și neașteptat *Passus duriusculus*. Dominanta se preschimbă firesc în modul major (m. 20), pregătind auditorul pentru o revenire a tonicii (si), finalitate neîmplinită însă.

Păstrând pulsația de optimi a punții, **Tema a II-a** (măs. 22-27) – o aluzie la motivul destinului beethovenian – derivă din prima temă prin augmentarea valorilor din bas, alături de

motivul tematic al vocii superioare. Astfel, pe același sunet Fa[#], tema a II-a debutează abrupt în tonalitatea relativei (Re) în modul armonic. Impresia de nouă tonică este pusă sub semnul îndoielii chiar din următoarea măsură, tonalitatea Re major fiind percepută mai degrabă ca dominantă a lui sol minor, a lui Sol major în măsura 26 și din nou sol minor (m. 27). Caracterul solemn și calm este potențat de pedala armonică a relativei, pe care se construiește tema secundă, încheind Expoziția printr-o scurtă concluzie armonică (măs. 28-29).



Fig. 36 – Tema a II-a, măs. 22-23

Următoarele 9 măsuri (măs. 30-38) formează o **Tranziție** către dezvoltarea propriuzisă, marcată *in tempo*. În acest segment Brahms introduce un material tematic complet nou, în care se înfiripă timid o temă rugătoare, la omonima minoră, pe o pedală armonică continuată din secțiunea precedentă.

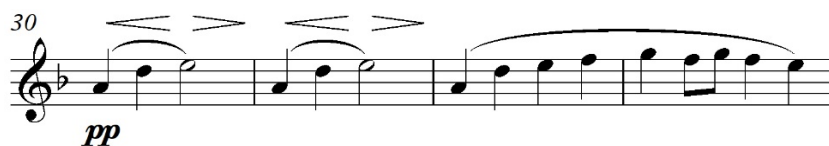


Fig. 37 – Tema episodică a tranziției, măs. 30-33

Nucleul motivic, alcătuit din 3 sunete ascendente ce formează un interval de cvartă perfectă și o secundă mare, generează în primă instanță tema episodică a tranziției și ulterior capătă valențe diverse. Astfel tranziția primește valoare de sine stătătoare.

În **Dezvoltare** (măs. 39-66), Brahms prelucrează fragmente ale temelor principale, în secvențe ascendente, pe diferite trepte armonice și în diferite registre, culminând cu imitația motivului tematic principal, la ambele mâini, reușind astfel ca, prin tehnici componistice clasice, să construiască structuri sonore romantice inedite. Se remarcă inversarea ordinii de prelucrare a temelor, astfel discursul muzical este atacat în forță cu primul segment al temei a II-a, în staccato și elemente ale temei I în secvență descendentă.

in tempo

Fig. 38 – Dezvoltarea, măs. 39-42

În următoarele 6 măsuri, revine în antiteză aceeași temă secundă, de această dată *legato*, în nuanța *piano mezza-voce*, secvențată ascendent, care culminează cu prima temă. Frecvențele repetări motivice ale incipitului, în imitații canonice (măs. 49-52), conferă un sentiment de intensificare a pasajului, atingând climaxul dezvoltării (măs. 60-61) unde, pentru prima dată, autorul notează nuanța *fortissimo*.

Aspecte inedite ale percepției armonico-funcțională privind arta brahmsiană a „amăgirii” demersului armonic se regăsesc și în cea de-a doua secvență (măs. 56-57) construită pe linia cromatic ascendentă a basului, secvență ce pornește în si minor și se termină în Si major, tonalitate scrisă enarmonic (Do bemol major) pentru a ajunge în cele din urmă în mod natural la Fa major.

Rapidele game ascendente (măs. 62-66), „evantai sonor”, adaugă o notă de virtuozitate, având totodată rol de „resetare” și reluare a discursului, introducând **Repriza** din măsura 67.

Brahms renunță cu bună știință la materialul tematic secundar din Repriză, replica nemaigăsindu-și locul în contextul nou creat. Păstrând formula ritmică din măsurile precedente și folosind elemente din Punte, segmentul cuprins între măsurile 81-86 (marcat *più f*) pregătește *climaxul* Reprizei. Acest pasaj dificil din punct de vedere pianistic, este realizat printr-un joc de replici și o accelerare metrică nescrisă (4/4, 3/4, 2/4), pe parcurs scurtându-se timpul de interlocuțiune, ajungându-se la o suprapunere de replici în contratimp.



Fig. 39 – Repriza, mäs. 81-88 –
 Fragment rescris cu schimbare metrică
 pentru identificarea comprimării metrice

Scurta concluzie (mäs. 89-93) este confecționată dintr-un fragment al temeii episodice a tranziției, moment când se reia măsura de 4/4.

Completările următoarelor secțiuni ale rapsodiei se regăsesc la capitolul V de Interpretări comparate (subsecțiunea 5.2.1.1.).

4.2.1.2. Rapsodia nr. 2 în sol minor

Secțiune	Expoziția								
Măsuri	1-32								
Subsecțiune	Tema I		Punte	Tema II 1			Tema II 2		Concluzie
Măsuri	1-8		9-13	14-20			21-30		31-32
Sub-nivel	4	4	2	3	4	3	4	6	2
	2+2	2+2		2+1	(1+1)+2	1+1+1	(1+1)+2	(1+1)+2+2	1+1
Schemă tonală	i/I (sol/Sol)			v (re)					

Secțiune	Dezvoltarea												
Măsuri	33-85												
Subsecțiune	S1					S2				S3			
Măsuri	33-53					54-64				65-85			
Sub-nivel	4	4	4	4	5	4	3	4	4	4	4	6	3
	2+2	2+2	2+2	3+1	3+1+1	(1+1)+1+1	2+1	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2+2	
Schemă tonală	VI (Mi ^b)		III (Si)			iii (si)				i (sol)			

Secțiune	Repriza									
Măsuri	86-123									
Subsecțiune	Tema I		Punte	Tema II 1			Tema II 2		Coda	
Măsuri	86-93		94-98	99-105			106-115		116-123	
Sub-nivel	4	4	2	3	4	3	4	6	4	4
	2+2	2+2		2+1	(1+1)+2	1+1+1	(1+1)+2	(1+1)+2+2		3+1
Schemă tonală	i (sol)									

Scrisă într-o formă concisă de sonată, cea de-a doua *Rapsodie op. 79*, are o expoziție scurtă și o dezvoltare neobișnuit de lungă. Pasajul cel mai interesant din punct de vedere sonor este re-tranziția enormă, care încearcă să-și recapete energia potențială. Ambele rapsodii sunt bizar de „reticente” în a-și stabili tonalitatea în primele măsuri, începutul *Rapsodiei în sol minor* fiind descrisă ca având un centru tonal „hoinar”, ceea ce în cele din urmă face ca momentul atingerii acestuia să fie mult mai satisfăcător.

Tema întâi (măs.1-8) debutează printr-o cadență întreruptă și un mers ascendent de largă respirație, în salturi, sugestiv în a exprima aspirația la nemurire a eroului. Pulația neobosită a trioletelor de-a lungul întregii lucrări conferă unitate structurală piesei. De remarcat faptul că toate temele ale acestei rapsodii, inclusiv puntea, sunt anacruze.

Puntea (măs. 9-13), care de regulă are rolul de a pregăti terenul apariției temei secundare, are aici rolul de a materializa; de înfăptuire a idealului propus de tema întâi. Cu caracter marțial, tranziția are valențe tematice în sine, cu accente viguroase, bine determinate, cu salturi în octave la bas și mersuri acordice.



Fig. 40 – Tranziția, măs. 9-10

Prima temă secundară (măs. 14-20) se realizează printr-o repetiție a motivului (m. 14), pentru ca, la finalul frazei, Brahms să prelucreze ascendent armonic doar incipitul motivic (măs. 19-20).



Fig. 41 – Tema II 1, măs. 14-15



Fig. 42 – Tema II 1, măs. 19-20

Cea de-a doua temă secundară (măs. 21-30) își menține atât tonalitatea, cât și caracterul de marș, de această dată devenind sumbru și implacabil, pe același ritm ternar, într-o nuanță amenințătoare de piano, printr-o formulă ostinată, la vocea internă a mâinii drepte.



Fig. 43 – Tema II.2 „marșul funebru”, măs. 21-24

Basul și vocea superioară au un caracter stabil. Repetarea consecutivă a aceleași note la vocea întâi, cu dublarea la octavă a trioletului ostinato pe ultimul timp, urmat apoi de ritmul punctat în bas, trimite auditorul cu gândul la o procesiune funerară. La început ușor insinuată, tensiunea dezvoltată devine din ce în ce mai evidentă, sporită pe parcurs de ritmul punctat, de disonanțe și întâzieri, reliefată cu ajutorul *crescendo*-ului, creând dinamism. Urmează o acumulare incredibilă de tensiune, descătușată abia în ultima măsură a Expoziției, printr-un arpegiu descendent, întins pe 3 octave, continuată în secțiunea Dezvoltării.

Repriza este reiterarea Expoziției, cu modulațiile caracteristice formei, urmate de o Codă extinsă la 8 măsuri.

4.2.2. Șapte Fantezii, op. 116

Fanteziile op. 116 sunt reprezentate de șapte piese, cu o puternică coerență și unitate. În ciuda diviziunii, aspectele lucrărilor în sine creează o anumită coerență pentru întreg. Prima și ultima piesă sunt *Capricii* în re minor, iar *Intermezzo*-urile nr. 4, 5 și 6 sunt toate în tonalitatea Mi major (cu excepția numărului 5 care începe în modul minor, dar se termină în major). Mai mult decât atât, există legături tematice între piese, dintre care cea mai evidentă apare între primele măsuri ale *Capriciului în sol minor* și ultimul, cel în re minor, precum și la revenirea temei principale din măsura 15 a *Intermezzo*-ului nr. 4. S-a realizat analiza pentru întreg ciclul *op. 116*.

4.2.3. Trei Intermezzi, op. 117

S-a realizat analiza structurală pentru ciclul de *Intermezzi op. 117*.

4.2.4. Șase piese pentru pian, op. 118

S-a realizat analiza structurală pentru întreg ciclul de piese *op. 118*.

4.2.5. Patru piese pentru pian, op. 119

S-a realizat analiza structurală integrală a ciclul de piese *op. 119*, din care am ales ca exemplificare analiza *Rapsodiei op. 119 nr. 4*.

Nr. 4 Rapsodia în Mi bemol major

Secțiune	A												
Măsur	1-64												
	1-20				21-40				41-64				61-64
	1-10		11-20		21-30		31-40		41-50		51-60		
	1-5	6-10	11-15	16-20	21-25	26-30	31-35	36-40	41-45	46-50	51-55	56-60	
Sub-nivel	a (5+5)		a (5+5)		b (5+5)		b (5+5)		a (5+5)		a (5+5)		Tr (4)
Plan tonal	I (Mi ^b)				V (Si ^b)				I (Mi ^b)				IV (La ^b)
Material tematic	a				b				a				

Secțiune	B					
Măsur	65-92					
	65-72		73-80		81-84	85-92
	65-68	69-72	73-76	77-80		
Sub-nivel	b (4+4)		b {(4+4) + 4}		Tr (4+4)	
Plan tonal	vi (do)		VI (Do)		IV (La ^b)	
Material tematic	c					

Secțiune	C													
Măsur	93-132													
	93-108						109-116		117-132					
	93-100			101-108					117-124			125-132		
	93-95	96-97	98-100	101-103	104-105	106-108	109-112	113-116	117-119	120-121	122-124	125-128	129-132	
Sub-nivel	c (3+2+3)			c (3+2+3)			d (4+4)		c (3+2+3)			c (4+4)		
Plan tonal	IV (La ^b)						I (Mi ^b)		IV (La ^b)					
Material tematic	d								d					

Secțiune	B'				
Măsuri	133-152				
	133-140		141-148		149-152
	133-136	137-140	141-144	145-148	
Sub-nivel	b (4+4)		b {(4+4) + 4}		
Plan tonal	vi (do)		VI (Do)		
Material tematic	c				

Secțiune	A'												
Măsuri	153-236												
	153-186						187-216						
	153-162		163-167	168-177		178-186		187-196		197-206		207-216	
	153-157	158-162		168-172	173-177	178-182	183-186	187-191	192-196	197-201	202-206	207-210	211-216
Sub-nivel	a' (5+5)		a' (5)	b'' (5+5)		b'' (5+4)		b' (5+5)		b' (5+5)		b' (4+6)	
Plan tonal	VI (Do)			vi (do)			V (Si ^b)						
Material tematic	a			din a			b						

Secțiune	(A')				Coda							
Măsuri	(153-236)				237-262							
	217-236				237-247		248-257				258-262	
	217-226		227-236		237-241	242-247	248-249	250-251	252-253	254-255		256-257
	217-221	222-226	227-231	232-236								
Sub-nivel	a (5+5)		a (5+5)		c (5+6)		c' (2+2+2+2+2)				(5)	
Plan tonal	I (Mi ^b)				i (mi ^b)							
Material tematic	a				c							

	Măsura
Secțiunea de Aur pozitivă	161,916
Secțiunea de Aur negativă	100,084
Punctul maxim melodic	200
Punctul maxim armonic	29
Punctul maxim ritmic	19

Concepută în spiritul *Rapsodiilor op. 79*, ca formă, *Rapsodia în Mi^b major, op. 119 nr. 4* este o sinteză între sonată, lied și rondo. Caracterul marțial al temei principale, pe un ritm cadențat, în blocuri acordice articulate *staccato*, contrastează pe de-o parte cu caracterul misterios al **B**-ului (măs. 65-92), în nuanța *piano*, cu triolete, pe o pedală armonică pe do, iar pe de altă parte cu lirismul melodic al temei celei de-a treia secțiune – *piano grazioso*.

Prima secțiune (măs. 1-64) este construită din fraze de 5 măsuri (4+1), păstrând acest tipar atipic până la cea de-a doua secțiune (măs. 65-92). Stilul muzical ca abatere – deviația ca non-gramaticalitate – este unul din cele 4 criterii ale poeticității.¹ C-ul (măs. 93-132) este alcătuit din fraze de 8 măsuri (grupate 3+2+3) și conține acorduri arpegiate rapid, la ambele mâini, melodia trecând cu ușurință de la vocea superioară, la cea internă a acordurilor arpegiate. În secțiunea A' (măs. 153-236) se reia tiparul de 5 măsuri (4+1), însă de la măsura 168 dispunerea acestora se schimbă în (3+2).

Rapsodia în Mi bemol major, op. 119 nr. 4 este model de analiză retorică (v. secțiunea 4.4.3).

4.3. Analiza sintactică riemanniană

Subcapitolul 4.3 tratează aspectul structural al frazelor, cu identificarea tipurilor de motive constitutive prin metoda analizei sintactice riemanniane, care a avut ca model de studiu *Intermezzo-ul op. 117 nr. 1*. Pentru analiza structurilor frazelor se va aplica tipul de analiză riemanniană. În teoria lui Hugo Riemann (1849-1919), frazele de 4 măsuri se împart în 2 grupe a câte 2 măsuri.

Avem 2 tipuri de grupe:

1. În care cele 2 motive sunt identice sau asemănătoare (grupul motivic se notează cu A, iar motivul cu a)
2. Grupe în care cele 2 motive sunt diferite (grupul se notează cu B, iar motivele cu a, b, c, și d)

În consecință sunt 4 categorii de structuri, **AA**, **AB**, **BB**, **BA**, reprezentate fiecare prin mai multe tipuri.²

4.3.1. Model de analiză – *Intermezzo op. 117 nr. 1* în *Mi bemol major*

În *Intermezzo-ul op. 117 nr. 1* se poate remarca construcția structurală a grupului motivic de tipul BB₃, întâlnit frecvent în opusurile brahmsiene.

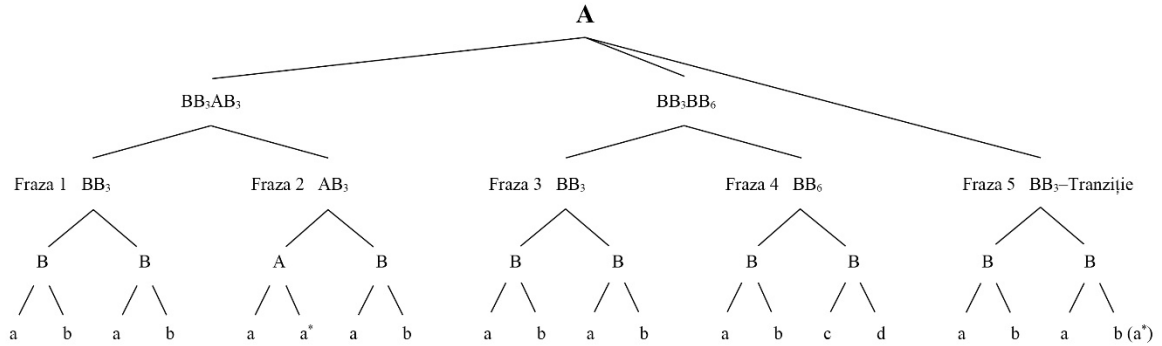
¹ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 20.

² Antígona Rădulescu, *Introducere în semiotica muzicală*, Editura muzicală, București 2013, p. 60.

Intermezzo în Mi bemol major, op. 117 nr. 1

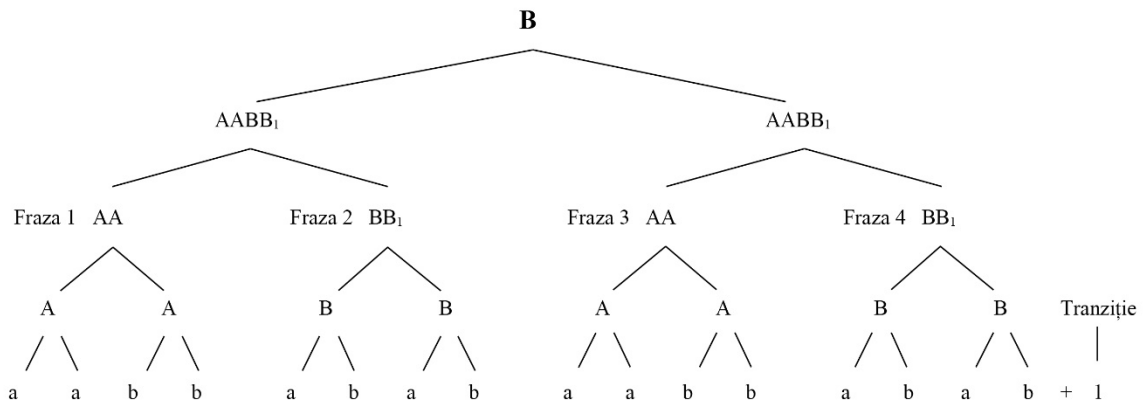
SECȚIUNEA A

(măsurile 1-20)



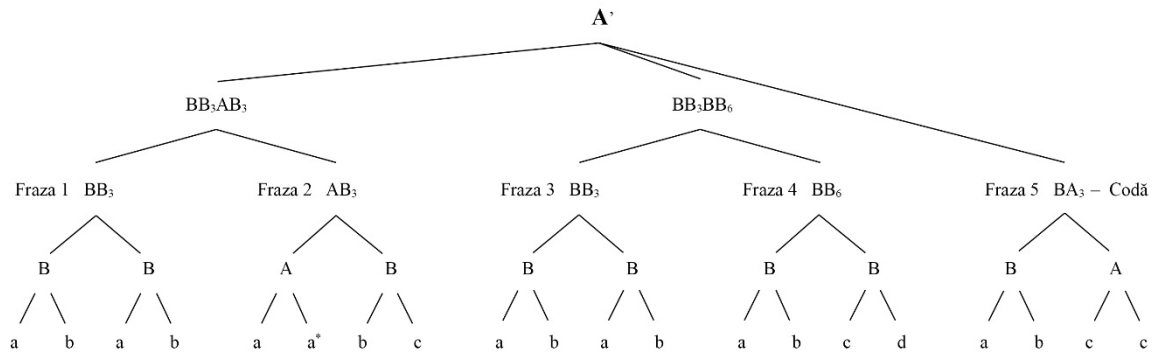
SECȚIUNEA B

(măsurile 21-37)



SECȚIUNEA A'

(măsurile 38-57)



4.4. Abordări analitice cu posibile elemente retorice – Triada rapsodiilor brahmsiene, de la frumusețea „sălbatică” la frumusețea ultimă

Cele trei lucrări trădează atracția mitului antic, prezentând dezvoltări ale tensiunii epice caracteristice poemului epic, deosebindu-se astfel de stilul rapsodiilor din contemporaneitatea romantică, care conțineau un tipar de sorginte folclorică, neavând accentele strălucitoare ale rapsodiilor lisztiene. Cu gândul la sonatele sale, adevărate „simfonii deghezate”, cum le-a caracterizat mentorul său Robert Schumann, cu patosul și vigoarea trăirilor, Rapsodiile evocă „grațiile și eroii”. Datorită caracteristicii epice, triada rapsodiilor ne-a inspirat o dimensiune retorică a analizei, Retorica fiind un mod de validare a calității poetice al unui text cu posibile elemente retorice¹, figurile retorice fiind un început cu posibilitatea evoluției². Concluzionăm că pentru cele trei lucrări (*op. 79 nr. 1, nr. 2 și op. 119 nr. 4*), categoria semnificativă de figuri retorice sunt cele de descriere și reprezentare: *Antithesis, Circulo și Noema*.

4.5. Metodă de analiză schenkeriană

4.5.1. Schenker și Brahms

Un aspect căruia am acordat o atenție deosebită a fost dimensiunea legată de analiza schenkeriană. În secțiunea *Brahms și Schenker* am menționat conotațiile întâlnirii celor doi compozitori- Schenker îl numea pe Brahms „ultimul maestru al muzicii germane”, care a împărtășit adevărata religie a contrapunctului, adevărul etern al compoziției. În scopul de a sistematiza principalele elemente de esență schenkeriană, propunem expunerea acestora sub forma grafică a tabelului care facilitează fixarea caracteristicilor concepției schenkeriană.

TEORIA SCHENKERIANĂ	Este teoria formei muzicale psihologice. Aceeași structură muzicală este experimentată diferit în contexte muzicale diferite; partea dobândește înțelesul său estetic doar în raport cu întregul.
ANALIZA SCHENKERIANĂ	Este o metaforă , în care compoziția reprezintă o înfrumusețare pe scară largă a unei progresii armonice.
SCOPUL ARMONIC	Reprezintă descrierea modului în care sunt experimentate mișcarea, „dansul”, direcționarea progresiilor.
VIZIUNEA METAFIZICĂ A LUI SCHENKER	Muzica văzută ca pe o prelungire a triadei majore.

¹ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 68.

² Sigismund Toduță și H. P. Türk, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, Editura Muzicală, București, 1973, vol. 2, p. 86.

ABORDAREA SCHENKERIANĂ	Impune un anumit „mod de a auzi” muzica. Presupune aspecte de recepție (care țin de parametrii fizici și fiziologici - primul sistem de decodificare) care facilitează nivelul de percepție (cel ce ține de parametrii psihologici și este o formă de reflectare în conștiința omului).
-----------------------------------	--

4.5.2. Aspecte ale analizei schenkeriene

În demersul nostru de a reliefa aspecte ale analizei schenkeriene în lucrările brahmsiene, am optat pentru o varietate de exemple elocvente în scopul evidențierii elementelor reprezentative de analiză caracteristică. Aspectele analizei schenkeriene vizează examinarea dimensiunilor armonice concomitent cu aspectele contrapunctice – aceste tehnici lucrează interactiv având ca scop stabilirea structurii și tiparelor tonale. Schenker a creat un sistem ierarhic de valori, cu o bază solidă de convenții, structuri și simboluri bine articulate, centrat pe scopul de a elimina „neesențialul de esențial”, printr-o abordare a conținutului textului muzical de la sfârșit către început. Analiza este reprezentată grafic prin simboluri, grafică care nu ilustrează aspectul ritmic sau dinamic al conținutului, ci relația dintre armonie și contrapunct, prezentată la diferite niveluri structurale (foreground, middleground și background), pe baza conceptelor și principiilor specifice de construcție schenkeriană a discursului muzical.

Dacă ne referim doar la opusurile dedicate pianului, creațiile brahmsiene sunt elocvente pentru evidențierea aspectelor de analiză schenkeriană. În sprijinul acestei afirmații s-au prezentat mai multe exemple edificatoare, dintre care prezentăm.

Notele alăturate și notele de pasaj sunt de regulă într-o relație de strânsă legătură în cadrul motivelor muzicale. Astfel, un sunet poate avea rol de notă alăturată, cât și de notă de pasaj. Un exemplu în această direcție reprezintă tema *Intermezzoului în mi^b minor, op. 118 nr. 6*, în care celula motivică a temei constă într-o notă alăturată inferioară (Fa) și un salt consonant descendent (Sol^b-Mi^b). Pe ultimul timp al următoarei măsurii, același sunet (Fa) completează saltul consonant ascendent. În măsura a treia, nota de pasaj augmentată ritmic (Fa) este caracteristică motivului tematic - evoluată din notă alăturată inferioară, apoi din notă de pasaj ascendent.

Andante, largo e mesto

Fig. 44 – *Intermezzo op. 118 nr. 6*, măs. 1-4

Nota de pasaj consonant (CP) reprezintă o notă disonantă de pasaj, în raport cu nota din bas, dar căreia i se acordă o importanță specială prin suport consonant. În debutul *Rapsodiei în Mi^b major, op. 119 nr. 4*, nota de pasaj de la vocea superioară, Sol – care face legătura între notele sale alăturate (Fa, La) – are ca suport consonant nota Mi^b din bas. Dacă basul nu s-ar fi schimbat la rândul său (din Mi^b în Si^b) s-ar fi format un interval disonant de septimă. În măsura 3, în mod similar, nota de pasaj de la vocea superioară, Fa, este suportată de nota Si^b din bas. Același sunet Fa de pe timpul tare al măsurii următoare (m. 4) este notă de pasaj indirect între Sol (m. 3) și Mi^b (m. 4). Astfel, mișcarea vocii superioare din măsura 3 (Sol-Fa-Mi^b) este repetată în formă augmentată: Sol- (m. 3) Fa-Mi^b (m. 4), fiind notată cu codițe.

Allegro risoluto

Fig. 45 – *Rapsodia op. 119 nr. 4*, măs. 1-4

Un exemplu explicit de **prolongare** a acordurilor armonice din perspectiva unei progresii armonice complete se regăsește în coralul secțiunii B din *Intermezzoul în La major, op. 118 nr. 2*. Este vorba de prolongarea tonicii de-a lungul suprafeței de desfășurare a progresiei armonice, simbolizată în grafic prin linia punctată *legato*.



Fig. 46a – Intermezzo în La major, op. 118 nr. 2, mäs. 57-64



Fig. 46b – Intermezzo în La major, op. 118 nr. 2, mäs. 57-64 – Middleground

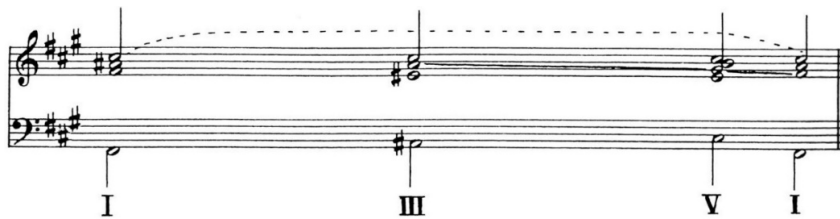


Fig. 46c – Intermezzo în La major, op. 118 nr. 2, mäs. 57-64 – Background

Noțiunea de **melodie compusă** este în strânsă legătură cu diminuția și conducerea vocilor. Tema *Capriciului în re minor, op. 116 nr. 7* are o structură parțial compusă și debutează prin arpeggierea vocilor. În cea de-a doua măsură se poate observa cum linia vocii superioare se rezolvă cu o octavă mai jos (Do[#]), vocea mediană (La) devenind temporar voce superioară.



Fig. 47 – Capriciul în re minor, op. 116 nr. 7, mäs. 1-4

4.5.3. Strategii de analiză cu elemente schenkeriene

4.5.3.1. Intermezzo în si bemol minor, op. 117 nr. 2

4.5.3.2. Intermezzo în si minor, op. 119 nr. 1

S-au elaborat de asemenea 3 modele de studiu, în cele aparținând *Intermezzo*-urilor *op. 117 nr. 2* și *op. 119 nr. 1*, s-au examinat îndeosebi aspectul referitor la paralelismul motivic, pe care îl considerăm elocvent pentru concepția brahmsiană. S-a urmărit identificarea repetărilor motivice ascunse din *foreground*, axând-ne în continuare pe reliefaarea modului în care repetările motivice unifică diferite secțiuni și niveluri ale piesei. S-a identificat faptul că motivul de bază este diferit de motivul de suprafață, tonul primar putând fi considerat elaborarea și prolongarea variației motivului de bază.

4.5.3.3. Intermezzo în mi minor, op. 119 nr. 2

În cel de-al treilea model de studiu, *Intermezzo*-ul *op. 119 nr. 2*, am apreciat drept cea mai însemnată caracteristică a motivului gravitarea liniei melodice în jurul tonului si¹ urmărind succesiunea celor șase tonuri, Si – Do – Sol – Si – La – Fa[#], cu marcarea caracterului repetitiv în cadrul fiecărei secțiune, cu valoare de tipar de construcție. Un alt aspect vizat a fost stabilirea tonului principal al *Urliniei* (3̂). Dintre trăsăturile caracteristice scrierii brahmsiene amintim tehnica susținerii treptei 5̂ pe întinderi mari ale *middelground*-ului și combinația I – #IV.

Metoda analizei schenkeriene vizează noțiunile de conținut informațional exprimate în funcție de importanța acestora în context, reprezentând astfel, girul unei interpretări veridice.

Capitolul V

PARTICULARITĂȚI ȘI REPERE TEHNICO- INTERPRETATIVE ALE OPUSURILOR 79, 116, 117, 118, 119

5.1. Traductibilitatea limbajului muzical – Statutul de co-creator al interpretului

Introducerea este dedicată procesului de traductibilitate a conținutului care îl investește pe interpret cu funcția de cocreator și recreator, din perspectiva unei interpretări autentice care presupune juxtapunerea celor două direcții: respectarea intențiilor compozitorului și amprentarea personală. *A înțelege înseamnă a pătrunde sensul, a lua integral în posesie spirituală conținutul*,¹ ca apoi interpretul să-l poată reconstitui. Condiția autenticității rezidă în nivelul de cunoaștere al interpretului; acesta realizează puntea cu lumea compozitorului, interpretarea fiind o formă de cunoaștere S -au punctat particularitățile celor 2 faze de analiză – noetică și noematică, aspecte legate de notație a partiturii, au fost menționate diferite strategii de studiu și calitățile pe care trebuie să se bazeze interpretul pentru o interpretare în stil.

5.1.1. Saltul de la execuție la interpretare – Elemente de tehnică interpretativă

5.1.2. Reprezentări scenice – Recitalul și concertul

Următorul deziderat a fost enumerarea unor elemente care deservesc tehnicile de execuție – tehnici de tușeu, *staccato*, *rubato* etc. – modalități de realizare și rolul lor. S-au prezentat cele două dimensiuni ale reprezentării scenice, prin care se îndeplinește cea de a doua funcție a artistului, cea de transmițător și punerea în rol: recitalul – eroica interpretului și concertul, conceput ca binom solist-dirijor, înrudiți în spirit. Odată cu intrarea în scenă are loc metamorfozarea traducătorului în transmițător și punerea în rol, grație capacității sale de interiorizare, de trăire, de exprimare a propriei personalități, evident în corelație cu punctele și

¹ Petruța-Maria Coroiu, *op. cit.*, p. 37.

repererele narativului.¹ Pentru fiecare dintre noi există un ideal muzical și un interpret care îl întrușchipează. Reprezentative sunt interpretările concertelor de Brahms ale lui Claudio Arrau care, stăpânind un vast repertoriu, a luptat întreaga sa viață împotriva interpretării rigide și a impresionat prin sunetul său cald, delicat și bogat. Pentru autor, neprețuite sunt reprezentările scenice cu statut de creație ale Maestrului Radu Lupu.

5.1.3. Valențe interpretative

Pentru dobândirea unei formații complexe și complete, un artist poate învăța din măiestria altui instrumentist tehnici privind intonația expresivă, tipuri de articulație.

5.1.3.1. Conotațiile camerale ale liedului brahmsian – Arta acompaniamentului pianistic

Am considerat oportun în cadrul secțiunii *Valențe interpretative* să ne oprim asupra importanței în desăvârșirea profilului pianistului-solist, accesarea valorilor din sfera acompaniamentului, liedul brahmsian având evidente conotații camerale. Demersul nostru a vizat trei paliere de interes: tipurile de acompaniament, racordate caracteristicilor de scriitură și valențele pianistice dobândite prin arta liedului. S-a concluzionat prin prezentarea a două tipuri de acompaniament.

5.2. Abordări tehnico-interpretative și expresive în viziunea pianiștilor consacrați – Interpretări comparate

Scopul final al analizei muzicale este interpretarea.

(Dinu Ciocan)

5.2.1. Argument

Am manifestat o preocupare specială în privința subcapitolului dedicat analizelor interpretative comparate, *Abordări tehnico-interpretative și expresive în viziunea pianiștilor consacrați – Interpretări comparate*. S-a subliniat necesitatea exercițiului studierii comparate a viziunilor interpretative de referință și a deprinderilor de realizare a comentariului de interpretare pentru validarea propriei concepții. Ipostazele interpretărilor cu valoare de reper și necesitatea studierii modelelor de concepție ale viziunilor interpretative sunt aspecte care ar

¹ Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 44.

trebui să intre în sfera de preocupare a oricărui interpret. Se subliniază aspectul dificultății unei conceptualizări verbale, cu precădere în cazul muzicii instrumentale, inerentă realizării unui comentariu de interpretare comparată, datorită aspectului denotativ al limbajului și naturii conotative a muzicii. Teoria schenkeriană demonstrează faptul că modul de percepție e influențat de memoria și cunoștințele dobândite, de nivelul propedeutic, determinant în recunoașterea de către ascultător a unei structuri familiare. Pertinența fenomenelor sonore face posibilă recunoașterea aceleiași opere prin intermediul diferitelor interpretări. Audiția, ca proces repetitiv îndelungat și conștient duce în final la dobândirea competențelor stilistice în recunoașterea unui anumit interpret, compozitor.

S-au evidențiat ca metode utilizate în analizele interpretative comparate: observația, experimentul, studiul de caz (analiza unei anumite lucrări din perspective multiple de interpretare raportată riguros la înscrisurile din partitură), studiul tratatelor de interpretare și metode algoritmice cu identificarea posibilelor strategii de interpretare. Noțiunile de conținut expuse, cu valoare de ipoteză din această cercetare, sunt direct observabile și măsurabile.

Aducem spre prezentare propunerile noastre de studiu de caz realizate pentru *op. 79* și *opp. 116 – 119*, în scopul reliefării ipostazelor tehnico-interpretative. Fiecare lucrare debutează cu o prezentare a elementelor de scriitură, a aspectelor tematice ale secțiunilor, evidențierea modalităților de realizare structurală și tehnică, indicațiile de natură semantică, de caracter , de agogică, dinamică, tempo, tonalitate, trimiteri către alte lucrări, punctarea elementelor definitorii, specifice (de exemplu ambiguitatea armonică în *op. 79 nr. 2* și *op. 117 nr. 2*), cât și semnalări ale autorului privind dificultăți de înțelegere, de redare sau interpretare.

S-au realizat exemple ilustrative edificatoare pentru aspectele de înțelegere și redare a versiunilor interpretative:

- Coda *Rapsodiei op. 79 nr. 1*, fragment simplificat pentru evidențierea dialogului între vocile extreme.
- *Rapsodia op. 79 nr. 2*, secțiunea punții în viziunea interpretativă a lui Murray Perahia.
- În *Capriciul op. 116 nr. 1*, segment rescris simplificat pe portativul superior pentru evidențierea liniei melodice.
- *Intermezzo-ul op. 116 nr. 2*, versiunea partiturii versus versiunea interpretativă a lui Radu Lupu.
- *Intermezzo-ul op. 118 nr. 4*, fragmente în versiunea interpretativă a lui Arcadi Volodos.

Limbajul poetic fiind de natură polisemantică, se pretează la o multitudine de variante interpretative, cu condiția ca acestea să fie autentice, în consecință s-a optat pentru alegerea

unor interpretări de referință, a unor interpreți consacrați. Prezentarea pianiștilor s-a realizat prin creionarea profilurilor artistice cu evidențierea caracteristicilor și atributelor care conferă unicitatea viziunilor și concepțiilor interpretative. Elementele de analiză interpretativă comparată au fost reprezentate de indicații metronomice de tempo, dinamice, agogice, de frazare și articulație, a tehnicii de atac – tușeu, sonoritate, timbru – și de pedalizare, având ca repere obiective referiri punctuale în text, repere de măsură, secțiuni, moment sau episod, construcții structurale. Inerent s-a prefigurat și o dimensiune subiectivă, determinată de viziunea și concepția interpretativă proprie. S-au evidențiat deopotrivă și aspecte legate de ethosul și semantica interpretării. Au fost ipostaze când s-au analizat integral lucrările și ipostaze când s-a urmărit cu precădere o anumită secțiune a lucrării, moment care prezintă elementele caracteristice, fiecărei viziuni interpretative:

- Secțiunea centrală a *Capriciului în sol minor, op. 116 nr. 3.*
- Momentul valsului grotesc din coda *Capriciului în re minor, op. 116 nr. 7.*
- Considerațiile asupra punctului culminant al piesei și pasajului final din *Intermezzo op. 117 nr. 2.*
- Episodul coral al *Intermezzo-ului op. 118 nr. 2,*
- Canonul *Intermezzo-ului op. 118 nr. 4.*
- Secțiunea centrală a *Romanței op. 118 nr. 5.*

Alte aspecte obiectivate au fost evidențierea parametrului definitoriu al diferitelor interpretări (armonic, ritmic, tonal) sau alegeri personale ale interpreților care vizează îndeosebi valorile tempoului și de dinamică. Elocvente din punct de vedere agogic sunt interpretările lui Grigory Sokolov (*op. 116 nr. 6 și nr. 7, op. 118 nr. 1*) și ale Marthei Argerich (*Rapsodia op. 79 nr. 2*).

5.2.2. Rapsodiile op. 79 – Analize de interpretare comparată¹

Brahms s-a simțit atras de tema eroismului, pe care a ilustrat-o sub diverse forme în lucrările sale. *Rapsodiile op. 79* - compuse la mijlocul drumului său creator (1879), urmărind tiparele tehnico-componistice ale celor *8 Piese pentru pian op. 76* și amintind totodată de concepția de tinerețe a celor *4 Balade op. 10* (despre care prietenul său Billroth spunea într-o scrisoare că *în ambele Rapsodii [...] se află mai mult din tumultul tânărului Johannes, decât din concepția ultimelor opere ale creatorului în plină maturitate²* – sunt continuate firesc, după

¹ Publicat în Shwan Sebastian, Stela Drăgulin, „The “Wild Beauty” of Brahms’s Rhapsodies, Op. 79. Structural Analysis and Comparative Analysis of Performances”, în *Studia UBB Musica*, LXVI, 2, 2021, pp. 309-332.

² Niemann, *op. cit.*, p. 194.

12 ani, cu ultima sa *Rapsodie op. 119 nr. 4*. Astfel, putem vorbi de o triadă a rapsodiilor brahmsiene pentru pian. Ca simbol al sentimentelor purtate, Elisabeth von Herzogenberg, cea căreia i-au fost dedicate aceste lucrări, le-a caracterizat de o „sălbatică” frumusețe.

5.2.2.1. Rapsodia nr. 1 în si minor

Scrisă în tonalitatea si minor, prima dintre cele două *Rapsodii op. 79*, are o formă aparte de Lied tripartit compus (A – B – A), secțiunile A prezentând la rândul lor caracteristicile în miniatură a formei de sonată, cu un caracter conflictual între teme și secțiuni. După expunerea repetată a Expoziției, deși aduce un material tematic nou, ce se va dezvolta ulterior în mai multe ipostaze, ca formă, Tranziția este doar modalitatea de a face trecerea către Dezvoltare. Fiind zona cea mai tensionată a sonatei, aici sunt prelucrate până la epuizare, teme și fragmente ale temelor prezentate, în diferite tonalități, gamele rapide ascendente introducând Repriza, din care Brahms renunță la materialul tematic secundar. Cu o temă melodioasă, extrasă din tema episodică a Tranziției, secțiunea centrală a rapsodiei este împărțită în două subsecțiuni, cea din urmă contrastând prin pendularea între modurile majore și minore. Reiterarea secțiunii principale A este identică cu prima sa expunere, adăugându-i-se o codă cu rol de „rezolvare melodică” a secțiunii centrale, pe tonica majoră (Si).

Ambiguitatea armonică este omniprezentă în *Rapsodia în si minor*, prin alternanța modurilor major-minor, structura armonică căpătând valențe totipotente. Brahms folosește alternanța modurilor, cât și sunetele comune ca „punți armonice” pentru a modula brusc la tonalități îndepărtate. În această lucrare toate trecerile dintre secțiuni se fac prin sunete comune sau modulații la omonimă.

Cu o temă melodioasă, metamorfozată din același motiv episodic, **secțiunea centrală** a rapsodiei (măs. 94-128), marcată *molto dolce espressivo*, în tonalitatea omonimei (Si), este împărțită la rândul ei în două subsecțiuni, prima fiind de 10 măsuri, concepută în oglindă (3+2 măsuri și 2+3 măsuri, indicate prin frazarea mâinii drepte).

94

molto dolce espress.

col Ped.



Fig. 48 – Secțiunea B, măs. 94-103

De remarcat frazarea diferită a mâinii stângi, grupată 2+2+1 și 2+3. Dacă în prima frază aceasta are rolul de a îmbina segmentele, fără a rupe coeziunea celor 5 măsuri, în cea de-a doua, intenționat ambele mâini frazează concomitent, pentru a marca modulația bruscă la un ton ascendent. Totodată, în această secțiune se pot distinge 4 voci: cele interne, în mers paralel de sexte și decime și vocile extreme, cu rol de pedală armonică. Secțiunea mediană contrastează prin pendularea între modurile majore și minore, de asemenea urmată de o concluzie (măs. 121-128).

Reiterarea secțiunii principale **A** (măs. 129-233) este identică cu prima sa expunere, la care i se adaugă o **Codă** extinsă în care planurile sunt inversate, tema episodică apărând în registrul grav, cu rol de „rezolvare melodică” a secțiunii **B**, pe aceeași tonică majoră (Si).

Astfel muzica instrumentală devine un veritabil dialog vocal, unde o voce „afirmă”, iar cealaltă se „îndoiește”, afirmația fiind intervalul de cvartă perfectă ascendentă al motivului, iar „îndoiala”, ultimul interval și anume terța mare descendentă, sintetizând începutul și sfârșitul.

Pentru studiul de caz comparat au fost alese trei interpretări de referință: Radu Lupu, Martha Argerich și Murray Perahia.

Pianistul român **Radu Lupu** (1945-2022), unul dintre cei mai valoroși muzicieni universali, pianist de viziune și concepție, are proprii algoritmi de construcție ai discursului muzical, Radu Lupu respectă indicațiile din partitură, o asimilează și o redă în manieră proprie. Pentru ca discursul muzical să poată fi recepționat corect de către ascultător, acesta necesită o cunoaștere intimă a modului de interpretare, de „tălmăcire” a Maestrului Radu Lupu. Pentru un necunoscător există riscul de a nu putea decipra corect mesajul, interpretându-l eronat ca fiind lipsit de contur sau relief, dacă urechea sa nu este obișnuită cu alchimia sunetelor meșteșugite și cu viziunea de construcție structurală a artistului. Nu se poate suspecta lipsa elementelor; ele există, dar într-o matriță structurală care poartă clar amprenta maestrului. Pianistul ține încordată atenția publicului, cufundând auditoriul în atmosfera unor sonorități prelungi de piano, căci adâncimea de nepătruns dezlănțuie imaginația. Având o abordare multinivelară, pianistul român impresionează printr-o interpretare viguroasă, stabilă,

convingătoare. Deși arhitectura construcțiilor sale sonore este grandioasă, paradoxal, ea nu își pierde suplețea. Elementele de detaliu sunt puse în relație de subordonare cu întregul. Sonoritatea sa cu totul specială creează imagini vizuale, inedite experiențe sinestezice.

Cu o tehnică și o ușurință pianistică ieșite din comun, pianista argentiniană **Martha Argerich** (n. 1941) este considerată a fi una dintre cele mai mari pianiste ale tuturor timpurilor. Temperamentală, tumultoasă, pasională (aspecte reflectate în tempo-urile abordate, cu precădere în cea de-a doua *Rapsodie*), uneori având accente frivole ale frazei, alteori cu tandrețe și gingășie, simte într-un mod aparte dimensiunea „frumuseții sălbatice” a *Rapsodiilor*, rezonând cu ea. Viziunea Marthei Argerich asupra *Rapsodiei în sol minor* are coordonatele fantasticului straniu, abordarea ei apropiindu-se mai degrabă de genul fanteziei sau a capriciului, decât imaginea în accepțiune epică, prin alegeri stranii ale rezolvărilor (*diminuendo* în loc de *crescendo* și altele). Cu o manieră latină de interpretare, Martha Argerich realizează ritmul punctat apropiind valorile scurte de valoarea următoare, făcând să „aparțină” acestora, spre deosebire de Radu Lupu care apropie valoarea scurtă de valoarea precedentă, dând profunzimea caracteristică stilului german.

Stabilit în Marea Britanie, pianistul american, numit „poet al pianului” de către jurnaliștii francezi, **Murray Perahia** (n. 1947) este un reper incontestabil al interpretărilor mozartiene și bachiene. În cele două *Rapsodii op. 79*, stilul său este unul solemn, grav, maiestos, elegant. Interpretarea este echilibrată, interiorizată și se înscrie în stil, având sonorități de orgă, cu precădere în cea de-a doua *Rapsodie*, respectând fidel indicațiile din partitură. Atributele sale ca pianist sunt imprimare și în interpretarea de față. Este un model didactic pe care îl putem urmări în prezentarea viziunilor pianistice.

Pentru o sistematizare a informație și o examinare facilă a versiunilor interpretative a *Rapsodiilor op. 79*, analiza s-a realizat și sub formă de tabel sinoptic.

Secțiunea	Măsuri	RADU LUPU	MARTHA ARGERICH	MURRAY PERAHIA
Expoziția	Tema I 1-15	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tempo echilibrat ($J = 88$), redă caracterul <i>Agitato</i> prin scoaterea tuturor detaliilor în evidență, fără manevrarea axei agogice. ➤ Pronunție clară a trioletului din motivul tematic. ➤ Printr-o abordare polifonică, marchează începutul frazei a doua, locul în care se inversează planurile tematice. ➤ Se sesizează un prim punct culminant la sfârșitul expunerii temei întâi (măs. 11-12) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tempo constant ($J = 96$), temă întâi este executată dintr-o singură respirație. ➤ Începând cu cea de-a doua frază diferențele dinamice sunt evidente. Rezolvare dramatică, declamativă a punctului culminant (m. 11), cu timbrare a liniei sopranului și reducerea intensității suportului armonic al vocii mâinii stângi. ➤ În măsura 15 optează pentru un <i>decrescendo</i>, stingând astfel conflictul înainte de accentul fp din punte. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tempo așezat ($J = 84$), cu timp de desfășurare a evenimentelor sonore. ➤ Atacul este incisiv și realizează o sonoritate organică printr-un timbraj compact al vocilor. ➤ Punctul culminant este pregătit și tratat cu gravitate.
Puntea		16-21	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Pregătește terenul viitoarei teme care se prefigurează, prin calmarea tempoului ($J = 69$). ➤ Luminează sonoritatea către modul major, prin timbrarea vocii superioare, cu efect de înseninare. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Alege sa treacă peste indicațiile dinamice din partitură (<i>cresc. – descresc.</i>) ➤ Cu ajutorul tehnicii de pedalizare, provoacă senzația efectului de ceață stranie, învăluire, de nălucă.
Tema a II-a	22-29	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Într-o nuanță mai degrabă <i>mp</i>, cu un sunet plin, generos, grav, grandios, construcția sonoră impresionează prin monumentalism. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Alege varianta contrastului tematic – abordarea este una misterioasă, printr-un tempo domolit, sub cel indicat (<i>Sostenuto sempre</i>), într-o nuanță foarte scăzută, cu un tușeu catifelat. ➤ Dacă la Radu Lupu intenția expresivă se duce către timpul tare al măsurii (ultima notă din grupul celor patru), la Martha Argerich aceasta pornește din prima notă. ➤ În a doua jumătate a temei secunde, surprinde, alegând paradoxal să sublinieze printr-un <i>decrescendo</i> acumularea cromatică și încheie apoi tema printr-un <i>allargando</i>. ➤ Dintre cei trei interpreți, Martha Argerich este cea care alege să nu repete Expoziția. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Agogică stabilă și un sunet masiv ➤ Gândirea sa în această secțiune este globală, luând tema secundară laolaltă cu secțiunile precedente. Este o abordare care la prima vedere poate părea fără relief, fără adâncimi sau înălțimi, trasată pe linia mediană a percepției.
Tranziția (episodul tematic)	30-38	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Printr-o execuție cursivă și liniară, săracă în accente, fără profiluri melodice clar conturate și fără o frazare evidentă, la Radu Lupu primele măsuri sunt premisele poeticului, ale lirismului, ale nostalgicului; o nostalgie cu nuanțe de neîmplinire nemărturisită. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Cu toate că alege un sunet ușor sticlos la vocea mâinii drepte, reușește să redea o atmosferă caldă, învăluitoare. ➤ Are o expunere care excelează din punct de vedere expresiv, o abordare în manieră <i>rubato</i> a temei episodice. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Iterația motivică cu dezvoltare ulterioară, este executată printr-o creștere evidentă în intensitate, marcând maximum melodic „sol”, susținut la rândul lui de acompaniamentul mâinii stângi.

Secțiunea	Măsuri	RADU LUPU	MARTHA ARGERICH	MURRAY PERAHIA
			<ul style="list-style-type: none"> ➤ Nu recurge la metoda facilă și previzibilă, ci reliefează punctul culminant al frazei prin întârziere și diminuarea intensității, plasându-l dinamic sub celelalte note. Astfel, mâna dreaptă conduce linia melodică în <i>crescendo</i>, în timp ce mâna stânga urmărește contrastul, printr-un <i>decrescendo</i>, creând astfel volume. 	
Dezvoltarea	39-66	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Asamblează elementele într-un mod armonios, credibil, convingător. Creează o construcție bine definită ce relevă „arhitectul”. Printr-o manieră ingenioasă el re-creează și re-compune elementele. ➤ Deși în forță, climaxul nu e împlinit, nu e rezolvat; rămâne parcă suspendat sonor, din cauza limitărilor acustice ale instrumentului. Astfel raportul dintre desfășurarea de forțe și deznodământ este disproporționat. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Folosește un atac incisiv, ferm, percutant în măsurile 39-42. ➤ Dacă din punct de vedere semantic, la Radu Lupu atmosfera de „amenințare” din măsurile 43-46 este declarată, prin pronunția clară a liniilor, la Martha Argerich se simte o amenințare insinuată, prin păstrarea caracterului misterios din tema a II-a. ➤ Cu nuanțări, tratează diferențiat dinamic celulele motivice în registre diferite. ➤ Realizează acumulări succesive dintr-o singură respirație. ➤ Intuind limitările acustice ale pianului în registrul acut, ea grăbește tempoul și rezolvă climaxul dintr-o mișcare, dintr-o suflare. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Folosirea inspirată a pedalei pe parcursul întregii măsuri a climaxului conferă suport sonor pentru acordurile din registrul înalt, compensând astfel limitările fizico-acustice ale instrumentului.
Repriza	67-93	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Într-un tempo mai așezat în raport cu Expoziția (♩ = 84), ilustrează enunțul temei întâi într-un mod răspicat, sacadat. O posibilă motivație ar fi dorința de a sublinia, de a evidenția mesajul inițial. ➤ Segmentul cuprins între măsurile 81-88 și perceput ca un „duel”, este interpretat printr-o atitudine bătaioasă, folosind un atac incisiv și o agogică stabilă. ➤ El omite semnul grafic <i>diminuendo</i> (măs. 89-90), găsimu-l nesatisfăcător pentru o primă rezolvare. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ La polul opus, Martha Argerich atacă Repriza într-un tempo mult mai alert comparativ cu cel din Expoziție, ceea ce relevă viziunea sa vis-a-vis de momentul repetitiv. ➤ Precipitarea evenimentelor sonore ajută la rezolvarea facilă a conflictului. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Abordarea Reprizei într-o nuanță moderată denotă o atitudine înțeleaptă. Perahia își conservă parcă energia pentru ceea ce va urma. ➤ Senzația de precipitare este realizată prin păstrarea aceluiași tempo, aglomerarea evenimentelor dând senzația de comprimare a timpului. ➤ Tensiunea este potențată prin evidențierea pauzei de dinaintea <i>sf</i>-ului (m. 86), prin lungirea acesteia, ceea ce mărește efectul suspansului.
Secțiunea B	94-128	<ul style="list-style-type: none"> ➤ În secțiunea centrală a rapsodiei, sunetul lui Radu Lupu nu aparține doar registrului acustic, ci are și 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Redarea tumultuoasă din prima secțiune, se transformă la Martha Argerich într-o interpretare caldă, cu un tempo mai <i>rubato</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Abordează un tempo curgător. ➤ Din indicația <i>molto dolce espressivo</i> el alege să respecte doar termenul <i>espressivo</i>, adăugându-i

Secțiunea	Măsuri	RADU LUPU	MARTHA ARGERICH	MURRAY PERAHIA
		<p>dimensiune vizuală, el creând trăiri și senzații sinestezice.</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Printr-o accesare și abordare multinivelară, pianistul nu se lasă influențat de libertățile expresive ale liniei melodice, realizând totodată tehnic, cu multă iscusință, acompaniamentul. ➤ Interpretarea se caracterizează printr-o sensibilă nostalgie. 		<p>acestuia un elan ușor pasional. Atmosfera nu este una idilică, viziunea sa având culori din spectrul real, teluric.</p>
Coda	217-233	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Se percepe distinct evidențierea dialogului între tema din bas și răspunsul vocii superioare, pe mai multe planuri distincte. ➤ Imixiunea planurilor sonore care interferă sporește sentimentul de neliniște. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Abordează secțiunea codei într-un tempo curgător. ➤ Creează imaginea sonoră a unei pânze de apă vălurită, prin arpegiile în triolete discret conturate și un răspuns insinuat, cu reliefarea în schimb a temei din registrul grav. ➤ Prin folosirea subtilă a pedalei (măs. 230-231) Martha Argerich produce un efect neașteptat, scoțând în evidență pauzele din mersul contratimpat, care sugerează bătăile inimii. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Murray Perahia păstrează nota de unitate a lucrării.

5.2.2.2. Rapsodia nr. 2 în sol minor

Secțiunea	Măsuri	RADU LUPU	MARTHA ARGERICH	MURRAY PERAHIA
Expoziția				
Tema I	1-8	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Viziunea unitară a tempoului de-a lungul întregii lucrări este remarcabilă ($\text{♩} = 120$). Cu toate acestea, se vor evidenția și valorile tempoului în anumite secțiuni ale rapsodiei, în care acesta prezintă aspecte particulare. ➤ Pianistul intuiește dimensiunea baladescă a lucrării, abordând o respirație amplă, printr-o frazare generoasă de 4 măsuri, expansivă, solicitantă datorită evenimentelor sonore însumate și reluate aproape imediat, fără răgaz. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Se remarcă o instabilitate a tempoului în expunerea celor două fraze ale temeii principale – prima în jurul valorii de 120 bpm, iar cea de-a doua în jurul celei de 138 bpm. ➤ Contrar indicațiilor lui Brahms, Argerich încheie prima frază în nuanța <i>piano</i>, printr-un <i>diminuendo</i>, urmând ca din considerații persuasive, să finalizeze expoziția în litera indicațiilor brahmsiene. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Larghețe agogică pe anacruză, (din două în două măsuri), ➤ Tușeu compact cu efect organic, spațialitate sonoră ➤ Construcția este bine urmărită. ➤ Flexibilitatea agogică, decelabilă doar printr-o identificare obiectivă, se desfășoară între 116 – 132 bpm pe parcursul frazelor ascendente ale temeii, accelerările și încetinirile producându-se într-o manieră curgătoare, firească.
Puntea	9-13	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Se menține același tempo al secțiunii precedente ($\text{♩} = 126$). ➤ Are o interpretare narativă, cu o descriere implicată, participativă, conturând totodată cele două „personaje” melodice ale punții. Atacarea punții într-un tempo amețitor și precipitat se face contrar indicației in tempo. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Alege mai degrabă un tempo <i>più vivo</i> ($\text{♩} = 152$) pentru acest tronson, ultimele acorduri fiind aproape înecate în pedală. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tempo stabil al pulsației trioletelor și un mers cadențat ($\text{♩} = 132$). ➤ Elaborează discursul sonor și concluzionează cu acorduri finale ample. *Din punctul de vedere al dinamicii, frazării și pedalizării, modul de interpretare al pianistului în acest pasaj a fost realizat de autor printr-un exemplu, atașat la finalul tabelului.
Tema II.1	14-20	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Construiește cele trei iterații ale motivului tematic secundar în trepte dinamice, persuasive, fără a depăși însă nuanța <i>mf</i> notată în partitură. ➤ Tempoul ambelor teme secundare se situează în jurul valorilor 116-120 bpm. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Printr-un contrast emoțional deosebit de accentuat, tema II.1 debutează într-un tempo potolit, aproape ezitant, cu agogică fluctuantă (valorile metronomice situându-se între 88-108 bpm), într-o nuanță mult mai scăzută decât cea indicată (<i>mp</i>) și cu un tușeu debussian. ➤ Creează o atmosferă de un fantastic straniu, pe un suport armonic inspirat. ➤ Printr-o îngroșare exagerată a tușei și un nescris ritenuto, pianista pregătește tema II.2. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Spusă răspicat, tema II.1 este atacată <i>con forza</i>, într-un mod declamativ, în nuanță plină (<i>mf</i> spre <i>f</i>). Un posibil argument care ar putea sta la baza acestui tip de demers, ar fi prezența neobosită a trioletelor, atât în cadrul temelor, cât și a întregii lucrări, ca un motor de susținere a construcției sonore.

Secțiunea	Măsuri	RADU LUPU	MARTHA ARGERICH	MURRAY PERAHIA
Tema II.2 (marșul funebru)	21-32	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Tema de marș funebru este cadențată, strictă, precisă și dă senzația de implacabil. Se simte ca o așteptare a inevitabilului. ➤ Ritmul punctat este interpretat într-o manieră voluntară, cu avânt. ➤ Acumularea este ca o revoltă, ajungând astfel la punctul culminant, un strigăt de disperare (măs. 29-30). 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Adoptă deliberat un tempo rar ($\downarrow = 92$), ceea ce induce o stare de nefirească liniște, apăsătoare, tenebroasă, grea. Aspectul necadențat al marșului produce un efect straniu. ➤ Accentul este pus pe anacruza motivului, urmat de o scădere în intensitate. ➤ Crescând și totodată accelerând abrupt în măsura 27 (pentru a reveni la un <i>quasi tempo primo</i>, $\downarrow = 132$), pianista sugerează un atac perfid al morții, văzută ca un animal de pradă, simțind din nou dimensiunea sălbatică a Rapsodiei. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Impune un tempo moderat și stabil ($\downarrow = 108$). ➤ Cu toate că în partitură accentul este notat pe timpul 4 al măsurii (pe anacruză) acesta este marcat pe timpul tare al măsurii, urmat de o scădere dinamică. ➤ Marșul funebru are insuficiente acumulări în tensiune. ➤ Perahia se deconspiră în intenție și pierde din spectaculozitate, din cauza creșterii premature a intensității. ➤ Deși utilizează un atac puternic, nu reușește să imprime acea forță necesară momentului culminant.
Dezvoltarea	33-85	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Plasează întreg episodul dezvoltator în jurul valorii metronomice de 116 bpm. ➤ În prima secțiune a dezvoltării (măs. 33-52) – „secțiunea de stare”, Lupu continuă concepția invaziv-expansivă din Expoziție. Pe structura indicațiilor dinamice, notate generic <i>p</i>, artistul prezintă Eroul în cele trei ipostaze: când cere (măs. 37-39), roagă (măs. 45-47) și în final imploră (măs. 49-51). ➤ În secțiunea a doua a dezvoltării (măs. 53-64) – „momentul marșului”, Lupu preferă să continue în aceeași manieră de redare ca în Expoziție, printr-un ritm bine definit și accente penetrante. ➤ Ultima secțiune a dezvoltării (măs. 65-85) – „momentul căutării” este creat magistral de interpret. Spiritul Eroului este nerăbdător, neliniștit, fără odihnă, ce nu-și găsește împăcarea. Pendulează între sine și gândurile sale. Dialogul este de fapt un monolog. În ciuda acumulărilor și a unui aparent scurt punct culminant în <i>fortissimo</i> (m. 79), conflictul rămâne fără rezolvare. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Alege explorarea în profunzime. Se scufundă în adâncimi dinamice din care încearcă să renască. ➤ Nuanțe expresive, culori de la piano la pianissimo possible dau rafinement și mister, printr-un tușeu impresionist de manieră debussiană. ➤ Păstrând aceleași coordonate agogice și dinamice, abordarea misterioasă a „marșului” nu mai are același efect în dezvoltare. Conform teoriei schenkeriene, același demers interpretativ este experimentat diferit în contexte muzicale diferite, auditorul având în cele două cazuri, alt nivel de percepție. ➤ „Momentul căutării” este reliefat printr-un tușeu suplu, cu resurse și resorturi inspirate de nuanțe de <i>pianissimo</i>. ➤ Se remarcă opțiunea dialogului, comparativ cu Radu Lupu care alege să ilustreze prin monolog. „Căutarea” are un scurt moment de izbândă (m. 79), ca și cum ar fi găsit cheia „vieții care din păcate nu mai e”. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Fidel partiturii, nuanțează diferit evenimentele armonice, care dau culori diferite în funcție de ipostazele în care se regăsesc, în timp ce principalul reper rămâne în continuare pulsația trioletelor. ➤ „Momentul marșului” este enfatizat dinamic, cu tentă cantabilă. ➤ La Perahia „căutarea” este anevoioasă, fără de ieșire, printr-o monotonică dinamică; Eroul se simte încercuit. ➤ Punctul culminant este marcat exagerat, atât dinamic, cât și agogic, printr-un <i>rallentando</i>, dând senzația de slow-motion.

Secțiunea	Măsuri	RADU LUPU	MARTHA ARGERICH	MURRAY PERAHIA
		➤ Arpegiul final, cu efecte sinestezice, simbolizează „zbaterea aripilor de fluture” a ultimelor respirații.	➤ Arpegiul final se ridică precum un abur, transformat în picături de apă, sugerate prin sonoritățile clipocite ale vocii mâinii drepte.	➤ Arpegiul final, aflat sub dominația trioletelor, este menținut în același tempo.
Coda	116-123	➤ Realizează coda dintr-un suflu, ca o „ultimă suflare”. Incandescența vieții, ca o vâlvătaie, se transformă într-o ultimă pală de vânt.	➤ Viteza codei este imprimată de momentul anterior. ➤ În valuri dinamice, cu un tușeu mai dens, aproape apăsător, plămădește ultimele tresăriri ale sufletului care „pleacă”.	➤ În viziunea lui Murray Perahia, concepția interpretativă a rapsodiei, se face la nivelul concreteții palpabile, cu sonorități pline și grave.

The image shows a musical score for the Coda section, measures 116-123. The score is written for piano and bass. The tempo is marked "in tempo" with a quarter note equal to 132 (♩ = 132). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score features a complex arpeggiated texture with dynamic markings of *f*, *sf*, and *p*. There are several triplet markings (3) and a "poco rit." instruction. The score concludes with a "con forza" marking and a final triplet. Pedal markings are indicated with "Ped." and asterisks (*).

Fig. 49 – Măs. 9-13 în viziunea interpretativă a lui Murray Perahia

5.2.3. Fanteziile op. 116 – Analize de interpretare comparată

Compuse în mare parte la Bad Ischl, în Austria, în vara anului 1892, *Fanteziile op. 116* sunt alcătuite din șapte piese, cu o puternică coerență și unitate. Muzica lor este pătrunsă de sentimentul thanatic, în special în piesele introspective. Cu o lună înaintea publicării (octombrie 1892), ciclul de fantezii cuprindea cinci piese în loc de șapte, Brahms sugerându-i editorului său din Berlin, Fritz Simrock, să fie tipărite într-un singur volum. În cele din urmă Brahms a mai adăugat încă două piese acestui ciclu, acesta fiind publicat în două volume. *Fanteziile op. 116* prefigurează elemente din următoarele opusuri (117, 118 și 119), dar în același timp se distinge și diferența de caracter față de opusurile 118 și 119.

Pentru studiul de caz comparat, au fost aleși patru interpreți consacrați: Emil Gilels, András Schiff, Radu Lupu și Grigory Sokolov.

5.2.4. Intermezzourile op. 117 – Cântecul durerilor brahmsiene – Analize de interpretare comparată

Cele 3 piese sunt omogene și unitare din punct de vedere al caracterului, atmosferei, tempoului și dinamicii. „Cântecul de leagăn al durerilor mele”, așa cum le-a descris Brahms și cum îi mărturisea într-o scrisoare către Rudolf von der Leyen în 9 noiembrie 1892. Pentru studiul de caz comparat, au fost aleși pianistii: Arcadi Volodos, Radu Lupu și Grigory Sokolov.

5.2.5. Piese pentru pian, op. 118 – Analize de interpretare comparată

Pentru studiul de caz comparat, au fost aleși pianistii: Arcadi Volodos, Radu Lupu și Grigory Sokolov.

5.2.6. Piese pentru pian, op. 119 – Ipostaze interpretative

Referitor la ciclul de piese *op. 119* s-a optat pentru prezentarea unor ipostaze interpretative diverse, numitorul comun din punct de vedere interpretativ fiind reprezentările lui Murray Perahia și Radu Lupu. Printre interpreții acestui ciclu emblematici pentru arta și stilul interpretativ al sfârșitului sec. XIX, Carl Friedberg, Benno Moiseiwitsch și Walter Gieseking, prezintă variante interpretative care se evidențiază prin particularități de realizare, cum ar fi frazarea, elemente de dinamică și agogică și un tempo vioi, caracteristici ale manierei de interpretare ale epocii.

5.3. Abordări ale autorului din perspective didactice și pedagogice ale unor modele de studiu

S-au prezentat **propunerile autorului ale unor modele de studiu** interpretativ din perspectiva elementelor de pedagogie și didactică interpretativă. Prin aceste modele de studiu se furnizează interpretului pianist posibilitatea unei viziuni interpretative coerente și pertinente. În cazul *Capriciului în re minor, op. 116 nr. 7* s-au vizat probleme legate de înțelegerea structurii sonore, elemente de redare a mesajului muzical în cel al *Rapsodiei în si minor, op. 79 nr. 1* și a *Intermezzo-ului în si minor, op. 119 nr. 1* și scriitura pianistică de tip simfonic a *Rapsodiei în Mi^b major, op. 119 nr. 4*, cu implicațiile sale interpretative.

5.3.1. Studiu de caz *Rapsodia în si minor, op. 79 nr. 1* – Direcții de redare a caracterului grav, propriu stilului brahmsian

Odată cu asimilarea piesei și depășirea dificultăților tehnice, prin obținerea automatismelor pianistice și a siguranței în interpretare, apare riscul de a se pierde caracterul grav al lucrării. Prin repetări circumscrise rutinei se estompează dimensiunea și perspectiva conceptuală. Trecerea rapidă ar putea cauza ignorarea elementelor liant care conferă coerența sonoră.

Propunem o metodă de studiu bazată pe un procedeu de esențializare, prin reducția elementelor secundare. Această metodă reconfigurează imaginea mentală și revitalizează caracterul sonor, care apoi pot fi recreate la pian. Această recalibrare și reechilibrare a imaginii sonore, are ca efect producerea timbralității grave și impunătoare, tipic brahmsiene.

5.3.2. Studiu de caz *Capriciul op. 116 nr. 7* – Direcții de soluționare a unor probleme de înțelegere a planurilor sonore

Motivația alegerii *Capriciului în re minor, op. 116 nr. 7* ca model de studiu de caz rezidă în complexitatea scriiturii pianistice și aspectele legate de înțelegerea planurilor sonore. Acestea, prin întrepătrunderea lor, determină o manieră de execuție neobișnuită, prin distribuția alternativă la ambele mâini a planurilor melodice. S-a avut în vedere reliefarea unor idei de studiu cu scopul de a reduce considerabil timpul de memorare, obositorul travaliu putând deveni o activitate plăcută și captivantă.

5.3.3. Studiu de caz *Intermezzo în si minor, op. 119 nr. 1* – Problematika reliefării planurilor armonico-melodice

Intermezzo-ul în si minor, op. 119 nr. 1 ridică interpretului probleme de redare (necesită un fin echilibru agogic, printr-o adoptarea unui *tempo giusto*) din cauza limitării mecanice a instrumentului de susținere a sunetelor. Pianul prezintă un anumit tip de mecanism de producere a sunetului ceea ce face imposibilă prelungirea duratei sunetelor. Din momentul lovirii corzilor, sunetul are un timp limitat de viață, relativ scurt, până la stingere. Acesta e motivul pentru care interpretul trebuie să găsească o soluție prin care să prelungească concret (prin pedalizare) și mental durata de viață a sunetului, pentru o înlănțuire naturală a armoniilor. Reușita acestuia în redarea sunetelor prelungite reprezintă cheia de realizare a discursului sonor. *Intermezzo-ul în si minor, op. 119 nr. 1* impune interpreților depășirea problematicii reliefării adecvate deopotrivă a planurilor armonice, cât și a celor melodice. Capacitatea de redare este condiționată de potențialul muzicianului de a înțelege și de a simți semnificația semantică a intervalelor și a relațiilor armonice. Voința interioară de sunet ține de datele personale lăuntrice ale interpretului.

Conform indicațiilor lui Brahms, adresate în scrisoare Clarei, *fiecare notă trebuie să sune ca în ritardando, ca și cum ai vrea să sorbi cu voluptate din fiecare, izolat, melancolia*, sunetelor trebuie să li se dea timp să vibreze, prin abordarea unui tempo reflexiv, meditativ (*Adagio*), *sostenuto*, cu ajutorul unei puternice voințe interioare de susținere. Totodată, riscul aferent acestei abordări este cel al stagnării mesajului muzical. Măiestria artistului constă în echilibru, tempoul optim fiind cheia. Doar „acel” tempo, obținut printr-un dozaj agogic fin, care să permită sunetelor să fie percepute și identificate cât mai mult, dar care să fie curgătoare în același timp.

Armoniile trebuie contopite osmotic, atât printr-un *legatissimo* desăvârșit din degete, cât și printr-o pedalizare minuțios aplicată. Pentru evitarea unei sonorități uscate, este necesară o anumită abilitate tehnică de pedalizare, printr-o înfimă prelungire a pedalei în momentul schimbării armoniei, prin aplicarea unui ușor decalaj al acesteia; nu trebuie schimbată concomitent cu schimbarea armoniilor.

Strategie de studiu. Propunem a se studia în valori de pătrimi, „regularizând” ritmurile sincopate în blocuri acordice, renunțând în primă etapă de studiu la notele melodice de pasaj. Pentru o clară percepție armonică, recomandam ca acest exercițiu să fie experimentat pe un pian digital, alegând timbre ale instrumentelor care emit sunete cu durată nelimitată (de

exemplu corzi, instrumente de suflat, orgă). Exemplul propus în Fig. 50 este dedicat exclusiv studiului pe un instrument digital.

Fig. 50 – *Intermezzo op. 119 nr. 1*, măs. 1-16 –
Versiunea autorului propusă pentru studiu

Această etapă are rolul de a oferi interpretului posibilitatea de a-și limpezi viziunea armonică a întregii lucrări. Etapa finală – textul partiturii – prezintă o dificultate sporită din punct de vedere al percepției armonice, având în vedere că ritmul contratimpat relevă la rândul lui, pe jumătățile de timp, armonii noi, rezultate din această decalare metrică, care trebuie identificate sonor, reliefate, apoi integrate în mesajul muzical.

În încheierea secțiunii A (măs. 16), Brahms introduce o rezolvare tipic bachiană: IV_9 ($si_{6/4}$) - I, unde IV este minor, în tonalitatea dominantei ($Fa^\#$), pasaj care contrastează stilistic cu începutul. Pentru redarea adecvată a acestei cadențe, se recomandă un atac precis pentru obținerea unei sonorități austere. Metaforic spus, frământările lui Brahms își găsesc rezolvarea în trecut: Brahms întreabă, iar Bach îi răspunde.

5.3.4. Studiu de caz – Scriitura pianistică de tip simfonic a *Rapsodiei în Mi^b major, op. 119 nr. 4* și implicațiile sale interpretative

Ultimul model de studiu de caz, *Rapsodia în Mi^b major, op. 119 nr. 4*, se referă la implicațiile și direcțiile interpretative care trebuie trasate în cazul unei lucrări cu scriitură pianistică de tip simfonic. Acestea conduc la o manieră de execuție total diferită comparativ cu o lucrare cu scriitură tipic pianistică. În urma studiului aprofundat al *Rapsodiei în Mi^b major, op. 119 nr. 4* se remarcă inedita construcție a planurilor sonore – pe verticală, de la bas la vocea din registrul cel mai acut, cu evidențierea unei structuri dense a vocilor interne – aspecte care, ca și în *Balada în sol minor, op. 118 nr. 3*, implică indubitabil o gândire orchestrală, umplerea în totalitate a acordurilor fiind un principiu de natură simfonică. S-au trasat direcțiile de analiză care au urmărit arhitectura lucrării, cu identificarea elementelor de orchestrație.

Concluzii. Considerații personale asupra manierei de interpretare a miniaturilor

„Înarmat” cu capacitatea de a realiza instantaneu imaginea de perspectivă, cu profunzime și maturitate emoțională, artistul trebuie să gestionează „acel moment”. Accesând deopotrivă calități mentale și imaginative, el trebuie să reușească cu o mare putere de concentrare să „cristalizeze” instantaneu o nouă dispoziție, o nouă stare, să contureze un nou tablou, să se transpună rapid în rolul unui nou personaj psihologic. În locul alternativei de proiecție a sunetului către sală, există alternativa mult mai potrivită, aceea de a atrage publicul înspre scenă¹ în care comunicarea dintre interpret și spectator se face individual și capătă semnificația unei destăinuirii.

Imposibilitatea de a percepe de la prima audiere mesajul conținutului acestor miniaturi se datorează raportului disproporționat dintre dimensiunile mici ale pieselor și numărul mare de planuri și de idei. În consecință, factorul de desfășurare în timp este crucial, căci factorul decizional este timpul. Pregătirea necesită un timp îndelungat, cu multe repetiții, în timp ce, paradoxal, reprezentarea pe scenă a „acestui moment” curge într-un timp concentrat, comprimat, dintr-o singură suflare. Să cucerești și să iei cu tine auditorul ține de talent, să dilați dimensiunea prezentă ține de forța și puterea de creație. Este tehnica instantaneului fotografic, în care fiecare intermezzo e poza perfectă, prin care se immortalizează instantaneu, efemerul.

¹ Daniel Barenboim, *op. cit.*, p. 139.

CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATE

Activitatea de cercetare și maniera de expunere a elementelor stilistice ale limbajului brahmsian, se descriu prin amplitudinea investigatoare a demersului. Noțiunile referitoare la profilul psihologic și la cel ideologic componistic, reliefate prin aspectele biografice și cele de localizare stilistice aflate sub semnul influențelor și interferențelor, considerăm că aduc informații edificatoare asupra complexității și specificului creației brahmsiene. Elaborarea detaliată a elementelor constitutive de limbaj contribuie la realizarea unei baze de date importante referitoare la particularitățile stilistice. Informațiile cuprinse atât în analizele structurale, cât și în cele de interpretare comparată, modelele și studiile de caz pedagogice, exercițiul-experiment de orchestrație, paradigmele de creație, sperăm, ca toate aceste ipostaze de cercetare să îndeplinească **condițiile de originalitate**.

Provocarea a constat în ieșirea din zona de confort a interpretului solist, prin accesarea unor domenii proprii altor științe și sfere de investigare muzicală, cum a fost cazul elementelor de orchestrație, care au îmbogățit semnificativ cunoștințele componistice și de orchestrare anterioare cât și a comentariului de interpretare comparată, care reprezintă apanajul muzicologilor, fapt care a determinat realizarea unor tehnici pianistice specifice și speciale.

Contribuțiile originale se constituie în planul reliefării și evidențierii elementelor definitorii, atât în analizele structurale, cât și în cele interpretative, cu prezentarea **propunerilor personale** din perspectivă pedagogică, prin crearea și examinarea modelelor și studiilor de caz, a exemplificărilor bogate și diverse, cu argumentarea alegerilor proprii. Personalitatea artistică a autorului a configurat modalitatea de exprimare a valențelor estetice și semantice. Scopul propus a fost realizarea unei imagini de ansamblu și integratoare a materialului examinat, un cumul de informații care să prezinte posibilități de aplicabilitate, oferind o *altfel* de viziune asupra lucrărilor studiate, o concepție interpretativă consolidată pe înțelegerea și redarea caracteristicilor limbajului brahmsian, care să jaloneze coordonate stilistico-interpretative.

De ce Brahms? Pentru ca Maestrul *Recviemului German* valorifică la maximum potențialul ascuns din fiecare motiv sau temă, reușește să extragă tot ce se afla într-un stadiu embrionar și să-l dezvolte ulterior, printr-o „eficiență” uluitoare. Cert este că în lucrările sale, Brahms ne dă o lecție de artă componistică. Este ca și cum ne-ar spune: *uite, totul era de la bun început acolo!* Este o metaforă a vieții: aceștia sunt talanții, înmulțește-i și fă-i să rodească!

BIBLIOGRAFIE

1. **Adler, Samuel**, *The Study of Orchestration*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 2002.
2. **Alexander, Peter L.**, *Professional Orchestration, Vol.1 - Solo Instruments & Instrumentation Notes*, Alexander Publishing, 2008.
3. **Alexander, Peter L.**, *Professional Orchestration, Vol.2 - Orchestrating the Melody Within the Woodwinds & Brass*, Alexander Publishing, 2009.
4. **Alexandra, Liana**, *Tehnici de orchestrație*, Universitatea de Muzică, București, 2000.
5. **Aristotel**, *Poetica*, Editura Științifică, București, 1957.
6. **Avins, Styra**, *Johannes Brahms: Life and Letters*, Oxford University Press, 2004.
7. **Banciu, Gabriel**, *Introducere la Estetica retoricii muzicale*, Ed. Media Musica, 2006.
8. **Barenboim, Daniel**, *O viață în slujba muzicii*, traducere de Dana-Ligia Ilin, Editura Humanitas, București, 2015.
9. **Bărgăuanu, Grigore și Tănăsescu, Dragoș**, *Dinu Lipatti*, Editura Grafoart, București, 2017.
10. **Béguin, Albert**, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, 1970.
11. **Berlioz H. & Strauss R.**, *Treatise on Instrumentation*, Dover Publication, Inc., New York, 1991.
12. **Berry, Paul**, *Brahms Among Friends*, Oxford University Press, 2014.
13. **Black, Dave**, *Essentials of Orchestration*, Alfred Publishing Co., Inc., 2009.
14. **Cadwallader, Allen and Gagne, David**, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*, Oxford University Press, 2010.
15. **Cadwallader, Allen**, *Schenker's Unpublished Graphic Analysis of Brahms's Intermezzo Op. 117, No. 2: Tonal Structure and Concealed Motivic Repetition*, Music Theory Spectrum, Vol. 6, pp. 1-13, Oxford University Press, (Spring, 1984).
16. **Ciobanu, Maia**, *Forme muzicale*, Editura Fundației România de Măine, București, 2006.
17. **Ciocan, Dinu; Rădulescu Antigona**, „Probleme de semiotică muzicală”, în *Studii de muzicologie*, vol. XXI, București, Editura muzicală, 1989.
18. **Cioran, Emil**, *Cioran și muzica*, Editura Humanitas, București, 2016.
19. **Coman, Lavinia**, *Pianistica modernă*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2006.
20. **Constantinescu, Grigore**, *De vorbă cu pianistul și profesorul Gabriel Amiraș: rolul interpretului în descifrarea, înțelegerea și tălmăcirea textului muzical*, Editura Muzicală, București, 2016.
21. **Cook, Nicholas**, *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle*, Oxford University Press, New York, 2007.

22. **Coroiu, Petruța Maria**, *Semantică și Hermeneutică muzicală – Curs*, Editura Universitaria, Craiova, 2018.
23. **Crișan, Constantin**, *Bioestetica (Post)modernă*, Editura Sfera, Bârlad, 2016.
24. **Cortot, Alfred**, *Cours d'interprétation*, Edition Champion, Paris, 1934 reprod. Sladkine, Genève, 1979.
25. **Cortot, Alfred**, *Muzica franceză pentru pian*, trad. Vlad Popescu-Deveselu, Editura Muzicală, București, 1968.
26. **Debussy, Claude**, *Domnul Croche antidiletant*, trad. Alfred Hoffman, Editura Muzicală, București, 1965.
27. **Dediu, Dan**, *Estetica muzicală – Un altfel de manual*. Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2007.
28. **Diretrich, Albert; Widmann, J. V.** *Recollection of Johannes Brahms (1899)*, Kessinger Publishing, LLC, 2010.
29. **Ducrot, Oswald, Schaefer, Jean-Marie**, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Ed. Du Seuil, Paris, 1995.
30. **Dumitrescu-Bușulenga, Zoe**, *Eminescu și romantismul german*, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2016.
31. **Druskin, M. S.**, *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, București, 1961.
32. **Eminescu, Mihai**, *Poezii*. Editura Minerva, București, 1980.
33. **Feuerbach, Anselm**, *Ein Vermächtnis*, Ed. Henriette Feuerbach, Berlin, (nedatat).
34. **Filipoiu, Răzvan Costin**, *Tema cu variațiuni în creația pentru pian a compozitorilor Robert Schumann și Johannes Brahms*, Universitatea Națională de Muzică București, 2019.
35. **Floros, Constantin**, *Brahms and Bruckner as Artistic Antipodes*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften; New edition edition (July 9, 2015).
36. **Floros, Constantin**, *Johannes Brahms. „Free but Alone” and His World*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften; New edition edition (July 9, 2010).
37. **Forte, Allen**, *Contemporary tone Structures*, Bureau of Publications, Teacher's College, Columbia University, New York, 1955.
38. **Frisch, Walter**, *Brahms and His World*, Princeton University Press; 2 revised edition (July 26, 2009).
39. **Frisch, Walter**, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, University of California Press, London, 1984.
40. **Gál, Hans**, *Johannes Brahms. Werk und Persönlichkeit*, Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1961.
41. **Geiringer, Karl**, articol *The Musical Quarterly*, Londra, 1936.
42. **Giuleanu, Victor**, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986.
43. **Goldmark, Karl**, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Viena/Berlin/Leipzig, 1922.

44. **Gottlieb – Billroth, Otto**, (Ed.) *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Berlin and Viena, 1935.
45. **Hamilton, Katy**, and **Loges, Natasha** Ed, *Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance*, Cambridge University Press, 2014.
46. **Henschel, George**, *Personal Recollection of Johannes Brahms*, Andesite Press, 2015.
47. **Joachim, Johannes** and **Moser, Andreas**, (Eds.), Ed. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Vol. 1, Berlin, 1911.
48. **Kalbeck, Max**, *Johannes Brahms. The Herzogenberg Correspondence*, E. P. Dutton and Company, New York, 1909.
49. **Kalbeck, Max**, *Neugierige Fragen eines wissensdurstigen Brahms Biographen*. (nedatat)
50. **Livio, Mario**, *Secțiunea de Aur: Povestea lui phi, cel mai uimitor număr*, Editura Humanitas, București, 2005.
51. **Litzmann, Berthold**, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagbüchern und Briefen*, 3 Vols., Leipzig, 1920.
52. **Litzmann, Berthold**, *Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefen aus den Jahren 1853-1896*, 2 Vols., Leipzig, 1927.
53. **Long, Marguerite**, *La pian cu Claude Debussy*, Editura Muzicală, București, 1968.
54. **Mason, Daniel Gregory**, *The Chamber Music of Brahms*, The Macmillan company New York (1933).
55. **May, Florence**, *The Life of Johannes Brahms*. 2 Vols. University of Toronto Libraries, 1905.
56. **McClelland, Ryan**, *Brahms and the Scherzo. Studies in Musical Narrative*, University of Toronto, Canada, 2010.
57. **Munteanu, Ion**, *Mit și filosofie în cosmologia lui Lucian Blaga*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006.
58. **Musgrave, Michael**, *The Cambridge Companion to Brahms*, Cambridge University Press, 1999.
59. **Monelle, Raymond**, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, 2000.
60. **Niemann, Walter**, *Meister der Klaviers*, Ed. Schuster & Loeffler, Berlin, 1921.
61. **Ochs, Siegfried**, *Geschehenes, gesehenes*, Leipzig-Zurich, 1922.
62. **Ophüls, Gustav**, *Erinnerungen an Johannes Brahms*, Berlin, 1921.
63. **Paladi, Marta**, *Brahms*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972.
64. **Pașcanu, Alexandru**, *Armonia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1987.
65. **Pepelea, Roxana**, *Retorica discursului muzical – Curs*, Universitatea Transilvania din Brașov, 2018.
66. **Quintilian**, *Arta oratorică*, Editura Minerva, București, 1974.
67. **Rădulescu, Antígona**, *Introducere în semiotica muzicală*, Editura muzicală, București 2013.
68. **Râmbu, Nicolae**, *Romantismul filosofic german*, Editura Polirom, Iași, 2001.

69. **Riemann, Hugo**, *Harmony simplified: or, The Theory of the Tonal Functions of Chords*, Alpha Editions, 2019.
70. **Rimski-Korsakov, Nikolai Andreevici**, *Principii de orchestrație*, trad. L. Rusu și B. Moroianu, Editura Muzicală Grafoart, București, 2016.
71. **Roman, Ion**, *Ecouri goetheene în cultura română*, Editura Minerva, București, 1980.
72. **Rostand, Claude**, *Johannes Brahms*, Fayard, 1990.
73. **Salzer, Felix**, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, Dover Publications, Inc., New York, 1962.
74. **Sandu-Dediu, Valentina**, *Alegeri, Atitudini, Afecte – Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 2013.
75. **Schachter, Carl and Straus, Joseph N.**, *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*, Oxford University Press, New York, 1999.
76. **Schachter, Carl and Siegel, Hedi**, *Schenker Studies 2*, Cambridge University Press, New York, 1999.
77. **Schenker, Heinrich**, *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt Book 1*, ed. John Rothgeb, First Musicalia Press Edition, 2001.
78. **Schenker, Heinrich**, *Counterpoint: A Translation of Kontrapunkt Book 2*, ed. John Rothgeb, First Musicalia Press Edition, 2001.
79. **Schenker, Heinrich**, *Five Graphic Music Analyses*, ed. Felix Salzer, Dover Publications, New York, 2nd edition (May 17, 2012).
80. **Schenker, Heinrich**, *The Masterwork in Music*, Vol. 1 - 1925, ed. William Drabkin, Dover Publications, New York, 2014.
81. **Schenker, Heinrich**, *The Masterwork in Music*, Vol. 2 - 1926, ed. William Drabkin, Dover Publications, New York, 2014.
82. **Schenker, Heinrich**, *The Masterwork in Music*, Vol. 3 - 1930, ed. William Drabkin, Dover Publications, New York, 2014.
83. **Schenker, Heinrich**, *Studies 2*, ed. Carl Schachter and Heidi Siegel, Cambridge University Press, 2006.
84. **Schönberg, Arnold**, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber Ltd, London, 1973.
85. **Schumann, Eugenie**, *Erinnerungen*, Stuttgart, 1925.
86. **Sombart, Elizabeth**, *Ca sunetele să devină muzică*, Editura Spandugino, București, 2014.
87. **Sombart, Elizabeth**, *Muzica, în inima fascinației: confidențe pentru pian de a Bach la Bartok*, Editura Spandugino, București, 2017.
88. **Specht, Richard**, *Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meiters*, Helleran, 1928.
89. **Swafford Jan**, *Johannes Brahms: A Biography*, Vintage, New York, 1999.

90. **Ștefănescu, Ioana**, *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, București, 1982.
91. **Ștefănescu, Ioana**, *O istorie a muzicii universale*, Vol.3, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
92. **Tatarkiewics, Wladislaw**, *Istoria esteticii*, vol. I, Ed. Meridiane, 1978.
93. **Taylor, Kendall**, *Principles of Piano Technique and Interpretation*, Novello Publishing, London, 1981.
94. **Timaru, Valentin**, *Observații asupra genului muzical*, „Muzica” 1998 nr. 2.
95. **Toduță, Sigismund, Türk, H. P.**, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, II, Editura Muzicală, București, 1969, 1973.
96. **Wadsworth, Benjamin K.**, *Schenkerian Analysis for the Beginner*, Kennesaw State University, 2016.
97. **Wen, Eric**, *Graphic Music Analysis*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc, New York, 2020.
98. **Widmann, Joseph Viktor**, *Johannes Brahms in Erinnerungen*, Berlin, 1898.
99. **Young, John Bell**, *Brahms: A Listener's Guide*, Amadeus Press, New Jersey, 2008.
100. **Zbarcea, Veronica**, Emisiuni: *Portret de compozitor: Johannes Brahms*, CD8, CD14 & 15, Radio România Muzical, 2010.

Webografie

- Radu Lupu – BRAHMS: Rapsodiile op. 79.
Disponibil la: <https://youtu.be/1pd3ErGISHU> Accesat: 15 mai 2022.
- Martha Argerich – BRAHMS: Rapsodia, op. 79 nr. 1.
Disponibil la: <https://youtu.be/Kp1r7iorix4> Accesat: 15 mai 2022.
- Martha Argerich – BRAHMS: Rapsodia, op. 79 nr. 2.
Disponibil la: <https://youtu.be/7WQMIQHvvs4> Accesat: 15 mai 2022.
- Murray Perahia – BRAHMS: Rapsodiile, op. 79.
Disponibil la: <https://youtu.be/0kmWlrHuGeE> Accesat: 15 mai 2022.
- Radu Lupu – BRAHMS: 7 Fantezii, op. 116. Recital la Town Hall, New York, din data de 16 februarie 1997. Disponibil la: <https://youtu.be/G4UxtwtHqo> Accesat: 15 mai 2022.
- Emil Gilels – BRAHMS: 7 Fantezii, op. 116. Recital la Sala Ceaikovski, Moscova, din data de 9 ianuarie 1980. Disponibil la: <https://youtu.be/uIqA2XICYxs> Accesat: 15 mai 2022.
- Andras Schiff – BRAHMS: 7 Fantezii, op. 116. Recital la Radiotre RAI, Roma, din data de 2 noiembrie 1986. Disponibil la: <https://youtu.be/ULIorjjMosg> Accesat: 15 mai 2022.
- András Schiff – BRAHMS: 7 Fantezii, op. 116. Recital la Carnegie Hall, New York, datat aprilie 2018. Disponibil la: <https://youtu.be/8Z3pKS-yojM> Accesat: 15 mai 2022.
- Grigory Sokolov – BRAHMS: 7 Fantezii, op. 116. Recital Heidelberg, din data de 21 aprilie 2010. Disponibil la: <https://youtu.be/f59hzmQZbBU> Accesat: 15 mai 2022.
- Grigory Sokolov – BRAHMS: 3 Intermezzi, op. 117. Recital la Bolzano, din data de 30 august 2012. Disponibil la: <https://youtu.be/Vqpum2UooQk> Accesat: 15 mai 2022.
- Radu Lupu – BRAHMS: 3 Intermezzi, op. 117. Disponibil la:
<https://youtu.be/m6Fq5GhUwgA> Accesat: 15 mai 2022.
- Arcadi Volodos – BRAHMS: 3 Intermezzi, op. 117 și 6 Klavierstücke, op. 118. Disponibil la:
https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_n4h34LhOKxrn6wuRsL1A1FSrCCwQgpLII
- Grigory Sokolov – BRAHMS: 6 Klavierstücke, op. 118. Recital la Church of San Bernardo, Rabbi, din anul 2019. Disponibil la: https://youtu.be/-0k_cObUeeA Accesat: 15 mai 2022.
- Radu Lupu – BRAHMS: 4 Klavierstücke, op. 119. Disponibil la:
<https://youtu.be/VQmKKPcJHdk> Accesat: 15 mai 2022.
- Murray Perahia – BRAHMS: 4 Klavierstücke, op. 119. Disponibil la:
<https://youtu.be/yyKFKY00NrI> Accesat: 15 mai 2022.

REZUMAT

În prezenta teză de doctorat intitulată *Aspecte stilistice și ipostaze tehnico-interpretative inedite ale limbajului brahmsian – Ultimele opusuri pentru pian*, s-au evidențiat ipostazele ineditului în creația pianistică brahmsiană, cu conotațiile sale de inovație și inventivitate, dar și a aspectului de necunoscut, neobișnuit, aparte. Datorită caracteristicilor de interacțiune și interferență ale elementelor, s-a recurs la o investigare sintetizatoare, pentru a cuprinde întregul conținut ideatic care se dovedește a fi profund poetic, fapt care a impus o atentă cercetare interdisciplinară. Direcțiile de cercetare au vizat identificarea elementelor, formulelor și pasajelor tipic brahmsiene – sintagmelor brahmsiene – conectate la particularitățile stilistice ale profilului ideologic componistic, cu examinarea conexiunilor și corelațiilor, prin studiul paradigmelor de creație. S-a realizat studiul multiplelor ipostaze ale elementelor constitutive de limbaj – cadrul tonal, designul profilurilor melodice, strategii cu formule metro-ritmice și armonice emblematice, statutul și identitatea miniaturală – cu sublinierea aspectului orchestral ca element definitoriu de limbaj și a profilurilor timbrale care relevă dimensiunea complexității scriiturii pianistice de tip simfonic. S-a urmărit abordarea analitică a elementelor dominante de limbaj din perspectiva mai multor metode de analiză, elaborarea comentariului de interpretare comparată prin reliefarea variantelor interpretative de referință, cu explorarea dimensiunilor tehnice, semantice și estetice, cât și propunerea unor modele de studiu interpretativ de natură pedagogică și tehnic-interpretativă, cu configurarea unei maniere interpretative optime și proprii genului miniatural. Demersul de cercetare s-a axat pe caracterul pragmatic al alegerii, cu scopul de a evidenția noi direcții de abordare care să aibă la bază un fundament structurat din punct de vedere analitic, interpretativ și pedagogic. Acest fapt a condus la realizarea unui cumul de informații, menite să prezinte posibilități de aplicabilitate și să ofere o *altfel* de viziune asupra lucrărilor studiate, o concepție interpretativă consolidată pe înțelegerea și redarea caracteristicilor limbajului brahmsian, care să jaloneze coordonate stilistico-interpretative.

SUMMARY

The present PhD thesis, entitled “**Stylistic Aspects and Original Technical – Interpretative Facets of the Brahmsian Language – The Last Piano Opuses**”, aims to highlight various facets of the *original* in the Brahmsian piano creation, with its innovative and inventive connotations, as well as aspects related to the *unknown, unusual, special*. Due to the interaction and interference that characterizes the relation between the elements, a synthesizing investigation has been employed, thus aiming to include the entire ideational content, which proves to be deeply poetic, requiring a careful interdisciplinary research. The directions of the research aimed to identify the typical Brahmsian elements, formulas and passages – Brahmsian phrases – connected to the stylistic particularities of the compositional ideological profile. This was obtained through the examination of the connections and correlations, as well as through studying the paradigms of creation. The study aimed to reveal the multiple facets of the elements inherent to musical language – the tonal framework, the design of melodic profiles, strategies with emblematic metrical, rhythmic, and harmonic formulas, status and miniature identity – emphasizing the orchestral aspect as a defining element of language and the richness of timbres which reveal the complex dimension of symphonic writing for piano. The research aimed to investigate the dominant elements of language, from the perspective of several methods of analysis, the elaboration of compared analysis of performance – by highlighting performance alternatives, with the exploration of the technical, semantic and aesthetic dimensions, as well as the suggestion of performance models of technical and performative nature, with the configuration of an optimal interpretative manner, proper to the miniature genre. The research focused on the pragmatic nature of the choice, in order to highlight new directions of approach based on a structured foundation, from an analytical, interpretive and pedagogical point of view. This led to the accumulation of information, which can present possibilities of applicability and can offer a *different* perspective regarding the studied works, an interpretive conception based on the understanding and rendering of the characteristics of the Brahmsian language, thus outlining stylistic – interpretative coordinates.