

MINISTERUL EDUCAȚIEI  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

## **TEZĂ DE DOCTORAT**

Coordonator științific

Prof.univ.dr. Dana Maria Borșan

Doctorand:

Amalia-Maria Bonciocat

BUCUREȘTI

2023



MINISTERUL EDUCAȚIEI  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**SONATELE PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ DE JOHANNES BRAHMS,  
ÎNTRE CLASIC ȘI ROMANTIC**

**Rezumat**

Coordonator științific

Prof.univ.dr. Dana Maria Borșan

Doctorand:

Amalia Maria Bonciocat

BUCUREȘTI

2023



## Rezumat

Prezenta lucrare își propune o cercetare aprofundată a *Sonatelor pentru pian și vioară* de Johannes Brahms, cu scopul identificării acelor aspecte estetico-stilistice, specifice limbajului componistic brahmsian, care țin de caracter, structura formei, universul melodic, lumea armonică, tratarea polifonică, elementul ritmic, culoarea timbrală și textura, precum și o posibilă apartenență a lor la canoanele clasice sau la viziunea romantică, în vederea conturării unei perspective interpretative fondate.

Totodată, sunt abordate și *Sonatele pentru clarinet și pian, op. 120, nr. 1 și 2*, în varianta lor pentru pian și vioară, scrisă chiar de Brahms. Ele prezintă unele modificări față de textul original și, din păcate, au fost prea puțin cercetate și cântate în această formulă. Din punctul de vedere al posibilităților instrumentului, vioara face față cu brio scriiturii și conținutului emotional al acestor sonate. Totodată, formația pian- vioară este cea mai echilibrată sonor, permițând ambelor instrumente o abordare concertistică, de factură solistică, acolo unde aceasta se impune. Nu degeaba, acestei formații i-au fost hărăzite capodopere cum ar fi *Sonata Kreutzer* de Beethoven, *Fantezia în do major* de Schubert, *Sonata în la major* de Franck sau *Sonata în caracter popular* de Enescu, pentru a enumera doar câteva opusuri din vasta literatură ce i-a fost dedicată.

Nu în ultimul rând, Brahms a avut motivele lui întemeiate pentru a realiza și această variantă, dacă e să ținem cont și numai de modificările survenite inclusiv în ștима pianului, fenomen mai rar întâlnit în practica componistică (a se vedea *Sonata în la major* de Franck, în varianta pentru violoncel, unde pianul rămâne neschimbat).

Teza cuprinde patru capitole: Capitolul I Evoluția Sonatei pentru pian și vioară în epoca clasicismului și a romantismului muzical; Capitolul II Portret brahmsian; Capitolul III Sonatele pentru pian și vioară de Johannes Brahms și Capitolul IV Sonatele pentru clarinet și pian op. 120 nr. 1 și 2 de Johannes Brahms, varianta pentru pian și vioară.

**Capitolul I** urmărește evoluția *Sonatei pentru pian și vioară* în perioada clasicismului și a romantismului muzical și încearcă să ofere o imagine de ansamblu asupra principalelor transformări survenite în cadrul formei și genului de sonată. În acest sens oferă și o succintă perspectivă interpretativă asupra *Sonatei op. 47 în la major pentru pian și vioară „Kreutzer”* de

Beethoven, ca reprezentantă absolută în literatura de duo pian-vioară din perioada clasică și totodată romantică prin intensitatea și subiectivismul conținutului expresiv. Considerată a fi cea mai importantă creație de gen, prebrahmsiană, *Sonata Kreutzer* servește drept model studiului aspectelor clasice și/sau romantice din *Sonatele pentru pian și vioară* de Brahms. *Sonata Kreutzer* pune o piatră de temelie și reprezintă, totodată, o culme în traseul parcurs de sonată ca gen și formă. Prin arhitectura impresionantă și forța dramatică a mesajului reprezintă o noutate absolută în contextul epocii și va avea o deosebită însemnătate pentru generațiile viitoare. Caracterul eroic și tensiunea interioară necesară susținerii discursului, situează *Sonata Kreutzer* alături de lucrări monumentale ca *Sonata în si minor* de Liszt sau *Sonata în la major pentru pian și vioară* de Franck.

Diversitatea articulațiilor și a termenilor de expresie vădește o scriitură modernă, mereu actuală. Elementele specifice limbajului beethovenian, de la accentuările timpilor slabi la surprinzătoarele căderi de energie (prin aducerea unui *piano subito* după *crescendo*), de la sincopări și contratimpări la minuțioasele transformări ale materialului tematic, sunt valorificate pe tot parcursul sonatei.

Arhitectura similară a temelor și echilibrul formei asigură unitatea întregii sonate.

Scriitura concertistică, extrem de virtuoză, solicită implicarea totală a interpreților și controlul desăvârșit al instrumentului. O reală provocare constă în menținerea arcului de tensiune pe parcursul întregii sonate, de dimensiuni asemănătoare concertelor de Brahms.

**Capitolul II** investighează principalele repere biografice și profesionale ale compozitorului și oferă un tablou asupra creației lui Brahms și a integrării acesteia în cadrul Romantismului muzical. Se evidențiază rolul și însemnătatea moștenirii muzicale brahmsiene pentru cea de-a doua jumătate a secolului XIX și pentru generațiile viitoare. Capitolul II mai cuprinde și o analiză comparată a limbajului componistic la Brahms și Beethoven (ca principal model de inspirație pentru Brahms).

**Capitolele III și IV** sunt dedicate cercetării *Sonatelor pentru pian și vioară, op. 78, op. 100 și op. 108* precum și a *Sonatelor pentru pian și clarinet, op. 120 nr.1 și nr.2*, în varianta lor pentru pian și vioară, cu o analiză mai detaliată a *Sonatelor op. 78 în sol major și op. 120 nr. 1 în fa minor*, în scopul conturării unei interpretări autentice a materialului abordat și a identificării mijloacelor necesare redării cât mai fidele a conținutului de idei și a mesajului artistic, înscrise în text.

Sonatele pentru pian și vioară de Brahms, compuse pe parcursul a zece ani, vădesc deopotrivă asemănări și deosebiri în construcțiile ritmico-melodice. Motivul cvartă perfectă descendentă-secundă mică ascendentă (4p↓2m↑) cu care debutează *op. 100* este anunțat deja în expoziția părții întâi din *Sonata op.78* (m. 49) și, transformat ritmic, se regăsește în introducerea și debutul temei principale din finalul *Sonatei op. 108*, reprezentând totodată motivul generator al travaliului tematic din această parte.

În cadrul demersului componistic Brahms atribuie structuri melodice diferite aceluiași motive ritmice, cum ar fi cazul *motivului ploii* din *op. 78*, care se regăsește pe parcursul întregii sonate și suferă o gamă largă de transformări de natură intervalică, părăsind cadrul restrâns al temei din *Regenlied op.59*. Aceleași motive melodice capătă înțelesuri diferite datorită transfigurărilor de natură ritmică și armonică.

Unitatea *Sonatei op.78* este reprezentată în chip divers, prin prezența *motivului ploii* (cu precădere a ritmului punctat) în componența ideilor melodice principale, prin amprenta limbajului armonic, intens cromatizat (prin relațiile enarmonice, schimbarea de mod major-minor și deasă întrebuințare a acordului de sextă napolitană), prezentă pe parcursul întregii sonate, sau, prin readucerea temei principale din *Adagio* în partea a treia, procedee care asigură, astfel, unitatea și forma ciclică a lucrării. Ca principal model de travaliu tematic, *variaționarea dezvoltătoare*<sup>1</sup> (denumire dată de Schönberg), se regăsește, deasemenea, pe parcursul întregii sonate.

Pe de altă parte, procedura variată de transformare a ideilor conduce la ceea ce am putea numi *diversitate*. Varietatea este asigurată, de asemenea, de caracterul divers al temelor și de complexitatea sonoră, rezultată din scriitura orchestrală. Capacitatea de a prelucra un material tematic restrâns și de a obține o mare varietate de idei muzicale este un demers componistic specific brahmsian, acesta asigurând, în cazul de față, atât *diversitatea* cât și *omogenitatea* compoziției.

Alături de durerea pierderii lui Felix Schumann, versurile din *Regenlied* și *Nachklang* sunt relevante pentru înțelegerea mesajului emoțional al *Sonatei op.78* și au, de asemenea, implicații în pronunția frazei. Alegerea tempo-urilor se va face în funcție de indicațiile de caracter ce însoțesc principalele teme. Recomand interpreților să redea dimensiunea orchestrală printr-un spectru

---

<sup>1</sup> Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, p.1, [https://books.google.ro/books/about/Brahms\\_and\\_the\\_Principle\\_of\\_Developing\\_V.html?id=2ZMI1d6xcUwC&redir\\_esc=y](https://books.google.ro/books/about/Brahms_and_the_Principle_of_Developing_V.html?id=2ZMI1d6xcUwC&redir_esc=y) (accesat la 4 septembrie 2021)

dinamic larg, diversitate timbrală, rafinamentul dozajelor și o bună coordonare a planurilor sonore distincte și echilibrate și în același timp să pună accentul pe cantabilizarea liniilor melodice, de inspirație vocală. Ca pretutindeni, de altfel, relația dintre auzul intern și emisia sunetului trebuie să funcționeze instantaneu, de la nașterea sunetului în conștiința interpretului, până la realizarea lui în plan sonor, și implicit, aducerea acestuia în atenția ascultătorului.

În *Sonata op.100*, motivul comun celor trei sonate (cvartă perfectă descendentă, secundă mică ascendentă- 4p↓2m↑) este prezent chiar la începutul primei teme, la vocea superioară de la pian, de data aceasta într-un caracter intim, susținut de termenul *amabile* ce însoțește indicația de tempo.

Prima temă secundară (m. 51-72) prezintă o constanță ritmică (pătrime cu punct, trei optimi) pe parcursul primei fraze, peste care se suprapune un desen melodic sinuos, aspect care subliniază caracterul gingaș, ca o adiere, sugerat de altfel de indicația compozitorului *teneramente*. În cea de-a doua frază, ritmul dublu punctat transformă caracterul și conduce la dramatizarea discursului.

Cea de-a doua temă secundară (79-88) are un caracter concluziv, pregnant, susținut de repetarea aceluiași ritm (două pătrimi, triolet de optimi) în alternanță la pian și vioară. Linia melodică părăsește sfera cantabilului, proprie primelor două teme, sugerând o sonoritate de alămuri.

În partea a doua, elementele ritmico-melodice se întrepătrund în realizarea temei secțiunii lente, *Andante tranquillo*. Linia melodică este susținută de scriitura polifonică, într-un dialog permanent al celor două instrumente, prin repetarea structurii ritmice din temă la alte voci. Tema secțiunii rapide, *Vivace*, are o construcție predominant ritmică, imprimând astfel, caracterul dansant al B-ului.

În partea a treia, *Allegretto grazioso (quasi Andante)*, tema refrenului (m.1-12) prezintă o pondere echilibrată între dimensiunea melodică și elementul ritmic constitutive. Melodia, expusă la vioară, se situează într-un registru mediu-grav, încadrată de vocile pianului, aspect ce implică o atenție sporită în ierarhizarea planurilor sonore. Mersul descendent al bașilor completează linia melodică a viorii, în timp ce sincopel contrastate, în acorduri, ale mâinii drepte însuflețesc și expresivizează discursul. Pauzele din cadrul acompaniamentului joacă un rol decisiv în asigurarea supleții, flexibilității temei *grazioso*.



Atmosfera stranie, aproape ireală a primului cuplet (B, m. 31-63) este indusă de construcția melodică restrânsă, preponderent în secunde, susținută de armoniile tensionate, desfășurate la pian. Secvențarea cu o secundă mare ascendentă a temei B-ului (m.40-48) conduce la extinderea ambitusului melodic, prin cvinta micșorată din m.43-44. Trăvialul tematic al acestei secțiuni aduce cu sine o serie de transformări motivice (prin inversare, cromatizare, jocul registrelor sau scriitura *rubato* la pian din m.53-56). Încercarea de a obține o timbralitate orchestrală, presupune diversificarea conștientă a tușeului, în funcție de registru și dinamică.

În al doilea cuplet (C, m. 90-111) este interesantă construcția temei (m. 90-103), prin alăturarea unui motiv în optimi, *piano*, cu al doilea motiv, puternic expresivizat prin evidențierea în *forte* a valorii lungi din cadrul ritmului punctat (m. 90-91). Diferențierea atât de evidentă a celor două motive ne duce cu gândul la o scriitură mozartiană, în care contrastele de caracter survin într-un ritm alert. Tratarea poliritmică dintre pian și vioară, sau din cadrul acompaniamentului conduce la o țesătură complexă, densă, și alături de varierea registrelor, conferă o dimensiune orchestrală întregii secțiuni.

A treia revenire a refrenului (m. 112-123), în re major, aduce o schimbare interesantă în configurația temei, expusă de data aceasta la pian, prin sincopile contratimpate ce alcătuiesc discursul melodic (m. 112-114, 116-118).

În a doua prezentare a secțiunii B se remarcă o intensificare la nivelul tuturor parametrilor. Treapta dinamică ușor ridicată, contrastul creat prin transformarea liniei melodice (ritmul punctat și sincopile din m. 123, 125, 129, care înlocuiesc pauzele din prima prezentare), precum și ambitusul extins la peste două octave, conferă un plus de dramatism acestei secțiuni.

Ultima redare a refrenului (m. 137-146) aduce o transformare în contrapunctul pianului, de o mare valoare expresivă, prin mutarea liniei din bas la vocea superioară, pe timpii trei și patru (m. 137-139). Astfel, se crează un dialog intim între instrumente, prin întrepătrunderea lor în același registru. Se cere o atenție sporită din partea pianistului, în vederea realizării unui balans dinamic echilibrat în raport cu vioara.

În *Coda* (m. 146-158) se îmbină elemente constitutive ale refrenului și secțiunii C, într-o sonoritate caldă, generoasă, susținută de tratarea polifonică a viorii (pe două voci, începând cu m. 148) și prezența constantă a scriiturii poliritmice. Prin lipsa oricăror aluzii la primul cuplet, B, se rezolvă toate conflictele și sonata se încheie într-o manieră pozitivă.

Configurația melodică a temelor vădește o mai mare cantabilitate în primele două sonate, aspect susținut de citarea din liedurile proprii, în timp ce *Sonata op.108* prezintă o factură mai apropiată de natura instrumentală a melodiilor, fenomen care întărește sonoritatea simfonică ce străbate întreaga lucrare. Tema principală (T1, m.1-24) evoluează în registrul acut al viorii, prezentând o intervalică diversă, de la motivul de început (m. 1-2), cu un puternic mesaj emoțional de chemare nostalgică, la salturile de septimă micșorată (m. 9, 13) și septimă mare (m. 14), care întăresc caracterul ușor dureros al primei idei muzicale, constituită preponderent din secunde. Scriitura *rubato* din acompaniamentul pianului asigură o curgere firească a discursului muzical.

La nivel structural se remarcă simetria dimensiunii temei principale și a punții (fiecare are 24 de măsuri).

Tema secundară (T2, m. 48-55), aparținând în întregime pianului, se remarcă prin caracterul poetic, plin de emoție, simplitatea firească a liniei melodice, pusă în valoare de suportul armonic și de mersul contrar din bas și aduce o notă de stabilitate în peisajul tensionat al sonatei.

*Dezvoltarea* (m. 84-130) are ca pilon armonic o pedală pe la, în bas, care se va menține pe parcursul întregii secțiuni, amintind de punctul de orgă din finalul părții a treia a *Requiemului german*. Este interesant de remarcat faptul că și aici, ca și în dezvoltarea părții întâi din *Sonata op. 78*, compozitorul optează pentru reluarea tonalității de bază. Practică mai rar folosită, ea se întâlnește, totuși, deja la Scarlatti, în *Sonata K 412 în sol major*.

Printre transformările survenite în repriză se remarcă tratarea polifonică a secțiunii de mijoc din punte și reluarea surprinzătoare a temei principale între secțiunea de încheiere și *Coda* (m. 218-235). Asemănătoare ca atmosferă și travaliu tematic cu *Dezvoltarea*, *Coda* (m. 236-264) prezintă o textură mai densă, datorată dublelor pianului (m. 248-253). Coborârea cromatică, dureroasă, a viorii (m. 254-257) se va transfigura într-o ultimă prezentare a incipitului T1 în tonalitatea omonimei, re major.

Reprezentând una dintre cele mai expresive pagini brahmsiene, *Adagio* constituie polul de contrast în dramaturgia *Sonatei op.108*, prin atmosfera de senină contemplație pe care o degajă. Simplitatea liniei melodice din temă (m. 1-8) și ambitusul restrâns vădesc o cantabilitate firească. Chiar dacă pianul îndeplinește mai degrabă o funcție armonică, scriitura complexă, pe trei sau patru voci, și diferențele de articulație dintre acestea, indică o timbralitate orchestrală. Registrul grav în care se desfășoară linia melodică a viorii se întrepătrunde adeseori cu vocea superioară a pianului,

care preia conducerea discursului pentru scurt timp (m. 12-13). Caracterul introvertit al temeii este accentuat de armoniile treptei a VI-a (relativa minoră) din m. 3-4 și a treptei a II-a din m. 2, 5.

Caracterul inedit al părții a treia este anunțat deja din titlu, prin alăturarea neobișnuită a celor două indicații *un poco presto* și *con sentimento*. De asemenea, arareori întâlnim o parte mediană scrisă în *presto*.

Este interesant de remarcat faptul că în prima ediție, în știma viorii, toate punctele *staccato* aflate sub un arc de *legato*, erau notate cu linie, *tenuto*,<sup>2</sup> ceea ce reclamă o redare mai prezentă a acestora, ca parte constitutivă a temeii. Prin adăugarea aufactului, legat de prima dintre cele două optimi ale celulei generatoare (începând cu m.2), se adumbrește ușor caracterul jucăuș al temeii, conferindu-i o tentă nostalgică care trimite cu gândul la *con sentimento*.

Prezentarea temeii la vioară, (m. 29-36) este plasată într-un registru mediu, fiind încadrată de vocea superioară și basul pianului. Aceasta este o trăsătură specifică, a cărei prezență se regăsește adeseori în sonatele brahmsiene (tema punții din partea întâi, op. 78, tema refrenului din partea a treia, op.100 sau începutul dezvoltării din partea întâi, op.108).

Indicația *tranquillo* ce însoțește debutul *Codei* reprezintă o altă caracteristică de limbaj brahmsian și marchează o liniștire a tempo-ului și a atmosferei. O regăsim în *Coda* părții a treia din op. 78, în *Coda* părții întâi din op.108 și în *Coda* părții întâi din op. 120 nr. 2.

În introducerea părții a patra (*Presto agitato*, re minor, 6/8), în primele patru măsuri, regăsim motivul 4p↓2m↑, care va dobândi un caracter impetuos, prin transformarea ritmică survenită și *sforzando*-ul de pe ultima notă, în cadrul temeii. Forța declamatorie a liniei melodice din prima temă este pusă în valoare de modificarea intervalică survenită în m.10, prin înlocuirea secunde mici cu secundă mare, din cadrul aceleiași motiv. Acompaniamentul temeii, anunțat deja din introducere, la vioară, va avea o dinamică apropiată de cea a liniei melodice, *forte passionato*, aspect cerut de caracterul năvalnic, clocotitor al acordurilor în optimi la pian. Plasarea temeii într-un registru înalt al viorii, la o distanță considerabilă față de acompaniament, asigură de asemenea echilibrul dinamic. Indicațiile *presto agitato*, *forte passionato*, alături de acompaniamentul tumultuos și incertitudinea tonală care predomină în tema refrenului, îi conferă acesteia un caracter năvalnic, conflictual, de un dramatism exacerb.

---

<sup>2</sup> Brahms, Sonaten für Klavier und Violine, G.Henle Verlag, f.a., p. 76, notă de subsol

Tema primului cuplet (B, m. 39-54), scrisă în do major, la pian, are o sonoritate de coral, senină și totodată expresivă, reprezentând o oază de liniște în peisajul agitat al părții a patra. Limbajul armonic preia rolul conducător în configurarea acestei teme, punând-o în valoare prin schimbările de mod major/minor și întrebuințarea subdominantei minore, armonii ce subliniază caracterul interiorizat al temei secunde. Plasată în registrul mediu grav al pianului, tema are o timbralitate caldă, intimă. Notățiile dinamice oferite de Brahms subliniază desenul melodic și conferă temei secunde o alură clasică.

Tema celui de-al doilea cuplet (C, tema a treia, m. 77-84), în mi minor, are un caracter neliniștit, subliniat de importanța auftactelor în construcția liniei melodice la vioară și mersul în optimi al acompaniamentului în primele patru măsuri. Ca și tema refrenului, are o melodicitate pur instrumentală.

Dacă la nivel macrostructural, culminația *Sonatei op. 108* o reprezintă partea a patra, în cadrul finalului, aceasta este plasată în dezvoltare (sau al treilea cuplet, D, m. 134-194), în m. 172-193. Elaborarea eșafodajului premergător culminației necesită o construcție atentă și un dozaj bine gândit din partea interpreților, evitându-se un *crescendo* prea timpuriu. Tratarea polifonică a dezvoltării se remarcă prin scriitura *fugato*, având ca motiv generator același  $4p\downarrow 2m\uparrow$  în prima parte a D-ului (m. 134-157) sau elaborarea motivului secund din prima temă, în cadrul culminației (m. 176-193).

Repriza readuce A-ul incomplet (m. 194-217) păstrând doar secțiunea tranzitorie, în re minor. Tema a doua va fi expusă în fa major, ceea ce va diminua contrastul tonal din expoziție, realizat prin alegerea lui do major pentru primul cuplet B. Al doilea cuplet C, în re minor, contribuie la înclinarea balanței către forma de sonată. După o ultimă expunere energetică a refrenului (m. 293-310), *Coda, agitato* (m. 311-337), încheie sonata într-o manieră categorică, fără drept de apel. În peisajul conflictual, agitat al *Codei*, atrage atenția un ultim contrast, la nivel agogic și dinamic, marcat de compozitor prin *poco sostenuto* (m. 328-330). Suspansul astfel creat se va întrerupe brusc prin reafirmarea caracterului hotărât, energetic din încheierea *Sonatei în re minor op. 108* (m. 331-337).

Spre deosebire de opusurile anterioare, *Sonatele op. 120* prezintă un stil mai concis, mai laconic, propriu perioadei târzii de creație a lui Brahms.

În *Sonata op.120 nr.1*, tonalitatea fa minor asigură climatul ideal pentru partea întâi, *Allegro appassionato*. Cele două părți mediane, *Andante un poco Adagio* și *Allegretto grazioso*, sunt scrise în la bemol major, tonalitatea relativă, asigurând astfel unitatea în plan tonal. Un contrast puternic se remarcă între părțile întâi și a patra, oglindit în alegerea omonimei, fa major, ca tonalitate de bază a finalului. Ultima parte redă cel mai bine starea de spirit a compozitorului, atât de pozitiv influențată de reîntâlnirea cu clarinetistul excepțional Richard Mühlfeld. Tot în partea a patra Brahms lărgeste cadrul tonal, ajungând la îndepărtări de opt cvinte între tonalități.

Preferința lui Brahms pentru terțele descendente se oglindește în linia melodică a temei principale din partea întâi. Se remarcă o înclinație către scriitura la unison, prezentă și în alte lucrări târzii ale compozitorului (*Intermezzi op. 117, nr. 3*). Motivul Clarei Schumann, C H A Gis A (do si la sol# la) este integrat în prima temă a părții a doua. În partea a treia, tema din A și ideea muzicală a *Trio*-ului au o arhitectură descendentă, cu punctul culminant chiar la început. În partea a patra, scriitura temelor variază între orchestral și cameral. Melodia temelor se apropie mai mult de tipologia instrumentală decât de cea vocală (salturi mari, ambitus extins, pregnanță ritmică).

Partea întâi și a patra prezintă similitudini în modelul de prelucrare tematică. Amândouă debutează cu o introducere, al cărei material sonor constituie fundamentul pe care se construiește demersul componistic ulterior. În ambele părți, motivul de început apare ca parte integrantă a noilor idei muzicale (în contrapunctul basului) și în *Coda*.

Elementul ritmic ocupă un loc important în configurația temelor și în prelucrarea inedită a acestora în cadrul demersului componistic. Discursul dobândește o puternică amprentă ritmică, prin utilizarea contratimpilor, sincoparea, tratarea poliritmică, augmentarea și concentrarea motivelor. Factorul ritmic este determinant pentru construcția primei teme a grupului tematic secund cu transformările ei ulterioare din partea întâi, se reflectă în caracterul dansant al părții a treia și predomină întreaga parte a patra.

*Op. 120 nr. 2* încheie ciclul sonatelor-duo de Brahms și aduce un ultim omagiu muzicii înaintașilor prin forma cu variațiuni a ultimei părți. Compozitorul a încheiat și ciclul simfoniilor cu o formă cu variațiuni, *Passacaglia*. Ultima sonată-duo este cea mai clasică dintre toate, aspect reliefat prin simetria structurii și echilibrul expresiei. Chiar și în partea a doua, caracterul pasional, conflictual, este contrabalansat de atmosfera solemnă, festivă a *Trio*-ului.

Varianta pentru clarinet reprezintă, fără îndoială, prima opțiune în viziunea compozitorului. Și totuși, este greu de crezut că acesta nu și-ar fi dorit ca *Sonatele op. 120* să fie interpretate și de către violoniști, din moment ce a scris personal o versiune pentru vioară. Mijloacele de expresie excepționale, calitățile solistice și camerale deopotrivă, echilibrul timbral-dinamic al formației pian-vioară, consfințit în atâtea opusuri celebre ale marilor compozitori, constituie cele mai bune premise în abordarea *Sonatelor op. 120*.

Abordarea acestui repertoriu presupune, înainte de toate, un nivel ridicat de înțelegere a partiturii, bazat pe o neobosită muncă de investigare a contextului istoric, muzical și estetic, în care acesta a luat naștere, a reperelor specifice de limbaj<sup>3</sup>, așa cum se concretizează ele în creația brahmsiană, toate acestea, secondate de o îndelungată practică interpretativă. Aceste premise, cumulate (le voi numi pe scurt *erudiție*), conduc la asigurarea capacității cognitive și afective, necesare unui asemenea repertoriu. Experiența de viață reprezintă, de asemenea, un avantaj hotărâtor în apropierea de un repertoriu atât de pretențios, calitate pe care, din păcate, o regăsim prea rar în anii tinereții.

Un fin auz interior, capabil să imagineze și să comande discursul muzical în totalitatea parametrilor lui, alături de auzul exterior, de control, constituie ceea ce aș numi *auz estetic* și reprezintă, alături de erudiție, o condiție necesară în desfășurarea actului interpretativ. Auzul estetic se desăvârșește o viață întreagă și se află în strânsă legătură cu nivelul de erudiție. Desigur, putem vorbi și despre un *bun simț* înnăscut, propriu geniilor și marilor talente, însă, de regulă, acesta se află într-un continuu proces de perfecționare, direct proporțional cu stadiul de erudiție atins de interpret.

Atât tempo-ul cât și balansul dinamic dintre cele două instrumente, așa cum se reflectă el în interdependența planurilor sonore, vor juca un rol important, fie că este vorba despre transpunerea diversității timbrale orchestrale în sonoritate pianistică, fie că avem de-a face cu naturalețea frazării vocale și încercarea ambilor instrumentiști de a și-o însuși. Pentru interpreți, conștientizarea tuturor acestor parametri va ajuta la o mai bună imagine de ansamblu, la ierarhizarea culminațiilor în arhitectura întregului și la înțelegerea și redarea conținutului ideatic al sonatelor.

---

<sup>3</sup> Prin reperi specifice de limbaj, am în vedere forma, limbajul armonic, discursul melodic ( intervalica), fenomenul ritmic, polifonia, planul tonal și, ca rezultat al îmbinării acestora, țesătura sonoră ( textura).

În ansamblul lor, sonatele pentru pian și vioară de Johannes Brahms dețin supremația în literatura de gen a celei de-a doua jumătăți a secolului XIX. Parcurg o gamă largă de sonorități, de la intimitatea liedului, mai prezentă în primele două, la dimensiunea simfonică a celei de-a treia, și ilustrează astfel vastele posibilități ale sferei camerale brahmsiene. Primele două sonate reiau și duc mai departe atmosfera liric-poetică din *Sonata op. 96* de Beethoven, în vreme ce stilul concertant din *op. 108* se înscrie pe traiectoria propusă de capodopera acestui gen, *Sonata Kreutzer* de Beethoven. O înrudire a concepției dintre cei doi compozitori, se remarcă prin echilibrul reprezentării celor două instrumente, care construiesc împreună discursul și joacă pe rând roluri de dialog, solistice, sau secundare. La Brahms, trăsăturile clasice se constată la nivelul echilibrului macro și micro-structurilor formei, al dezvoltării tematice, clarității discursului și dimensiunii orchestrale a acestor sonate. Factura romantică se reflectă în intensitatea și subiectivismul expresiei, în integrarea autocitatelor din lieduri în *op. 78* și *op. 100* (procedeu specific romantic) și în suflul larg, extins al frazelor din *op. 108*.

Cele trei sonate pentru pian și vioară fac parte din repertoriul de bază, obligatoriu pentru orice pianist care se perfecționează în muzica de cameră și aparțin totodată repertoriului violonistic și cameral de mare anvergură al celor mai mari artiști, pe scenele lumii.

În varianta lor pentru pian și vioară, *Sonatele op. 120* îmbogățesc repertoriul violonistic cameral și constituie repere singulare ale concepției brahmsiene din perioada târzie.

Ciclul sonatelor duo brahmsiene sintetizează într-un mod ideal exigențele canoanelor clasice și natura romantică a expresiei.

