

Rezumatul tezei de doctorat

Interpretarea violonistică în ansamblul simfonic: orchestra, funcțiile partidelor viorilor și analize tehnico-interpretative ale lucrărilor selectate din creația lui Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ideea de bază a scrierii acestei **teze de doctorat** s-a născut de-a lungul carierei mele orchestrale de peste doisprezece ani. Prin observarea și studierea nivelului profesional, de o scară considerabil de largă, reprezentat – în cadrul orchestrei – de artiștii violoniști *tutti*-și prezenți în cadrul diferitelor orchestre (ca de exemplu: în cadrul filarmonicilor, operelor, orchestrelor private, orchestrelor universitare, orchestrelor școlare etc.) putem crea o imagine foarte bogată despre profilurile – fie corecte, fie greșite – ale interpretării violonisticii orchestrale.

În majoritatea cazurilor, măsura priceperii (sau a nepriceperii) la această profesie orchestrală este adusă în corelație – în mod eronat – cu nivelul tehnic individual al interpretului; bineînțeles, dobândirea acestor abilități și cunoștințe tehnice este absolut necesară interpretării orchestrale corecte, însă nu prin aceste deprinderi devine cineva un *tutti*-st bun. În continuare, trebuie să menționăm că printre majoritatea studenților facultății de muzică (și nu numai) este prezentă o „credință”, conform căreia un artist violonist, care dispune de o carieră solistică și care, din perspectiva nivelului tehnicii instrumentale, are o pregătire optimă, poate să producă – în mod firesc – și în cadrul orchestrei, fără formarea adecvată și fără a deține suficiente cunoștințe profesionale caracteristice interpretării orchestrale, o performanță al cărei nivel profesional este – cel puțin – la fel de înalt ca cel al performanței solistice a violonistului în cauză. Bineînțeles, această presupunere nu este altceva, decât una dintre concepțiile greșite ale persoanelor aflate la începutul profesiei artistice; însă, trebuie să menționăm că această constatare nu presupune faptul că o singură persoană nu poate dispune de abilități solistice și, totodată, de abilități orchestrale de aceeași, înaltă, calitate profesională.

Cu ocazia diferitelor serii de cursuri și concerte orchestrale organizate în diferite părți ale țării (incluzând și participarea mea de șase ani în cadrul orchestrei Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca) mi s-au oferit nenumărate oportunități de a evalua nivelul de cunoștințe, caracteristice interpretării orchestrale, ale violoniștilor proveniți

din diverse localități ale țării. Concluzia acestor evaluări a fost șocantă pentru mine: acele cunoștințe teoretice ale acestor violoniști, care sunt necesare pentru îndeplinirea corectă a părții de practică a interpretării orchestrale, sunt semnificativ de incomplete (sau, în anumite cazuri, chiar inexistente). Din păcate, această afirmație este valabilă și pentru studenții care, în cadrul examenelor de vioară ale academiilor de muzică, își interpretează bine (sau chiar excelent) repertoriul solo.

În continuare, după cum se obișnuiește în profesia muzicală, printre cerințele concursurilor oficiale pentru ocuparea posturilor de artist violonist se numără – pe lângă examenul de teorie și citirea partiturilor la prima vedere – prezentarea câtorva părți (sau fragmente) din repertoriul solistic al literaturii violonistice (de obicei aceste părți sau fragmente sunt alese din lucrările lui Bach și Mozart) și interpretarea segmentelor extrase din cadrul diferitelor lucrări orchestrale selectate de orchestra în cauză, care se concentrează asupra diferitelor abilități tehnice și muzicale ale interpretării violonistice orchestrale. Ca membru al Filarmonicii de Stat „Transilvania” din Cluj-Napoca, am avut numeroase ocazii de a asculta, în cadrul concursurilor pentru ocuparea posturilor de artist violonist din cadrul orchestrei amintite, studenți ai academiilor de muzică și violoniști recent absolvenți ai acestor instituții educaționale. Rezultatele obținute pe parcursul acestor concursuri întăresc premisa conform căreia cunoștințele teoretice și practice, legate de interpretarea violonistică orchestrală, ale acestor violoniști (care se pregătesc pentru o carieră orchestrală) sunt pline de neajunsuri foarte mari.

Scopurile scrierii acestei teze de doctorat includ – printre altele – contribuția la educarea și la pregătirea corespunzătoare a viitoarei generații de artiști violoniști *tutti-ști*. În prezent, pe lângă pregătirea – mai ales – solistică (și camerală) deja existentă, în cadrul Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca este foarte mare nevoie și de o facultate, a cărei orientare profesională să fie legată în mod exclusiv de interpretarea orchestrală și prin al cărei program educațional (care ar include atât partea teoretică, cât și cea practică a interpretării orchestrale) studenții să fie capabili să-și îndeplinească, la un nivel optim, cerințele profesionale ale viitoarelor locuri de muncă. Mă bazez pe propria experiență când afirm faptul conform căruia cursul de orchestră de patru (sau șase) ani și volumele scurte, intitulate *Studii de Orchestră pentru Vioară*, prescrise de ANMGD nu sunt suficiente pentru pregătirea studenților la nivelul profesional necesar în cadrul unei orchestre. În continuare, merită să menționăm și faptul că în România au fost publicate foarte puține cărți (sau lucrări științifice) care tratează, în mod exclusiv, aspectele teoretice și practice ale interpretării violonistice orchestrale.

Este important să menționăm că această teză de doctorat poate servi drept un document util pentru acei cititori, elevi, studenți, masteranzi, doctoranzi, artiști interpreți și profesori, care doresc să se informeze în legătură cu interpretarea violonistică orchestrală. În continuare, merită să remarcăm că publicul-țintă al tezei amintite (care se concentrează – mai ales – asupra interpretării violonistice orchestrale și care cuprinde – printre altele – date centrate pe teorie, analize tehnico-instrumentale, scheme ale structurilor de formă, exemple de partituri centrate pe practică etc.) este reprezentat – în mod evident – de viitoarele generații de artiști violoniști orchestrali. Scopul central al prezentării acestor informații (atât teoretice, cât și practice) în cadrul tezei noastre de doctorat este crearea unui ghid profesional pentru viitoarele generații de artiști violoniști orchestrali.

Prezenta teză de doctorat, având ca titlu *Interpretarea violonistică în ansamblul simfonic: orchestra, funcțiile partidelor viorilor și analize tehnico-interpretative ale lucrărilor selectate din creația lui Felix Mendelssohn-Bartholdy*, este compusă din trei capitole. Conținutul întregii teze descrie un arc perfect, care pornește de la informațiile teoretice (legate de întreaga orchestră) ale primului capitol, trece prin datele teoretice și practice (legate de partidele viorilor) ale capitolului al doilea și ajunge la analizele practice (legate de caracteristicile tehnico-instrumentale și interpretative ale lucrărilor selectate ale lui Mendelssohn-Bartholdy) ale capitolului al treilea. Evident, în acest moment putem pune următoarea întrebare: spre deosebire de capitolul al doilea (în cadrul căruia exemplele de partituri reprezintă mai mult de douăzeci de compozitori), în cadrul celui de-al treilea capitol de ce am supus numai lucrările date lui Mendelssohn-Bartholdy unor analize centrate pe practică? Răspunsul la această întrebare este prezentat în cadrul următoarelor trei argumente. Nivelul de cunoștințe tehnico-instrumentale necesare pentru executarea materialelor muzicale destinate partidelor viorilor din cadrul lucrărilor compozitorului german în cauză prezintă un grad mediu spre ridicat (adică, din punctul de vedere al nivelului tehnicii-instrumentale, aceste materiale muzicale nu sunt deloc ușoare, dar nu sunt nici extrem de grele). Lucrările compozitorului amintit sunt prezente în repertoriul standard al orchestrelor simfonice. Compozițiile lui Mendelssohn-Bartholdy dispun de orchestrații magistrale, fapt din care se poate trage concluzia că Mendelssohn-Bartholdy cunoștea în profunzime trăsăturile și posibilitățile tehnico-instrumentale și interpretative ale viorii (și nu numai).

Segmentul intitulat *1. Istoria, structurile și caracteristicile orchestrelor din epocile Barocă, Clasică și Romantică* reprezintă primul capitol al tezei de doctorat. Considerăm necesar ca întreaga teză să introducă cititorii în informațiile practice, prezentate pe parcursul capitolelor următoare, printr-un capitol teoretic, care este centrat pe istorie și care este legat de

orchestră. Primul capitol al tezei conține trei subcapitole (*1.1. Istoria, structura și caracteristicile formațiilor instrumentale ale epocii Baroce; 1.2. Istoria, structura și caracteristicile orchestrelor ale epocii Clasice; respectiv, 1.3. Istoria, structurile și caracteristicile orchestrelor ale epocii Romantismului*) care prezintă date legate de orchestrele (și formațiile instrumentale) ale epocii Baroce, Clasice și Romantice; iată, câteva exemple pentru aceste informații: crearea și dezvoltarea orchestrelor; istoria și structurile orchestrelor; cele cinci compartimente de instrumente de bază care alcătuiesc compoziția structurală standard a orchestrelor; respectiv, caracteristicile relevante (din punctul nostru de vedere) ale orchestrelor. În continuare, pe lângă aceste informații, le prezentăm și pe următoarele: particularitățile principale și inovatoare ale orchestrelor prezente în cadrul simfoniilor lui Beethoven; frecvența generală a aplicării compartimentelor instrumentelor de bază; instrumentele non standard utilizate în orchestre; poziționarea standard a orchestrelor; funcțiile generice îndeplinite de instrumentele din cadrul orchestrelor; combinațiile de timbruri ale unui singur compartiment de instrumente; combinațiile de timbruri ale mai multor compartimente de instrumente; etc.

Orchestrele au trecut prin numeroase inovații (din perspectiva structurii, a compoziției, al numărului de membri, al instrumentelor etc.) pe parcursul secolelor. Formațiile instrumentale de dimensiuni relativ mari ale perioadei Barocului erau compuse numai din cinci partide de instrumente cu coarde (numărul interpreților instrumentali prezenți în cadrul acestor partide centrale a fost – de cele mai multe ori – doar 30), din două flaute, din două oboaie, din doi fagoți, din doi corni, din trei trompete, din două timpane și dintr-un un clavecin. Componenta structurală generală a orchestrelor perioadei Clasice (în cadrul cărora – în cele mai multe cazuri – nu mai era prezentă clavecinul și sub-formația de *basso continuo*) a extins componența formațiilor instrumentale Baroce – în majoritatea cazurilor – cu încă zece instrumente cu coarde și cu două clarinete. Componenta orchestrelor perioadei Romantismului – tot în majoritatea cazurilor – a extins componența orchestrelor Clasice – chiar și – cu încă 34 de instrumente cu coarde, cu o piculină, cu încă un flaut, cu încă un oboi, cu un corn englez, cu încă un clarinet, cu un clarinet bas, cu încă un fagot, cu un contrafagot, cu încă doi corni, cu trei tromboane, cu o tubă, cu încă două timpane, cu un trianglu, cu o pereche de talgere, cu o tobă mică și cu o tobă mare.

Partea intitulată **2. Compartimentul instrumentelor cu coarde, partidele viorilor și funcțiile lor** reprezintă al doilea capitol al tezei de doctorat. Considerăm important ca întreaga teză să cuprindă și un capitol în cadrul căruia să fie evidențiate compartimentul instrumentelor cu coarde și partidele viorilor. Acest capitol, prin informațiile concentrate, creează pentru

cititori un fundament teoretic de care aceștia vor avea mare nevoie pe parcursul interpretării informațiilor practice care urmează a fi prezentate în cadrul capitolului al treilea. Capitolul al doilea al tezei este compus din trei subcapitole (2.1. *Compartimentul instrumentelor cu coarde*; 2.2. *Partidele viorilor*; respectiv, 2.3. *Funcțiile partidelor viorilor*) care prezintă următoarele informații: atributele relevante ale compartimentului instrumentelor cu coarde; compoziția structurală a compartimentului instrumentelor cu coarde; evoluția organologică a viorii și a arcușului; respectiv, funcțiile muzicale îndeplinite de partidele viorilor. Printre aceste roluri muzicale încadrăm funcțiile centrate pe melodie, pe armonie, pe ritm, pe acompaniament, pe expresivitate, pe dinamică, pe timbru și pe ornamentație. În cazul fiecăruia din aceste opt roluri descriem amănunțit atributele cele mai importante ale funcției date, respectiv, prezentăm numeroase exemple care au scopul de a ilustra, din punct de vedere practic, caracteristicile esențiale ale rolului dat. În continuare, pe lângă aceste informații, menționăm și următoarele: noțiunea de *divisi*; caracteristicile *solo*-urilor din cadrul orchestrei; cele cinci partide de instrumente din cadrul compartimentului instrumentelor cu coarde; etc.

Printre strămoșii organologici ai **viorii** se pot enumera – printre altele – *fidula* și *lira da braccio*. Primele instrumente care, din punct de vedere organologic, pot fi numite viori au apărut la începutul Renașterii; aceste instrumente deja erau dotate cu următoarele elemente structurale organologice: un spate arcuit; o cutie de chei arcuită; chei poziționate pe cele două margini laterale ale cutiei de chei; respectiv, patru coarde. În cazul viorilor Baroce, a fost optimizată distanța dintre fața și spatele viorii, iar, în comparație cu viorile moderne, tastiera (care încă era relativ scurtă) și călușul încă dispuneau de arcuri destul de plate. Viorile moderne, comparativ cu cele Baroce, dispun de următoarele elemente structurale organologice inovative: o tastieră lungă și arcuită; un căluș arcuit; respectiv, un gât (și o tastieră) poziționat într-un unghi puțin înclinat spre spate față de planul corpului viorii. Evident, de-a lungul secolelor și coardele viorii au trecut prin numeroase stadii organologice: coarde confecționate din maț; coarde fabricate din metal; coarde produse din diverse feluri de plastic; etc. Bineînțeles și arcușurile au avut numeroase versiuni organologice pe parcursul diferitelor epoci: din anii 1500 până în anii 1800, arcuirea baghetei a devenit din ce în ce mai concavă, lungimea acesteia a devenit din ce în ce mai mare și structura caprei a devenit din ce în ce mai complexă.

Partidele viorilor îndeplinesc numeroase **funcții** muzicale în cadrul orchestrei. În cadrul celor 32 de fragmente muzicale analizate în cadrul capitolului al II-lea, am identificat opt funcții muzicale generice, care pot să fie îndeplinite de partidele viorilor în cadrul orchestrei. În grupul rolurilor primare am enumerat funcția centrată pe melodie (materiale

muzicale compuse din melodii centrale și teme secundare), rolul centrat pe armonie (materiale muzicale alcătuite din suporturi muzicale bazate pe armonie) și funcția centrată pe ritm (materiale muzicale care scot în evidență combinațiile ritmice caracteristice). În categoria funcției secundare am inclus – în mod exclusiv – rolul centrat pe acompaniament; această funcție conține – mai ales – materiale muzicale care, din punct de vedere muzical, dispun de un profil relativ simplu. În grupul rolului terțiar am inclus – în mod exclusiv – funcția centrată pe expresivitate; acest rol conține – mai ales – materiale muzicale care, în majoritatea cazurilor, necesită aplicarea unui vibrato pasionat și intens. În categoria funcțiilor cuaternare am enumerat rolul centrat pe dinamică (materiale muzicale care sunt menite să susțină, din perspectiva volumului, alte tipuri de materiale muzicale), funcția centrată pe timbru (materiale muzicale care scot în evidență realizarea diverselor caractere specifice) și rolul centrat pe ornamentație (materiale muzicale dotate cu apogiaturi situate înaintea sunetului de bază, cu apogiaturi situate după sunetul de bază, cu mordente, cu triluri etc.).

Segmentul intitulat **3. Felix Mendelssohn-Bartholdy – Funcțiile viorilor și analize tehnico-interpretative ale lucrărilor selectate** reprezintă al treilea capitol al tezei de doctorat. În cadrul acestui capitol, prin numeroasele fragmente analizate din lucrările selectate ale lui Mendelssohn-Bartholdy, prezentăm, de data aceasta din perspectiva practicii, diversele funcții muzicale îndeplinite de partidele viorilor și descriem, de asemenea din perspectiva practicii, caracteristicile tehnico-instrumentale și interpretative specifice partidelor amintite. Acest capitol, prin informațiile centrate pe tehnica instrumentală, creează pentru cititori acel fundament practic, care este indispensabil din grupul cunoștințelor violoniștilor orchestrali. Capitolul al treilea al tezei este compus din cinci subcapitole (3.1. *Felix Mendelssohn-Bartholdy – Scurtă analiză a lucrărilor selectate din componistica lui Mendelssohn-Bartholdy*; 3.2. *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Ein Sommernachtstraum, Op. 61 – Funcțiile partidelor viorilor și analiză tehnico-interpretativă*; 3.3. *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Simfonia a III-a Scoțiană în la minor, Op. 56 – Funcțiile partidelor viorilor și analiză tehnico-interpretativă*; 3.4. *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Simfonia a IV-a Italiană în La major, Op. 90 – Funcțiile partidelor viorilor și analiză tehnico-interpretativă*; respectiv, 3.5. *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Simfonia a V-a Reforma în Re major, Op. 107 – Funcțiile partidelor viorilor și analiză tehnico-interpretativă*) care prezintă – printre altele – următoarele date: biografia și trăsăturile muzicale esențiale ale lui Mendelssohn-Bartholdy; caracteristicile tehnico-instrumentale și interpretative ale muzicii de scenă *Ein Sommernachtstraum*; respectiv, trăsăturile tehnico-instrumentale și interpretative ale simfoniilor *Schottische, Italienische și Reformations*.

Muzica de scenă *Ein Sommernachtstraum* a lui Mendelssohn-Bartholdy reprezintă prima lucrare pe care am analizat-o în detaliu. Înaintea analizelor tehnico-instrumentale și interpretative am enumerat câteva informații generale referitoare la partidele violilor din cadrul lucrării amintite; iată, câteva exemple pentru aceste date: partida violilor I este utilizată într-o măsură mai mare, decât cea a violilor a II-a; ambitusul partidei violilor I este mai mare cu o octavă perfectă, decât cel al partidei violilor a II-a; în anumite cazuri, ambele partide ale violilor sunt împărțite în câte două sub-grupuri; etc. Pe parcursul analizelor tehnico-instrumentale și interpretative ale celor unsprezece segmente selectate din Ouvertură, Scherzo, Allegro și Hochzeitsmarsch, am scos la lumină numeroase regularități generale, care se referă, în mod specific, la interpretarea violonistică orchestrală. Din aceste reguli fac parte și următoarele: respectarea relațiilor de dinamică valabile în cazul segmentelor de *divisi*; executarea în mod *divisi* a schimburilor trăsăturilor de arcuș ale *legato*-urilor care includ mai multe măsuri; aplicarea modurilor de execuție posibile ale acordurilor și ale notelor duble; folosirea *vibrato*-urilor adecvate; etc.

Simfoniile *a III-a*, *a IV-a* și *a V-a* ale compozitorului german în cauză reprezintă a doua, a treia și a patra lucrare pe care le-am analizat în mod aprofundat. Înaintea analizelor tehnico-instrumentale și interpretative am enumerat câteva date generice referitoare la partidele violilor din cadrul lucrărilor în cauză; iată, câteva exemple pentru aceste date: în cadrul simfoniilor *a III-a* și *a IV-a*, partida violilor I este utilizată într-o măsură mai mare, decât cea a violilor a II-a; în caz extrem, ambitusul partidei violilor I este mai mare cu o terță mare, decât cel al partidei violilor a II-a; în anumite cazuri, partida violilor a II-a este împărțită în două sub-grupuri; etc. Pe parcursul analizelor tehnico-instrumentale și interpretative ale celor douăsprezece segmente selectate din cele trei simfonii, am scos la lumină numeroase regularități generice, care se referă, în mod specific, la interpretarea violonistică orchestrală. Printre aceste reguli se numără și următoarele: realizarea corectă a diferitelor tipuri de articulații; respectarea relațiilor de dinamică valabile în cazul materialelor muzicale situate la o distanță de o octavă perfectă; aplicarea variantelor recomandate de digitații și de trăsături de arcuș; utilizarea metodelor destinate pentru studierea segmentelor rapide; etc.

Cuvinte-cheie: orchestra; compartimentul instrumentelor cu coarde; partidele violilor; funcțiile partidelor violilor; Felix Mendelssohn-Bartholdy; muzica de scenă *Ein Sommernachtstraum*, *Op. 61*; *Simfonia a III-a Scoțiană în la minor*, *Op. 56*; *Simfonia a IV-a*

Italiană în La major, Op. 90; Simfonia a V-a Reforma în Re major, Op. 107; analizele tehnico-interpretative.

Summary of the doctoral thesis

Violin interpretation in the symphonic ensemble: the orchestra, the functions of the violin sections and technical-interpretative analyses of selected works from the creation of Felix Mendelssohn-Bartholdy

The basic idea of writing this **doctoral thesis** was born over the course of my orchestral career of over twelve years. By observing and studying the professional level, of a considerably large scale, of the orchestral violin-players present in various orchestras (such as: in philharmonics, operas, private orchestras, university orchestras, school orchestras etc.) we can create a very rich picture about the profiles – whether right or wrong – of the orchestral violinists interpretation.

In most cases, the measure of skill (or lack of it) in this orchestral profession is brought into correlation – erroneously – with the individual technical level of the performer; of course, the acquisition of these individual skills (and the acquisition of the individual technical knowledge) is absolutely necessary for the correct orchestral interpretation, but it is not through these skills that one becomes a good orchestral player. We must mention that among the majority of students of the faculty of music (and not only) there is a “belief”, according to which a violinist, who has a solo career and who – from the perspective of the level of instrumental technique – has an optimal training, can produce, naturally, also within the orchestra, without adequate training and without having sufficient professional knowledge characteristic of orchestral interpretation, a performance whose professional level is – at least – as high as that of the solo performance of the violinist in question. Of course, this assumption is nothing more than one of the misconceptions of the people at the beginning of the artistic profession; however, we must mention that this observation does not imply that a single person cannot have soloist skills and also orchestral skills of the same, high, professional quality.

On the occasion of various courses and orchestral concerts organized in different parts of the country (including my six-year participation in the orchestra of the National Academy of Music “Gheorghe Dima” in Cluj-Napoca) I was offered countless opportunities to assess the level of knowledge, characteristic of orchestral performance, of violinists coming from different localities of the country. The conclusion of these assessments was shocking to me:

the theoretical knowledge of these violinists, which is necessary for the correct execution of the practical part of the orchestral interpretation, is significantly incomplete (or, in some cases, even non-existent). Unfortunately, this statement is also true for students who, in the violin exams of their respective music academies, perform their solo repertoire well (or even excellently).

Further, as is customary in the musical profession, among the requirements of official auditions to fill the positions of violinist artist are – in addition to the theory and sight-reading exams – the presentation of some parts (or fragments) of the solo violin repertoire (usually these parts or fragments are chosen from the works of Bach and Mozart) and the execution of segments drawn from the various orchestral works selected by the orchestra in question, which focus on the different technical and musical abilities of orchestral violin interpretation. As a member of the “Transilvania” State Philharmonic in Cluj-Napoca, I had numerous opportunities to listen – during the auditions to fill the positions of violinist artist within the aforementioned orchestra – to students of music academies and to violinists who recently graduated from these educational institutions. The results obtained during these auditions reinforce the premise that the theoretical and practical knowledge, related to orchestral violin interpretation, of these violinists (who are preparing for an orchestral career) are fraught with very big shortcomings.

The purposes of writing this doctoral thesis include – among other things – the contribution to the education and to the proper training of the next generations of orchestral violinist. Currently, within the National Academy of Music “Gheorghe Dima” in Cluj-Napoca – in addition to the already existing, mostly soloist (and chamber music) training – there is a great need also for a faculty, whose professional orientation is exclusively related to orchestral interpretation and through whose educational program (which would include both the theoretical and the practical part of orchestral interpretation) the students would be able to fulfill, at an optimal level, the professional requirements of their future jobs. I draw on my own experience when I state that the four (or six) year orchestra course and the short volumes, entitled *Orchestral studies for Violin*, prescribed by the ANMGD are not sufficient to prepare the students to the required professional level necessary within an orchestra. Further, it is worth mentioning the fact that very few books (or scientific papers) have been published in Romania that deal exclusively with the theoretical and practical aspects of the orchestral violin interpretation.

It is important to mention that this doctoral thesis can serve as a useful document for those readers, high-school students, university students, post-university students, doctoral

students, performers, artists and teachers, who want to get informed about the orchestral violin interpretation. Next, it is worth noting that the target audience of the aforementioned thesis (which focuses – above all – on orchestral violin interpretation and which includes – among others – theory-centered data, technical-instrumental analyses, schematics of form structures, examples of practice-centered scores etc.) is obviously represented by the future generations of orchestral violinists. The central purpose of presenting the aforementioned – theoretical and practical – information within our doctoral thesis is to create a professional guide for the future generations of orchestral violinists.

The present doctoral thesis, the title of which is *Violin interpretation in the symphonic ensemble: the orchestra, the functions of the violin sections and technical-interpretative analyses of selected works from the creation of Felix Mendelssohn-Bartholdy*, consists of three chapters. The content of the entire thesis describes a perfect arc, which starts from the theoretical information (related to the entire orchestra) of the first chapter, passes through the theoretical and practical data (related to the violin sections) of the second chapter and reaches the practical analyses (related to the technical-instrumental and interpretative characteristics of the selected works of Mendelssohn-Bartholdy) of the third chapter. Obviously, at this point we can ask the following question: unlike in the second chapter (in which the sheet music examples represent more than twenty composers), in the third chapter why did we subject only the selected works of Mendelssohn-Bartholdy to the practice-centered analyses? The answer to this question is presented in the following three arguments. The level of technical-instrumental knowledge required for the execution of the musical materials intended for the violin sections of the works written by the German composer in question is medium to high (in other words, from the point of view of the technical-instrumental level, these musical materials are not easy at all, but they are not extremely hard either). The works of the said composer are present in the standard repertoire of symphony orchestras. Mendelssohn-Bartholdy's compositions have masterful orchestrations, based on which it can be concluded that Mendelssohn-Bartholdy knew in depth the technical-instrumental and interpretative features and possibilities of the violin (and not only).

The first chapter of the doctoral thesis has the following title: *1. The history, structures and characteristics of orchestras of the Baroque, Classical and Romantic eras*. We consider it necessary that the entire thesis introduces the readers to the practical information, presented during the following chapters, through a theoretical chapter, which is centered on history and which is related to the orchestra itself. The first chapter of the thesis

contains three subchapters (*1.1. The history, structure and characteristics of instrumental ensembles of the Baroque era; 1.2. The history, structure and characteristics of orchestras of the Classical era; respectively, 1.3. The history, structures and characteristics of orchestras of the Romantic era*), which present data related to orchestras (and instrumental ensembles) of the Baroque, Classical and Romantic eras; here are some examples of this information: the creation and development of orchestras; the history and structures of orchestras; the five basic instrumental compartments that make up the standard structural composition of orchestras; respectively, the relevant (from our point of view) characteristics of orchestras. Next, in addition to this information, we present the following: the main and innovative particularities of the orchestras present in Beethoven's symphonies; the general frequency of application of the basic instrumental compartments; the non-standard instruments used in orchestras; the standard positioning of orchestras; the generic functions of the instruments within the orchestras; the timbre combinations of a single instrumental compartment; the timbre combinations of several instrumental compartments; etc.

The **orchestras** went through many innovations (from the perspective of structure, composition, number of members, instruments etc.) over the centuries. The relatively large instrumental ensembles of the Baroque period consisted of only five string instrument sections (the number of instrumental performers present in these, central sections was – most often – only 30), two flutes, two oboes, two bassoons, two horns, three trumpets, two timpani and one harpsichord. The general structural composition of the orchestras of the Classical period (in which – in most cases – the harpsichord and the basso continuo sub-ensemble were no longer present) expanded the composition of the Baroque instrumental ensembles – in most cases – with ten more string instruments and with two clarinets. The composition of the orchestras of the Romantic period – also in most cases – extended the composition of the Classical orchestras even with 34 more string instruments, with a piccolo, with another flute, with another oboe, with an English horn, with another clarinet, with a bass clarinet, with another bassoon, with a contrabassoon, with two more horns, with three trombones, with a tuba, with two more timpani, with a triangle, with a pair of cymbals, with a snare drum and with a bass drum.

The second chapter of the doctoral thesis has the following title: ***2. The compartment of string instruments, the violin sections and their functions***. We consider it important that the entire thesis should include also a chapter in which the compartment of string instruments and the violin sections are to be highlighted. This chapter, through its concentrated information, creates a theoretical foundation that the readers will greatly need during the

interpretation of the practical information presented in the third chapter. The second chapter of the thesis is composed of three subchapters (2.1. *The compartment of string instruments*; 2.2. *The violin sections*; respectively, 2.3. *The functions of the violin sections*) which present the following information: the relevant attributes of the compartment of string instruments; the structural composition of the compartment of string instruments; the organological evolution of the violin and the bow; respectively, the musical functions of the violin sections. Among these musical roles we include the functions centered on melody, on harmony, on rhythm, on accompaniment, on expressiveness, on dynamics, on timbre and on ornamentation. In the case of each of these eight roles we describe in detail the most important attributes of the given function, respectively, we present numerous examples that aim to illustrate, from a practical point of view, the essential characteristics of the given role. Next, in addition to this information, we also mention the following: the notion of the *divisi*; the characteristics of solos inside the orchestra; the five instrumental sections of the compartment of string instruments; etc.

The organological ancestors of the **violin** include – among others – the *fidula* and the *lira da braccio*. The first instruments that, from an organological point of view, can be called violins appeared at the beginning of the Renaissance; these instruments were already equipped with the following organological structural elements: an arched back; an arched pegbox; keys positioned on the two side edges of the pegbox; respectively, four strings. In the case of Baroque violins, the distance between the front and back of the violin was optimized, and, compared to modern violins, the fingerboard (which was still relatively short) and the bridge still had rather flat arches. Modern violins, compared to Baroque ones, have the following innovative organological structural elements: a long and arched fingerboard; an arched bridge; respectively, a neck (and a fingerboard), which is positioned at an angle slightly inclined to the back from the plane of the violin's body. Obviously, the strings of the violin have also gone through numerous organological stages over the centuries: strings made of gut; strings made of metal; strings made of various kinds of plastic; etc. Of course, the bows also had numerous organological versions during the different eras: from the 1500s to the 1800s, the arching of the stick became more and more concave, the stick itself became longer and longer and the structure of the frog became more and more complex.

The violin sections have numerous musical **functions** within the orchestra. Within the 32 musical fragments analyzed in chapter two, we identified eight generic musical functions, which can be fulfilled by the violin sections within the orchestra. In the group of the primary roles we have listed the melody-centered function (musical materials composed of central

melodies and of secondary themes), the harmony-centered role (musical materials made up of harmony-based musical supports) and the rhythm-centered function (musical materials that highlight the characteristic rhythmic combinations of a given musical segment). In the category of the secondary function we have included, exclusively, the accompaniment-centered role; this function contains – above all – musical materials that, musically, have a relatively simple profile. In the group of the tertiary role we have included, exclusively, the expressiveness-centered function; this role contains – above all – musical materials that, in most cases, require the application of a passionate and intense vibrato. In the category of the quaternary functions we have listed the dynamics-centered role (musical materials that are meant to support, from the perspective of volume, other types of musical materials), the timbre-centered function (musical materials that highlight the execution of various specific characters) and the ornamentation-centered role (musical materials equipped with appoggiaturas located before the base note, with appoggiaturas located after the base note, with mordents, with trills etc.).

The third chapter of the doctoral thesis has the following title: **3. *Felix Mendelssohn-Bartholdy – Functions of the violins and technical-interpretative analyses of selected works***. In this chapter, through the numerous analyzed fragments of the selected works of Mendelssohn-Bartholdy, we present, this time from a practical perspective, the various musical functions fulfilled by the violin sections and we describe, also from a practical perspective, the technical-instrumental and interpretative characteristics of the said sections. This chapter, through its information centered on instrumental technique, creates a practical foundation, which is indispensable from the knowledge of orchestral violinists. The third chapter of the thesis is composed of five subchapters (*3.1. Felix Mendelssohn-Bartholdy – Brief analysis of selected works from the creation of Mendelssohn-Bartholdy; 3.2. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Ein Sommernachtstraum, Op. 61 – The functions of the violin sections and technical-interpretative analysis; 3.3. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Symphony No. 3 Scottish in a minor, Op. 56 – The functions of the violin sections and technical-interpretative analysis; 3.4. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Symphony No. 4 Italian in A major, Op. 90 – The functions of the violin sections and technical-interpretative analysis; 3.5. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Symphony No. 5 Reformation in D major, Op. 107 – The functions of the violin sections and technical-interpretative analysis*) which present – among others – the following data: the biography and the essential musical features of Mendelssohn-Bartholdy; the technical-instrumental and interpretative characteristics of the

incidental music *Ein Sommernachtstraum*; respectively, the technical-instrumental and interpretative features of the *Schottische*, *Italienische* and *Reformations* symphonies.

Mendelssohn-Bartholdy's incidental music *Ein Sommernachtstraum* represents the first work that we have analyzed in detail. Before the technical-instrumental and interpretative analyses, we have listed some general information regarding the violin's sections of the mentioned work; here are some examples for these data: the first violin's section is used to a greater extent than that of the second violins; the ambitus of the first violin's section is bigger by a perfect octave than that of the second violin's section; in certain cases, the first violin's section is divided into two sub-groups; in some cases, the second violin's section is also divided into two sub-groups; etc. During the technical-instrumental and interpretative analyses of the eleven selected segments of the Overture, Scherzo, Allegro and Hochzeitsmarsch, we have brought to light numerous general regularities, which refer specifically to the orchestral violin interpretation. These rules include – among others – the following: the compliance with the dynamics relations, which are in effect in the case of segments with *divisi*; the *divisi* execution of the bow's direction changes in the case of those legatos, which include more than one measure; the application of possible execution modes of chords and double stops; the usage of the appropriate vibratos; etc.

Mendelssohn-Bartholdy's *Third*, *Fourth* and *Fifth symphonies* represent the second, third and fourth works that we have analyzed in depth. Before the technical-instrumental and interpretative analyses, we have listed some generic data regarding the violin's sections of the works in question; here are some examples for these data: in the *Third* and *Fourth* symphonies, the first violin's section is used to a greater extent than that of the second violins; in extreme case, the ambitus of the first violin's section is bigger by a major third than that of the second violin's section; in certain cases, the second violin's section is divided into two sub-groups; etc. During the technical-instrumental and interpretative analyses of the twelve selected segments of the three symphonies in question, we have brought to light numerous generic regularities, which refer specifically to the orchestral violin interpretation. These rules contain – among others – the following: the correct realization of the different types of articulations; the compliance with the dynamics relations, which are in effect in the case of those musical materials, which are located at a distance of a perfect octave; the application of recommended variants of digitations and bow directions; the usage of different methods, which are intended for studying fast segments; etc.

Keywords: orchestra; compartment of string instruments; violin sections; functions of the violin sections; Felix Mendelssohn-Bartholdy; incidental music *Ein Sommernachtstraum*, Op. 61; *Symphony No. 3 Scottish in a minor*, Op. 56; *Symphony No. 4 Italian in A major*, Op. 90; *Symphony No. 5 Reformation in D major*, Op. 107; technical-instrumental and interpretative analyses.