



FELIX Constantin GOLDBACH

INCURSIUNI ÎN CREAȚIA
CAMERALĂ PENTRU
CLARINET ÎN SECOLUL XX



FELIX CONSTANTIN GOLDBACH

**INCURSIUNI ÎN CREAȚIA CAMERALĂ PENTRU
CLARINET ÎN SECOLUL XX**

ISBN: 978 - 606 - 645 - 355 - 4

© Copyright, 2026, Felix Constantin Goldbach
© Copyright, 2026, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

Editura MediaMusica
400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 0264-591241

CUPRINS

INTRODUCERE

Capitolul I: IGOR STRAVINSKI *SUITA DUPĂ «POVEȘTEA SOLDATULUI» PENTRU CLARINET, VIOARĂ ȘI PIAN* (1918)/

Capitolul II: BÉLA BARTÓK „*CONTRASTE*” PENTRU VIOARĂ, CLARINET ȘI PIAN /

Capitolul III: MARTIAN NEGREA «*MARTIE*» PENTRU CLARINET SOLO (1959)/

Capitolul IV: DAN CONSTANTINESCU «*MISCARI*» PENTRU CLARINET ȘI TRIO DE COARDE OPUS 34 (1974)/

Capitolul V :KRZYSZTOF PENDERECKI «*PRELUDE*» PENTRU CLARINET SOLO (1987)/

BIBLIOGRAFIE/

CUVÂNT ÎNAINTE

Repertoriul clarinetului din secolul XX se distinge printr-o diversitate stilistică rar întâlnită. Această varietate este rezultatul schimbărilor profunde de limbaj muzical, de gândire formală și de explorare timbrală. În acest context, clarinetul își extinde considerabil rolul: de la instrument de ansamblu, integrat într-un discurs cameral clasic, la voce solistică autonomă, cu puternică încărcătură expresivă.

Lucrarea de față urmărește această evoluție prin analiza și abordarea interpretativă a unor creații reprezentative, cuprinse între anii 1918 și 1987. Selecția repertoriului propune un parcurs coerent prin estetici diferite, evidențiind felul în care compozitorii secolului XX au redimensionat funcția clarinetului, atât în muzica de cameră, cât și în literatura pentru instrument solo.

Autorul, **Felix Constantin Goldbach**, propune un demers în care analiza nu este un scop în sine, ci un sprijin real pentru interpret. Interesul pentru legătura dintre scriitura componistică și expresia instrumentală se reflectă în atenția acordată detaliilor de articulare, agogică, dinamică și culoare. Din această perspectivă, volumul oferă repere utile de stil și susține înțelegerea profundă a textului muzical.

Structurată în cinci capitole, lucrarea pune în lumină ipostaze diferite ale clarinetului: în trio cu pian, în formații camerale extinse sau în discurs solistic. Fiecare lucrare aleasă deschide o fereastră către o altă dimensiune a modernității: contrast de caracter, ritm incisiv, rafinament timbral, densitate expresivă, economie de mijloace și concentrare formală.

Analiza urmărește organizarea arhitecturală a discursului, particularitățile ritmice și metrice, profilul melodic și intervalic, precum și relațiile dintre instrumente în ansamblu. În același timp, sunt avute în vedere aspectele interpretative esențiale: respirația, claritatea frazării, echilibrul sonor, flexibilitatea agogică și construcția tensiunii muzicale. Aceste elemente conturează o lectură integratoare, în care ideea artistică se sprijină pe rigoare și coerență.

Capitolul I este dedicat Suitei după „*Povestea soldatului*” de Igor Stravinski (1918), unde clarinetul devine un motor al energiei ritmice și al gesticii teatrale.

Capitolul II analizează „*Contraste*” de Béla Bartók, lucrare emblematică pentru trio-ul vioară–clarinet–pian, în care modernitatea se întâlnește cu elemente folclorice stilizate și cu un dialog cameral de mare finețe.

Capitolul III se oprește asupra piesei „*Martie*” (1959) de Martian Negrea, pagină solistică de expresie concentrată, în care timbrul și controlul frazei devin decisive.

Capitolul IV tratează „*Mișcări*” op. 34 (1974) de Dan Constantinescu, lucrare ce integrează clarinetul într-un ansamblu cu trio de coarde, solicitând echilibru, atenție la textură și o construcție atentă a rolurilor.

Capitolul V propune o lectură a „*Prelude*” (1987) de Krzysztof Penderecki, în care gestul sonor capătă intensitate expresionistă, iar interpretarea cere maturitate, finețe și precizie.

Prin alăturarea acestor creații, volumul conturează o imagine coerentă asupra clarinetului ca instrument al contrastelor și al modernității. În final, lucrarea își propune să fie un sprijin pentru clarinetiști și muzicieni de cameră, oferind repere analitice și sugestii interpretative menite să apropie interpretul de spiritul fiecărei partituri.

Pentru **Felix Constantin Goldbach**, această carte reprezintă întâlnirea dintre două direcții esențiale: rigoarea înțelegerii textului muzical și libertatea expresiei interpretative. Alegerea lucrărilor reflectă interesul autorului pentru clarinet ca instrument al contrastelor – capabil de virtuozitate, lirism, ironie și dramatism – și pentru modul în care fiecare compozitor îi construiește o identitate proprie. Volumul este, astfel, nu doar o analiză, ci și o invitație la explorare artistică.

Prof. univ. dr. habil Iulian RUSU - Universitatea „Transilvania” Brașov

INTRODUCERE

Începutul secolului XX s-a aflat sub semnul crizelor economice, cauzate de marile conflagrații mondiale. S-au adăugat aici reorganizările statale și divizările politice. Realismul cel mai crud al dezastrelor inimaginabile, culminând cu bombele nucleare, a înlocuit în mare parte romantismul european și a afectat mediul cultural, modificând puncte de vedere, idealuri, valori spirituale și filozofice, domenii ale artei. Arta sunetelor s-a dezvoltat fiind sprijinită și de multiplele posibilități de înregistrare și difuzare mondială, generate de invențiile acestei epoci, excesiv de tehnice, dintre care rolurile cele mai importante le-au avut cinematografia, radioul, televiziunea și stocările pe suporturi electronice sau pe peliculă ale creațiilor și interpretărilor.

În ciuda tuturor vicisitudinilor, muzica a continuat să înnobileze sufletele omenești. Studiarea caracteristicilor de construcție ale instrumentelor, ale sălilor de spectacole, investigarea sunetului și calitatea înregistrărilor au sprijinit demersul de formare a pleiadei de interpreți performanți și atingerea unor înalte niveluri de perfecționare interpretativă. Concursurile internaționale organizate pe instrumente au selectat valorile artei interpretative. Astfel, instrumentiștii profesioniști de excepție nu mai sunt rarități. Dezvoltarea economică a Statelor Unite ale Americii după războaiele mondiale, continuitatea culturală în țări cu tradiție, cum ar fi Anglia și Franța, rapida redresare a statelor din vestul Europei, inclusiv Germania, au reprezentat condiții care au permis înflorirea învățământului muzical. În capitale, dar și în orașele cu tradiție culturală au luat ființă școli de muzică, conservatoare și academii de muzică. Aici continuă să fie pregătite tinerele talente la un înalt nivel de performanță. Rezultatele acestui proces se constată la nivel mondial în imensul număr de orchestre, de formații camerale, de formații de muzică de divertisment sau de muzică folclorică, în diversitatea de genuri și specii muzicale pe care o relevă mozaicul internațional contemporan. Prin vasta varietate de instrumente existente astăzi în familia clarinetului și a saxofonului (nu mai puțin numeroasă), ele ocupă un loc deosebit de important în acest amalgam de stiluri muzicale. S-au evidențiat la scară mondială instituțiile americane și engleze, dar și alte centre cu tradiție muzicală care au dat omenirii instrumentiști foarte valoroși. Voi nominaliza doar câțiva din uriașul număr de clarinetiști performanți pe care i-a dat planeta în secolul XX, în ordinea alfabetică a țărilor. Am notat cu o steluță pe cei care au

devenit profesori:

- **Anglia:** Jill Anderson, Alan Andrews, Norma Bagot, Stephen Bagot, Anthony Bailey, John Barnes, Anne Berry, Acker Bilk, Bill Blackwood, Fiona Blackwood, Colin Bridge, Graham Brooker, Hannah Brown, Catherine Burgon, Verity Butler, Jack Brymer*, David Campbell*, Anne Clark, Randolph Colville, Deborah Corsham, Nicholas Cox*, Leslie Craven*, Juliet Davis, Charles Draper*, Alison Eales, Richard Edwards, Julian Egerton*, Janet Eggleden, Anna Ferrero, Helen Finch, Sarah Finney, James Follan, Karen Foster, Mike Frankton, Angela Fussell, Peter Goleby, Alan Ray Hacker*, Anna Hashimoto, Donald Stanley Hasty*, Nicola Hazelwood, Ian Haystead, Gill Henshaw, Charles Hine, Trea Hubbard, Laura Jeffries, Paul Jeffries, Emma Johnson*, Reginald Kell*, Thea King*, Alison Lambert*, Henri Lazarus*, Rebecca Lloyd, John MacKenzie, James Marchese, Andrew Marriner*, Andrew Meredith, Sarah Moore, Susan Moss, Antonia Mott, Kevin Murphy, John Myatt, John Padfield, Bernard Parris, Janet Parris, Hywel Parry, Helen Parsons, Antony Pay*, Gervase de Peyer*, Timothy Perry*, Delyth Roberts, Paul Sargeant, Laura Scales, Stephen Shotton, Mark Simpson*, Andrew Smith, Richard Stockall, Carol Taylor, Frederick Thurston*, Nic Turner, Alison Turriff, Simon Underhill, Denise Upton, Felicity Vine, Emma Wain-Hobson, Glenda Wain-Hobson, Nernard Walton*, Gemma Watters, Teresa Wiffen, Jennfer Williams, Rosalind Woolley.

- **Argentina:** Giora Feidman.

- **Australia:** Don Burrows* (nume real Donald Vernon Burrows), Paul Furniss.

- **Austria:** Peter Forcher, Helmut Hödl, Wolfgang Komberger, Ernst Ottersamer*, Hubert Salmhofer, Ferdinand Steiner.

- **Belgia:** José Bartels-Boom, Ria Beoijen, Walter Boeykens*, Ralph Brummans, Hilde Coolen, Jac Corstjens, Colette Ermers-Veekens, Nicole van Gogh, Jan van Hamond, Piet Jeegers*, Harry Maasen, Gertie Mooren, Gustave Poncelet, Jacqueline Roodbeen-Boom, Rogier Snijders, Wim Sturmans, Hedwig Swimberghe*, Stephan Vermeersch*.

- **Brazilia:** Naylor Proveta Azevedo, Ovanir Buosi, Sergio Burgani, Paulo Moura, Daniel Rosas, Giuliano Rosas, Nivaldo Orsi, Paulo Sergio dos Santos.

- **Bulgaria:** Martin Iordanov Ciurov, Mihail Ognianov Jelov, Petko Nicolov Minkov, Ivo Papazov, Zdravko Gheorghiev Saraliev.

- **Canada:** James Campbell*, Robert Crowley, Alain Desgagné, Michael Dumouchel, Nicola Everton, Stephen Fox (constructor de clarinete), Cris Inguanti, Jeanette Jonquil, James

Mark*, André Moisan.

- **Cehia:** František Bláha, Jan Brabec, Vratislav Brabenec*, Lukaš Daňhel, Ivan Doksanský, Emil Drápela, Tomáš Kopáček, Štěpán Koutník, Karel Krautgartner*, Stanislav Krtička, Petr Kubik, Aleš Němec, Vojtěch Nýdl, Stanislav Pavliček, Jindřich Pavliš, Ludmila Peterková*, Jiří Sedláček, Petr Sinkule, Felix Slováček, Zdeněk Tesař, Petr Vysloužil, Ladislav Zámečník.

- **China:** Lin Chien-Kwan, Ma Jia, Su Meng, Liu Ming, Yang Yu.

- **Congo:** Jean Serge Essous.

- **Cuba:** Paquito D’Rivera.

- **Elveția:** Peter A. Schmiel, Silvia Schwarzenbach*.

- **Finlanda:** Petteri Kivioja, Kari Kriikku, Anna-Maija Korsimaa, Osmo Linkola, Hiekki Nikula.

- **Franța:** Michel Arrignon*, Fernand Blachet*, Lucienne Cailliet, Louis Cahuzac*, Philipp Cuper, Guy Dangain, Daniel Deffayet*, Yona Ettliger*, Augusta Mary Anne Holmès, Paul Jeanjean, Jacques Lancelot*, Henri Lefèvre, Adolphe Marthe Leroy*, Paul Meyer, Fernand Oubradous*, Cyrille Rose*, Raphael Severe, Gilbert Voisin*.

- **Germania:** (formați pe bazele școlii lui Karl Baermann) Jòszef Balogh, Peter Brötzmann, Hans Deinzer*, Philipp Dreisbach*, Kai Fagaschinski, Walter Felenstein, Martin Fröst, Rudolf Gall*, Johannes Gleichweit, Harald Harrer, Theodor Jörgensmann*, Bernd Konrad, Dieter Klöcker, Karl Leister*, Sabine Meyer*, Wolfgang Meyer*, Manfred Preis, Sigurd Manfred Raschèr* (și în Suedia, S.U.A.), Norbert Täube, Reiner Wehle.

- **Hong Kong:** Cathy Fan, Johnny Hiu-kai Fong, Chiu-yuan Chen, Eric Kong, Aaron Ying.

- **India:** Bharat Chandra, Joerg Eixelsberger, Michael Krenn, Arnold Plankensteiner, Manfred Stimez.

- **Irlanda:** Stanley Saunders*.

- **Israel:** Rashelly Davis, Eli Eban* (și în S.U.A.), Sharon Kam, Mitchell Lurie*, Ron Selka, Chaim Taub*, Yevgeny Yehudin, Israel Zodar.

• **Italia:** Bruno Bartolozzi*, Italo Cappicchioni*, Maria Louisa Faini*, Giuseppe Garbarino*, Aurelio Magnani*, Fabrizio Meloni*, Gabriele Mirabassi, Paolo Ravaglia, Gianluigi Trovesi*.

• **Iugoslavia (Serbia și Croația):** Ernest Ačkun*, Bruno Brun*, Ante Grgin*, Boki Milosević, Milan Milosević, Milenko Stefanović*.

• **Japonia:** Shinichi Arai, Takeaki Enda, Naoki Hayashi, Kei Ito, Shotaro Ito, Eiji Kitamura, Tamai Makiko (și în Spania), Chiaki Mangyo, Hidemi Mikai, Michiyo Sato, Shin Sugiyama, Masayoshi Ubukata.

• **Mexic:** Charles Edward Nath Ennis, Francisco Moran Espinoza, Adrián Terrazas-González*, Genaro Xolalpa, Carlos Ramirez Loesa, Juan Antonio Martinez, Rodolfo Mojica, Austreberto Pérez, Eleaonor Weingartner.

• **Norvegia:** Erik Andresen, Harald Bergersen*, Hans Chrisian Bræin*, Lars Kristian Brynildsen, Tore Faye, Tarjei Fjørtoft, Michael (Mikkel) Flagstad, Fredrik Fors, Karl (Kalle) Holst, Vidar Johansen, Terje Bjørn Lerstad, Jens Arne Molvær, Håkon Nilsen, Carl Petter Opsahl, Roger Overå, Leif Arne Pedersen, Georg Reiss, Håkon Stødle, Roger Vigulf, Petter Wettre.

• **Noua Zeelandă:** Mark Walton*.

• **Peru:** Marco Antonio Mazzini.

• **Polonia:** Darius Elbe, Zenon Kitowski*, Mirosław Pokrzywiński, Eugeniusz Skubis, Władysław Świercz*, Hanna Wołczedska.

• **Porto Rico:** Riccardo Morales*.

• **Portugalia:** António Saiote.

• **România:** Viorica Mustață, Costel Druțu, Petrică Sâia, Daniel Teodoru, Iulian Rusu, Aurelian Octav Popa, Dan Avramovici, Valeriu Bărbuceanu*, Leontin Boanță, Constantin Cernăianu*, Ioan Ciortan, Ion Cudalbu, Vasile Dumitriu, Liviu Gocan, Ioan Goilă*, Raita Gheorghe, Mircea Horodea, Hans Höerath*, Walter Ifrim, Laszlo Iosif, Ștefan Korody*, Adalbert Kiss, Ștefan Korodi, Feher Ladislau, Ioan Mica, Elisabeta Mihăilescu, Ion Nedelciu, Miclos Emeric Nemet, Florian Popa, Paul Prună, Ion Radu, Zoltán Reman, Ion Riteș, Augustin Sava, Dumitru Sâpcu, Spirache Stănescu, Emil Șain, Romeo Tudorache, Constantin Ungureanu*, Dumitru Ungureanu*, Emil Vișenescu, Bernhard Voigt*, Adriana Winckler*.

• **Rusia:** Simeon Bellison*, Algirdas Budrys*, Boris Dikov*, Anton Dressler*, Joseph Friedrich*, Lev Mikhailov*, Leon Russianoff* (și în S.U.A.), Vladimir Sokolov*, David Weber*.

• **Spania:** Carlos Gustavo Duarte, Miguel V. Espejo, Pascual Martinez Forteza, Javier Martinez Garcia, Manuel Gomez, José Antonio Gonzáles Odriozola, Joan Enric Lluna, Ivan Marti Martorell, Javier Acebes Roldan.

• **S.U.A.:** Vincent Abato*, Joseph Allard*, Terry Anderson*, Greg Banaszak, Earl Bates*, Sidney Bechet, Barney Bigard (pe numele real Albany Leon Bigard), Daniel Bonade*, Michael Brecker, Todd Brunel*, Opie Cates, Tony Coe, Jonathan Cohler, Larry Combs, Eddie Daniels, James DeJesu*, Johny Dodds, Kurt Doles, Eric Allan Dolphy, Naomi Drucker, Stanley Drucker, David Dworkin*, Eli Eban*(și în Israel), Alfred Victor Frankenstein*, Mark Gallagher, Ralph M. Gambone*, Yehuda Gilad, Anthony Gigliotti*, Paul Gonsalves, Benny Goodman, Alan Hacker, Duncan Hale*, Wendell Harrison*, Diana Haskell, Woody Herman, David Hite*, Bil Jackson, Brian Jones*, Dick Johnson, Bob Keane, Jerry Kirkbride*, Howard Klug*, Daniel Krakauer*, John Lenwood*, Jeffrey Lerner*, Bennett Lester Carter, Antony McGill, Robert McGinnis, Eric P. Mandat*, Joseph Gabriel Esther Maneri, Robert Marcellus*, Matty Matlock, Rosario Mazzeo* (sistemul Mazzeo modifică sistemul Boehm, montat de firma Selmer), Antony McGill, Robert McGinnis, Ralph McLane*, Perry Morris Robinson, Maurita Murphy Mead* (secretara *Asociației internaționale a Clarinetului*), Charles Neidich*, Albert Nicholas, Jimmie Noone, Michael Norsworthy, Justin O'Dell*, Kalmen Opperman*, Sean Osborn*, Edward Palanker*, Harold Palmer*, Thomas Piercy*, Kenneth A. Radnofsky*, Harry Roy, George Russell*, Leon Russianoff* (și în Rusia), David Salge*, Artie Shaw (pe numele real Arthur Jacob Arshawsky), David Shifrin*, Omer Victor Simeon, Andrew Simon, Eric Simon*, William Orlando Smith, Richard Stoltzman*, Lorenzo Tio*, Elsa Ludewig Verhehr, John Wallace Carter, David Weber*, Michael Whight*, Paul Winter, Harold Wright, John Bruce Yeh.

• **Suedia:** Martin Fröst (și în Germania), Kullervo Kojo, Marja Koppacala, Reijo Koskinen.

• **Turcia:** Bora Akyol, Ferhat Göksel, Evrim Güven, Hüsnü Şenlendirici, Filiz Yilmaz.

• **Ungaria:** Gyorgi Balassa, Géza Bánhegyi, Kalman Berkes, Tibor Dittrich*, György Käfer, Tibor Király, Sándor Kiss, Béla Kovács*, Zsolt Szatmári*, Rudolf Szitka, Zsolt Tassonyi, Gyorgi Vaczi, Beáta Várnai.

Nevoia de a avea partituri cât mai interesante, care să satisfacă dorința de noutate și gustul tot mai rafinat al ascultătorilor, a condus la diversificarea stilurilor muzicale, la inovații permanente în domeniul emisiei sonore, la cuplarea celor mai neobișnuite timbruri instrumentale, la căutarea și folosirea unor efecte neașteptate.

Nevoia de inedit a generat curente și stiluri nemaîntâlnite în istoria muzicii, deoarece compozitorii au intervenit tot mai curajos în teoriile vizând toți parametrii de stil. Inovațiile modale apar în *Rhapsodie pour clarinette et piano* de Claude Debussy. Extensia cromatismului și structurile armonice evolute sunt observabile în ultima creație, *Sonata pentru clarinet și pian* (1921) a lui Camille Saint-Saëns. Ideea modalismului se reflectă și în creațiile compozitorilor germani, așa cum constatăm spre exemplu în cele două *Sonate pentru clarinet și pian* de Johannes Brahms (1894).

În funcție de direcțiile stilistice și estetice, în secolul XX putem distinge o serie de curente importante. Alături de neoclasicism, neoromantism, neomodalism, expresionismul, atonalismul și dodecafonismul serial al lui Arnold Schönberg sunt adoptate și aproape epuizate în prima și după prima jumătate a secolului XX, fiind urmate de muzica electronică, electroacustică, muzica concretă, experimentală, aleatorică, minimală, bruitismul, muzica de jazz și încă multe alte curente manifestate în muzica de divertisment sau în cea folclorică.

S-au creat grupuri de cercetări muzicale, institute audio-vizuale, aparatură performantă spre exemplu: sintetizatoare modulare ce includ oscilatoare, generatoare de frecvențe și de amplitudine, filtre, s-au construit aparate computerizate, apte să genereze o gamă variată de sunete, au fost organizate cursuri și festivaluri de muzică contemporană, dintre care cel mai important este cel de la Darmstadt, iar instrumentiștii s-au reunit în asociații.

Clarinetiștii au format *Asociația Internațională a Clarinetului*, având sedii în toată lumea (pentru Europa și zona mediteraneeană se află în Belgia).

Asociația organizează și sponsorizează concursuri pentru clarinetiști care au loc în aceeași perioadă cu festivalul, competiții pentru ocuparea unor posturi în orchestre, și-a creat un centru de cercetări și o arhivă pentru compozițiile dedicate clarinetului, aflată la Universitatea din Maryland, S.U.A. (University of Maryland's Special Collection Library).

Această asociație organizează câte un Festival al Clarinetului (ICA ClarinetFest), anual¹, cu o temă anunțată. Cu această ocazie, pe lângă ascultarea unor compoziții pentru

¹ *Festivalul Clarinetului*, 2008 a avut loc la Kansas City, S.U.A., iar în 2009 va fi organizat în orașul Porto din Portugalia, în 2010 la Austin, Texas, S.U.A., iar în 2011 la Los Angeles, California, S.U.A.

acest instrument au loc cursuri master-class pentru clarinetiști, lecturi de partituri și schimburi de informații cu privire la noutățile apărute.

Un periodic propriu, intitulat „*The Clarinet*” (Clarinetul), editat de James Gillespie (email:editor@clarinet.org) popularizează rezultatele festivalului, lucrările științifice prezentate, piesele noi, invențiile în construcția lui și posibilități de emisie, numele câștigătorilor competițiilor. Până în prezent s-au adunat 25 de volume de comunicări dedicate acestui instrument.

Clarinetul construit de Fritz Schuller, având posibilitatea de a cânta exact sferurile de ton.



CAPITOLUL I

Suita după «Povestea soldatului» pentru clarinet, vioară și pian (1918) de Igor Stravinski

În creația muzicală a lui Igor Fiodorovici Stravinski (1882 – 1971) există un amalgam de stiluri și direcții. Format în școala muzicală rusă, sub influența directă a lui N. Rimski Korsakov, Stravinski se dedică muzicii, deși studiasse dreptul.

Cu ocazia prezentării fanteziei simfonice *Feu d'artifice* (1909, Foc de artificii), în care abundă sonoritățile și efectele inedite datorate și întrebuințării bitonalității, Serghei Diaghilev, directorul trupei *Baletul Rus* îi solicită să compună trei lucrări, baletele *L'Oiseau de feu* (1910, Pasărea de foc), *Petrushka* (1911/1947) și *Le Sacre du printemps* (1913, Ritualul primăverii), care îi vor aduce consacrarea internațională odată cu strămutarea mai întâi la Paris, apoi în



Elveția, la Clarens și Lausanne, unde el continuă să lucreze în timpul Primului Război Mondial, până în 1920, când revine la Paris, dar fără să se mai întoarcă în Rusia timp de cincizeci de ani. În lunga sa viață el a devenit pe rând cetățean rus, apoi francez (1934) și apoi american (1945).

Energia pe care o demonstrează în inventarea unor soluții proprii și uneori șocante prin noutatea lor îl impun drept creatorul unor noi tehnici de compoziție, care câștigă rapid adepți. Cercetarea creațiilor sale relevă influențe ale multor dintre cele mai semnificative curente muzicale ale vremii și multiple fațete ale personalității sale, de la școala modală rusă, la impresionismul francez și atonalismul gândit într-un stil propriu ca polimodalism, spre neo-clasicismul perioadei de creație cuprinsă cu aproximație între 1921 – 1950; el a studiat și aplicat de asemenea scările arhaice în lucrări scrise după 1950.

Desele călătorii europene și americane i-au adăugat influențe complexe filtrate prin personalitatea sa flexibilă și cercetătoare, dar nu pare să fi pierdut niciun moment legătura cu rădăcinile formației muzicale rusești în privința tehnicii și a gândirii.

Din paleta sa de inovații se degajă o energie ritmică, ce unifică în mod caracteristic întreaga sa creație; ritmica asimetrică și poliritmiile construiesc conglomerate complexe; deseori am constatat o fluctuație metrică densă și complicat realizată; iar inspiratele dialoguri timbrale și tehnica combinatorie îl desemnează a fi un fin colorist și în același timp abil psiholog, care zugrăvește și caracterizează o bogată lume de idei și conjuncturi.

Exprimarea se face cu ajutorul unor motive expresive, volubile, uneori cu contururi abrupte, purtând amprenta unei simplități primitive, cu formă arhaică (*Simfonia pentru instrumente de suflat, Concertino pentru cvartet de coarde*). Alteori sunt concepute în stil opus, baroc (*Apollon musagète, Orphée*), cu o suplețe tehnică rară. Motivele sunt de fiecare dată intens prelucrate.

În privința evoluției scriiturii, Stravinski descoperă posibilitatea de a inventa moduri și folosește mai întâi armonii octatonice (*Ritualul primăverii*), ajungând la ideea de bitonalitate, apoi extinde căutările spre zona atonală, astfel că după 1950 întrebuințează serialismul și construcția simetrică (*Septetul pentru instrumente de suflat, Canticum sacrum*); spre sfârșitul vieții se reîntoarce la tonalitate, reevaluând-o și adoptând stilul neoclasic.

Compozitorul folosește cromatismul și armoniile tensionate pentru a portretiza personajele malefice, în timp ce personajele benefice sunt evidențiate prin sistemul diatonic și cântece în stil folcloric, mai ales în balet, cu extensie însă și în lucrările concertante, orchestrale sau camerale, realizând un echilibru nou într-o scriitură diatonică complexă, netradițională. Caracteristice sunt auto-disciplina și fermitatea, ingeniozitatea și imaginația, vitalitatea și spiritul constructiv care creează arhitecturi foarte clar calculate, chiar și în orice efect, dorința perpetuă de a merge înainte fără să se repete.

El evoluează între austeritatea mistică a liedurilor pe versuri de P.Verlaine sau a celor 4 *Cântece rusești* până la trucurile exprimate muzical și verva burlescă a lui *Petrușka*, de la polifonia complexă în stilul modalismului rusesc al lui Rimski-Korsakov spre extensia tonalității tradiționale în stilul lui Schönberg din 3 *Piese pentru cvartet de coarde* sau spre stilul jazz și Ragtime în *Ebony Concerto* și *Piano Rag Music*, întorcându-se apoi spre J.S.Bach în *Concertul pentru pian și orchestră*, în *Oedipus Rex* și în *Sonata pentru pian*.

În privința părerilor estetice, el gândește frumosul artistic dincolo de rafinamentul și subtilitatea contemporaneității, dezghiocându-i semnificația din arta primitivă, din arhaic sau din fondul folcloric, din lumea mărunță, abordând mituri sau legende uneori cu un ton umoristic.

În afara baletelor, Stravinski a mai compus *Concertul pentru pian și instrumente de suflat* (1923 – 1924, 1951), trei simfonii, suite, *Concertul pentru vioară*, *Concertul pentru orchestră*, *Simfonia pentru instrumente de suflat*, *Requiem Canticles*, cantate și lucrări corale.

În domeniul cameral, numeroasele piese scrise dovedesc o largă întrebuințare a clarinetului, atât în formații ample cât și în piese solo; dintre ele amintesc *Pentru Pablo Picasso*, piesă pentru clarinet (1917), *Suite après L'Histoire du soldat* pentru clarinet, vioară și pian (1918 – 1919), *Trei piese pentru clarinete* (1918), *Octet* pentru instrumente de suflat (1922 – 1923), *Septet* pentru clarinet, fagot, corn, pian, vioară, violă și violoncel (1952 – 1953), *Epitaphium* pentru flaut, clarinet și harpă (1959); a mai scris lucrări pentru pian, piese vocale, pentru diferite formații camerale, reducții și aranjamente.

Versiunea teatrală originală a lucrării intitulată „*L'Histoire du soldat*”, o pantomimă transpusă muzical de Stravinski, cu subtitlul „pentru a fi citită, cântată, dansată”, se bazează pe textul unui basm popular rusesc, cules de A. N. Afanasiev², basm pe care l-a tradus în limba franceză și l-a adaptat ca libret pentru scenă scriitorul elvețian C.F.Ramuz³, prietenul compozitorului.

Apariția lucrării este direct legată de momentul istoric, primul război mondial, dar și de o serie de evenimente dureroase, legate de persoana compozitorului: faptul că a fost deposedat de drepturile sale și astfel privat de ultimele resurse financiare, fiind pus în fața situației de a nu mai avea niciun venit, pe pământ străin, în timpul războiului; apoi telegrama ce-i anunța moartea fratelui său pe front l-a impresionat adânc, ca și situația dureroasă a mamei sale, rămasă fără vreun ajutor în Rusia sovietică. C.F.Ramuz i-a sugerat compozitorului să creeze, împreună cu toți prietenii pe care îi aveau pe atunci, un teatru mic, ușor transportabil, cu care să efectueze turnee prin micile localități elvețiene.

Sponsor al programului a fost M.Werner Reinhart din localitatea Winterthur și frații săi. Drept mulțumire, compozitorul i-a dedicat acestui binefăcător, clarinetist amator, cele 3 *Piese pentru clarinet solo*.

Premiera piesei *L'Histoire du soldat* a avut loc la Lausanne Theatre, la 28 septembrie

² Alexandr Nikolaevici Afanasiev (1826 – 1871), folclorist rus, a cules după modelul fraților Grimm, în opt volume, circa 600 de basme și legende. Povești cuprinse în aceste volume au fost transpuse muzical de către N. Rimski Korsakov în operele *Sadko* și *Poveste de primăvară*, iar I. Stravinski a scris muzica baletelor *Pasărea de foc*, *Petrușka* și *Povestea soldatului*. Volumele de povești, apărute în Rusia între 1855 – 1867, au fost publicate într-o ediție anonimă la Geneva în 1872.

³ Charles Ferdinand Ramuz (1878 – 1947), scriitor elvețian de limbă franceză. În 1914, împreună cu Edmond Gilliard și Paul Budry publică revista *Cahiers vaudois*; a scris libretul *L'Histoire du soldat*.

1918, sub bagheta dirijorului Ernest Ansermet.

Subiectul⁴ ales din domeniul epic folcloric conține o morală universal valabilă și în același timp are o interesantă relație cu condiția de autoexilat a compozitorului, pentru care granițele statului sovietic erau închise în acel moment.

Lucrarea prezintă câteva noutăți stilistice. În primul rând, faptul că pentru prima oară întreaga echipă se află în același timp pe scenă, atât actorii care recită textul, mimii care susțin rolurile de pantomimă ale întregului spectacol cât și formația instrumentală cu componență camerală, un septet (alcătuit din clarinet în La, fagot, cornet cu pistoane în La sau trompetă, trombon tenor și bas, percuție, vioară și contrabas), împreună cu dirijorul întregului spectacol. Pentru prima oară muzicienii fac parte din personajele scenice, iar gestică lor unită cu muzica propriu-zisă crează o combinație benefică între percepția scenică și cea auditivă, întregind spectacolul.

Textul libretului este prezentat de cei trei actori, îndeplinind rolurile de soldat, diavol și povestitor, în timp ce rolul logodnicei (și al prințesei), lipsit de text, este susținut de o dansatoare, care evoluează împreună cu grupul de balerini, redus numeric (fapt cauzat în acel moment istoric mai ales de înrolările în armata primului război mondial).

⁴ „*Istoria soldatului*” conține două acte cu 6, respectiv 10 numere, care nu presupun schimbări de decoruri, ci doar momente de prezentare verbală a acțiunii. În actul I, întorcându-se în permisie, spre satul natal, soldatul Joseph se oprește pe malul pârâului, unde se întâlnește cu diavolul deghezizat în bătrân ce prinde fluturi (*Marșul soldatului*). Soldatul începe să cânte la vioară, fără să știe că este fermecată și răvnită de diavol, iar sunetele însuflețesc pe cei din jur (*Mica arie pe malul pârâului*). Când diavolul încearcă să o cumpere, omul se opune să-și vândă singura avere, el îi oferă cartea vrăjită, ce conține viitorul și sfaturi ca să devină bogat și fericit. Soldatul nu știe să citească, iar dracul îi propune să-l ia acasă la el 3 zile și să-l ajute să înțeleagă în schimbul învățării viorii (*Marșul soldatului* – reluare). Joseph cere 15 zile răgaz, dar după numai 3 zile de descrieri ale vieții luxoase ce îl așteaptă se lasă convins și face schimbul. Observând că lumea fuge de el ca de o fantomă, iar pe logodnica lui o vede măritată și cu doi copii, soldatul înțelege că cele trei zile au fost trei ani și că locuitorii îl cred mort (*Pastorală*). Deghezizat în vânzător, diavolul încearcă să-l calmeze, amintindu-i puterea cărții, prin care el însuși a prosperat. Joseph pricepe că sărmanii nu au bogăție materială dar au toată fericirea (*Mica arie pe malul pârâului* – reluare). Schimbându-și înfățișarea în bătrân vânzătoare, dracul îi oferă nimicurile pe care le avea înainte, chiar și vioara, dar după ce o cumpără Joseph constată că nu mai știe să cânte (*Mica arie pe malul pârâului* – reluare), o distruge împreună cu cartea miraculoasă. În actul II, părăsind satul său (*Marșul soldatului* – reluare), Joseph poposește la un han, află că cel care vindecă pe fata regelui o poate lua de soție și se duce la palat (*Marșul regal*). Deghezizat în violonist, dracul îl tachinează. De la narator, soldatul pricepe că va fi stăpânit de diavol atâta vreme cât are banii lui; doar dacă îi pierde pe toți, la jocul de cărți, va fi liber și își va primi vioara. De aceea îl provoacă la joc, având grijă să piardă toată averea. Liber, cu vioara fermecată în mână poate cânta din nou (*Micul concert*), se îndreaptă spre camera prințesei, o vindecă miraculos și aceasta dansează cele trei dansuri (*Trei dansuri: 1. Tango, 2. Vals, 3. Ragtime*). Diavolul nedeghezizat apare dar sunetul viorii îl face să-și piardă puterile (*Dansul diavolului*). Oprind cântul cei doi îl scot pe drac din scenă (*Micul coral*), dar acesta îl blestemă pe Joseph să nu poată părăsi palatul; dacă pleacă îl va stăpâni din nou (*Cupletul diavolului*). După ascultarea coralului (*Marele coral*), naratorul prezintă morala poveștii: „Nu poți să ai totul, / Este interzis./ Trebuie să înveți să alegi o cale de mijloc. / O fericire este toată fericirea, / Două fericiri – nu-i niciuna. Prințesa insistă să cunoască pe mama lui și cei doi se strecoară din palat. Imediat ce fostul soldat atinge cu pasul granița satului, diavolul cântând la vioară îl întâmpină, îl subjugă, iar Joseph fără opoziție îl urmează (*Marșul triumfal al diavolului*).

L'HISTOIRE DU SOLDAT ³ (The Soldier's Tale)

PART I

The Soldier's March (Marching Tunes)

IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)

M.M. ♩ = 112

Clarinetto in La
Fagotto
Cornet à pistons in La
Trombone (Ten.-Bas.)
Batterie
Violino
Contrabasso

Tambour sans timbre
Grosse caisse

C. à P.
Trb.
C. B.

Lecture (rhythmic)
Vorlesung (rhythmisch)
Reading (rhythmic)

En - tre Duges et De - ne - sy.
Zwischen Chur und Hül - len - stadt
Somewhere twixt Rock-hill and Lode,

Un sol - dat qui rentre chez lui.
Ainswiehris mau-derit en - Sol - dat.
A soldier on his home-ward road.

^{*)} Baguette en joue à tête en capoc

Published by International Music Company, New York.

Altă noutate constă în lipsa versurilor cântate. Mai mult, în majoritatea cazurilor textul recitat se aude în pauzele dintre momentele mimate și cântate, cuvintele realizând conexiunile necesare înțelegerii conținutului ideatic.

Totodată repetarea anumitor secțiuni se face într-un context ce exprimă situații și atitudini complet schimbate. *Marșul soldatului*, reluat de trei ori, exprimă la început bucuria personajului pe drumul spre casă; la revenire muzica transmite durerea cu care părăsește satul natal, după ce a aflat că este considerat mort, iar logodnica l-a părăsit. *Mica arie pe malul pârâului* conține trei expresii diferite: cântecul viorii fermecate prin care își exprimă adâncul bucuriei de a revedea mama și logodnica, cântecul lui însuflețindu-i pe ascultători; apoi deznădejdea ce-l cuprinde odată cu înțelegerea faptului că și-a pierdut fericirea; în ultima apariție, pentru că nu mai poate cânta la vioară, mânia îl determină să distrugă vioara și cartea, devenite inutile.

În versiunea originală, alegerea timbralității este rodul unei selecții expresive și de ambitus a instrumentelor folosite; autorul acoperă o suprafață sonoră extinsă la nivel orchestral, dar și timbralități speciale, oscilând între sunetul catifelat și meditativ până la efecte de duritate rudimentară, apte de a realiza efecte comice sau, după caz, lamentații, metamorfozele personajelor fiind continue și evidente. El obține gama de sunete din registrul înalt până în cel grav și totodată mai multă forță sonoră în zonele de contrast, adăugând câteva instrumente de percuție acționate de o singură persoană, pentru efecte spectaculare.

Suite après „Histoire du soldat” (Suita după Povestea soldatului) pentru vioară, clarinet și pian a fost reorganizată ca trio imediat după premieră, între 1918 – 1919 folosind structura muzicală specific rusească a lucrării cu același nume. Ea a fost cântată în primă audiție camerală la Conservatorul din Lausanne la 8 noiembrie 1919, de către Edmond Allegra – clarinet, José Porta – vioară și José Iturbi – pian, cu partea naratorului și a tuturor personajelor recitată de Tatiana Tatianova. Durata pare a fi redusă la jumătate față de dimensiunile spectacolului original, care se desfășoară pe parcursul unei ore. Dar în realitate numerele muzicale ce se repetau, exprimând de fiecare dată alte situații, în funcție de acțiunea textului, în trio sunt suprimate, lipsindu-ne de dovada diferențelor semantice. Câteva momente nu se regăsesc în acest trio: nr. 3 *Pastorale* (în care rolul clarinetului se dovedește vital în derularea melodică), *Marșul regal*, *Micul coral* și *Marele coral*.

Compozitorul a realizat mai târziu, o altă reducere, cu același titlu, pentru pian.

Suita după Povestea soldatului, este programatică, cu structură de trio pentru vioară, clarinet și pian, fiind alcătuită din cinci piese cu titluri precise: 1. *Marche du soldat* (Marșul soldatului); 2. *Le violon du soldat* (Vioara soldatului); 3. *Petit concert* (Micul concert); 4. *Tango-Vals-Ragtime*; 5. *Danse du diable* (Dansul diavolului). Structurate divers, ele sunt legate prin subiectul povestirii și mai ales printr-un șir de motive circulante purtând caracteristicile personajelor muzicale.

Principalele surse de inspirație folclorică rusească au fost compozițiile lui Mihail Glinka (*Ivan Susanin*, *Răzvan și Ludmila*), Piotr Ilici Ceaikovski (*Snegurocika*), ale celor din *Grupul celor cinci*, Modest Mussorgski (*Boris Godunov*), Milli Balakirev (*Uvertura pe trei teme rusești*, *Uvertura Rusia*), Nikolai Rimski-Korsakov (*Cocoșul de aur*, *Nemuritorul Kașcei*),

Aleksandr Porfirievici Borodin (*Cneazul Igor*), César Cui (*Prizonier în Caucaz, Mlada*, lucrare la care a colaborat împreună cu ceilalți membrii din Grupul celor cinci), compoziții pe care a avut posibilitatea să le studieze ca student, dar și ulterior în momentul montării operelor de către Diaghilev.

Faptul că personajul principal este soldat apare caracterizat prin metrica binară cu care debutează părțile I (2/4), II (2/4), IV (2/4) și V (4/4) ale suitei; doar cea de a III-a începe în ritmul ternar de vals (3/4). Structurile interioare variază însă substanțial. Mișcarea metrică fluctuantă oglindește zbuciumul soldatului aflat în situații neașteptate, stresante, tulburătoare. Nu numai numărul timpilor variază ci și unitatea metrică. De aceea consider că unitatea aptă să unifice întreaga lucrare ar fi optimea, cu mai multă stabilitate de-a lungul ciclului. Constatăm progresiv de asemenea o îndesire a varietății metrice spre cea de a patra piesă, un veritabil punct culminant și în privința proporțiilor și al formelor pe care le cuprinde. Pentru compararea vizuală, după indicarea unității metrice de pornire, voi nota modificările apărute de-a lungul fiecărei piese:

1: 2/4 –	2/4, 3/4,	3/8	
2: 2/4 –	2/4, 3/4,	3/8, 4/8, 5/8, (6/8), 6/8, 7/8,	7/16
3: 3/4 –	1/4, 2/4, 3/4, 4/4,	3/8, 5/8, (6/8), 6/8, 7/8	
4: 2/4 -	2/4, 3/4,	2/8, 3/8, 4/8, 5/8,	3/16, 4/16,
	5/16,	7/16	
5: 4/4 -	2/4, 3/4, 4/4,	3/8, 4/8, 5/8,	6/8, 7/8.

Compozitorul construiește linii melodico-ritmice cu roluri precise, chiar dacă în *Autobiografia*⁵ sa afirmă că toate instrumentele sunt soliste. În realitate se stabilește o ierarhie în funcție de rolul motivului în derularea subiectului inițial, de înălțimea și forța sonoră a momentului expus, de zona timbrală accesată și nivelul dinamic prevăzut de partitură. Ar fi de dorit ca orice interpret să consulte și versiunea originală a partiturii într-o înregistrare de referință, înaintea studierii acestui ciclu de piese, cu scopul de a înțelege rolul și sonoritatea pe care a gândit-o compozitorul pentru fiecare dintre motive.

Deoarece subiectul ales este legat de o perioadă crudă din istoria Rusiei, în care din ordinul țarului Nikolai I au fost înrolați forțat mii de tineri, compozitorul amintește stilul

⁵ Stravinski, Igor – *An Autobiography* – Norton & Company Inc, New York, 1962, pag. 120.

muzical al așa numitelor *Rekrutskia*⁵², mai ales în cadrul primei piese, *Marșul soldatului*, care îl caracterizează.

Elementele melodice reluate și în alte părți ale suitei sunt fie motive integrale, fie celule melodico-ritmice. Și aici există diferențe între versiunea originală și cea pentru trio, dar mă voi referi doar la cea de a doua lucrare. Din categoria motivelor circulante fac parte:

- Motivul 1 din piesa I, pian+vioară (măsurile 1 – 4/1), care este reluat în partea a II-a tot ca motiv 1 (măsurile 7 – 10/2) și în partea a III-a (măsurile 124/3 – 125/2 și 128/3 – 130/1).

Exemplu: motivul 1, măsurile 1 – 4/1

- Motivul 4 din piesa I, la toate instrumentele (măsurile 9/2-12/2) mai apare și în piesa a III-a (măsurile 108/2-111), piesa a IV-a, *Tango* doar capul tematic (măsurile 1-2), apoi în *Vals* (de la măsura 103 și 109) și în *Ragtime* în motivul 1 (măsurile 8-10, 45-46).

Exemplu: motivul 4, măsurile 9/2 – 12/2:

- Motivul 7, din piesa I, apărut la clarinet (măsurile 18/2-19) parcurge ca un veritabil leitmotiv întreaga lucrare; apariția sa exprimă un eveniment important și tulburător în viața soldatului; el se regăsește în piesa a II-a (măsurile 75-76/1, 106), în piesa a III-a în motivul 12 (clarinet măsura 53, apoi 111-115/1), piesa a IV-a *Tango* (măsurile 21-22, 28-31), piesa a V-a

(începând cu măsurile 2-3, 6-11, 14-15, 37-38, 48-51/1, 53-54/1, 56-58, 72-73/1).

Musical score for Clarinet, Violin, and Piano. The Clarinet part has a melodic line with dynamics 'f' and 'pizz.'. The Violin part has a single note with 'sf'. The Piano part has a single note with 'sf'.

Exemplu: motivul 7 la clarinet, măsurile 18/2 – 19

• Motivul 8 din piesa I, masiv prin expunerea concomitentă a șapte voci melodice (pian, vioară, clarinet, măsurile 20-21), reapare în piesa a III-a (la clarinet în măsurile 22-23, 25-27, 29-35, 94-99, la pian 100/2-104/1) și în piesa a V-a (măsurile 25-26, 62-70).

Musical score for Clarinet, Violin, and Piano. The Clarinet part has a melodic line. The Violin part has a melodic line with accents. The Piano part has a complex accompaniment with many notes and dynamics.

Exemplu: motivul 8, toate instrumentele măsurile 20 – 21

• Motivul 3 din piesa a II-a care se aude la vioară (măsurile 27/3-28) este folosit ca motiv 2 în piesa a III-a la clarinet în prima expunere (măsura 1), dar devine motivul cel mai prelucrat în această parte cu numeroase variante, atât la clarinet cât și la celelalte instrumente în secțiunile A.

Musical score for Violin. The Violin part has a melodic line with accents.

Exemplu: motivul 3, vioară, (27/3 – 28)

• Motivul 6 din piesa a II-a, la pian (măsurile 36/2-37) acompaniază motivul 5 la clarinet (măsurile 36-37, 39-51/1) și este refolosit în piesa a III-a pe suprafețe largi unde susține șirul de dialoguri tematice între clarinet și vioară (măsurile 60-69/3, apoi 108-134).

Exemplu: motivele 5 și 6, măsurile 36 – 37

• Motivul 11, din piesa a III-a, motiv ritmic, apare în același timp la mai multe voci, cu o poziționare metro-ritmică diversă (măsurile 46-47, apoi 71, 74), fiind prelucrat și în piesa a V-a (măsurile 39-45).

Exemplu: motivul 11, măsurile 46 – 47

• Motivul 13 din piesa a III-a, cântat de clarinet (măsurile 54-56, apoi 57-69/2 și un fugato, 76-86/1) este intens prelucrat prin imitații și la celelalte instrumente, pe suprafețe largi; el revine în partea a IV-a, *Tango* (măsurile 34-35, 38-39, 60-62/1, 64-65/1).

Exemplu: motivul 13, clarinet, măsurile 54 – 56

Din categoria celulelor circulante vom întâlni:

- Celula 1, din piesa I, care imprimă ritmul de marș soldătesc, plasată la basul pianului (măsura 4) se regăsește în partea a IV-a, *Tango* (măsurile 60-73) și *Ragtime* (măsurile 56-62).



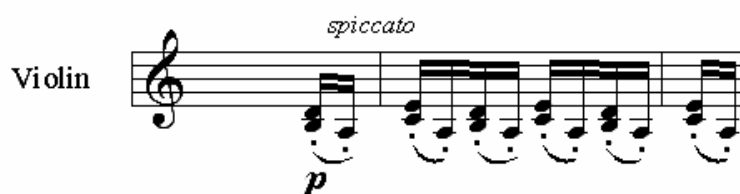
Exemplu: celula marșului, măsura 4

- Celula 1 din piesa a II-a, a marșului soldătesc, cu rol dinamizator, susținută ostinato de basul pianului (măsura 1), acompaniază toate segmentele A ale acesteia, dar este folosită și în piesa a III-a (măsurile 28/3-29-35, 76-79/1, 93/4-104/1), piesa a IV-a, *Ragtime* (măsurile 78-84, 86-89).



Exemplu: celula 1, basul pianului, măsura 1

- Celula 2 din piesa a II-a, cu același rol dinamizator, susținută ostinato de vioară pe suprafețe mai restrânse (măsurile 2/2-4/1, 5/2-6, 10/2-11/29/2-30/1, 23/1, 33/2-34/2, 38, 76-77, 80, 91-94, 96, 98-104), reapare în piesa a III-a (măsurile 54-60/1, 108, 111-112), apoi în componența motivului 13 (măsurile 76, 80, 82, 84, 108 la vioară), în piesa a 4-a, *Tango* (măsurile 3, 13-14, 19-20, 67-73), apoi în *Vals* (măsurile 33/2-36, 39, 49-52, 95) și în *Ragtime* (măsurile 20/4-22, 24-25, 32/2-34, 70-75).



Exemplu: celula 2, vioară, măsurile 2/2 - 4/1

Cu excepția motivului 7, cu ambitus de decimă în prima înfățișare și cu diferite extensii în reluările prelucrate, toate celelalte desene melodice conțin un ambitus redus, de cel mult sextă. Acest mod de construcție sugerează apartenența lor la stilul vocal. Evidențiem mai ales caracteristica folclorică rusească, în intonație cât și în polifonia vocală pe care o surprindem în

construcția temelor, în faptul că multe dintre ele sunt rezultatul a două sau mai multe voci melodice suprapuse, cu un ritm comun, chiar dacă liniile melodice prezintă uneori divergențe.

Am constatat o diferențiere în factura motivelor de la o lucrare la alta. Astfel, în partea I predomină factura armonică pentru că din cele 12 motive, 9 conțin cel puțin două voci, care expun melodiile concomitent, având însă același ritm; caracteristica aceasta există și în a doua piesă (din 7 motive, 4 sunt construite armonic); desigur că în prelucrările ce urmează aceste stiluri de construcții, în ambele cazuri, nu mai sunt respectate. În piesa a III-a predomină factura heterofonică, cu combinații neașteptate între liniile melodice, permanent modificate; din cele 14 motive, 13 prezintă cupluri variind între 2 și 4 linii melodice clar conturate, cu ritm propriu, care evoluează concomitent. În piesa a IV-a găsim cel mai mare număr de motive pentru că în realitate aici există trei piese, un tango, un vals și un ragtime, diferite ca factură a materialului melodic. Totuși am descoperit un factor comun în stilul improvizatoric și numeroasele variațiuni pe motivele prezentate la începutul fiecărei structuri. Dacă în prima dintre cele trei, *Tangoul* argentinian predomină motivele melodice, doar cu două excepții cu construcție armonică, în *Vals* cele 5 desene sunt expuse exclusiv melodic; în *Ragtime* cele mai multe motive sunt prezentate armonic, dar există și expuneri de suprapuneri de motive, în maniera heterofonică, precum și unele melodice. Finalul, piesa a V-a devine o recapitulare a întregului ciclu, deoarece aici sunt reluate motive și chiar secțiuni organizate similar din prima și a III-a piesă; desenele tematice au mai multă energie, pentru că autorul preferă prezentarea lor heterofonică și armonică, fie prin suprapuneri de motive, fie prin dublare la unison la octavă, ori la terță sau dublează enunțul cu alte instrumente; există o singură apariție tematică individuală, a clarinetului. Pentru a oferi posibilitatea de a putea fi observat pe partitură fiecare desen melodic voi indica locul acestuia în cadrul piesei, dar numai prima dintre apariții, deoarece ulterior motivul a fost intens prelucrat.

În piesa I-a, intitulată *Marșul soldatului*, am delimitat:

- motive cu expunere armonică:

M1 (vioară+pian vocea înaltă) + **M2** (clarinet+pian vocea a doua) – măsurile 1-4/1.

M3 (clarinet+vioară două voci+pian două voci) – măsurile 6/2-8/1.

M4 (vioară+pian vocea înaltă)+contramelodie (clarinet+vioară+pian) – măsurile 9/2-12/2.

M5 (vioară+pian vocea înaltă)+contramelodie (clarinet+pian vocea a doua) – măsurile 12/2-16/1.

M8 (clarinet+pian+vioară; 6 voci)+contramelodie (pian) – măsurile 20-21.

M9 (vioară+pian; 4 voci), motiv ritmic – măsurile 22/2-23/1.

M10 (pian vocea înaltă)+contramelodie (pian vocea a doua) – măsurile 32-33.

M12 (vioară două voci), motiv ritmic acompaniator – măsurile 59/2-60/1.

- motive cu expunere melodică:

M6 (clarinet), motiv ritmic soldățesc – măsurile 15/3-17.

M7 (clarinet) – măsurile 18/2-19/3.

M11 (pian vocea înaltă) – măsurile 42-44/1.

În piesa a II-a, *Vioara soldatului* evidențiez următoarele:

- motive cu expunere armonică:

M1 (vioara pe două voci) – măsurile 7/2-10/2.

M2 (vioara pe două voci) – măsurile 18/2-20/1.

M3 (vioara pe două voci) – măsurile 27/3-28.

M6 (pian pe două voci) – măsurile 39-40.

- motive cu expunere melodică:

M4 (clarinet) – măsurile 30/3-31.

M5 (clarinet) – măsurile 36-37.

M7 (vioara) – măsurile 59/5-60.

În piesa a III-a, *Micul concert*, din analiza textului au rezultat:

- motive cu expunere heterofonică:

M1 (pian) + **M2** (clarinet) + **M3** (pian vocea a doua) + **M4** (vioară) – măsura 1. Acest grup de motive cunoaște cea mai amplă fluctuație contrapunctică. Prin tehnica contrapunctului reversibil, așezarea lor la anumite voci este mereu reorganizată, ca într-un puzzle. De asemenea sunt cuplate și cu alte motive. Tendința generală este ca **M2** (motiv circulant) să devină tema principală a piesei, datorită deselor apariții și preluării de la un instrument la altul, producând și variante timbrale. Semnalăm numărul mare de variante pe care compozitorul le construiește pe acest motiv.

M5 (vioară) + **M1** (pian) + **M2** (clarinet) + **M3** (pian vocea a doua) – măsura 2.

M6 (pian, voce înaltă) + **M2** (clarinet+vioară, două variante) + **M7** (pian, m.st.) – măsurile 9-10.

M8 (pian, voce înaltă) + **M2** (vioară+clarinet, două variante) + **M7** (pian, m.st.) – măsurile 11-12.

M9 (pian, clarinet, fugato) + **M2** (vioară) + **M7** (pian, m.st.) – măsurile 13-15/1.

M10 (clarinet) + **M5** (vioară, melodie) + **M6** (vioară, acompaniament) – măsurile 22-23.

M11 (vioară, două voci) + **M10** (clarinet) + **M12** (pian) – măsura 29.

M14 (pian, două voci, contramelodie) + **M13** (vioară) – măsurile 60-61.

- un singur motiv cu expunere melodică:

M13(clarinet) – măsurile 54-56.

În piesa a IV-a, cel dintâi dans, intitulat Tango prezintă:

- motive cu expunere melodică:

M1 (vioară) – măsurile 4-6.

M2 (vioară) – măsurile 7-8.

M3 (vioară) – măsurile 9-10.

M4 (vioară) – măsurile 11-12.

M6 (vioară) – măsurile 21/2-23; provine din **M7** partea I.

- rare motive cu expunere armonică:

M5 (vioară, două voci) – măsurile 18-20.

M7 (vioară, vocea melodică și pedala pe Re) – măsurile 34-37.

Piesa a IV-a, intitulată Vals, se constituie din motive cu expunere exclusiv melodică:

M1 (vioară) – măsurile 1/2-2.

M2 (vioară) – măsurile 5-7/1.

M3 (vioară) – măsurile 7/2-9.

M4 (vioară) – măsurile 15-17.

M5 (vioară) – măsurile 18-19.

În piesa a IV-a, dansul intitulat Ragtime conține o varietate de expuneri:

- motive armonice:

M1 (vioară, două voci, cu același ritm), motiv ritmic – măsurile 1/2-4/3.

M6 (vioară, două voci) – măsurile 23-25.

M7 (vioară, două voci) – măsurile 41-44.

M8 (vioară, două voci) – măsurile 56-59/1.

M9 (clarinet+vioară+pian, unison) – măsurile 76-77.

- motive cu expunere heterofonică:

M2 (vioară) + **M3** (pian, două voci paralele) + **M3** parțial (clarinet) – măsurile 7-8.

M5 (clarinet) + **M4** (vioară și fragmentat la pian) – măsurile 16/4-18.

- motive melodice:

M4 (vioară) – măsurile 9-11/2.

M8 (vioară) – măsurile 45-46.

În piesa a V-a, *Dansul Diavolului*, pe lângă preluări de motive din părțile anterioare, conține și linii melodice noi. Sunt prezentate toate motivele finalului:

- motive cu expunere armonică:

M1 (clarinet + vioară, trei voci + pian, cinci voci), motiv semnal, ritmic omogen – măsura 1/1 x 4.

M2 (pian, două voci, unison la octavă) – măsurile 2-3.

M9 (vioară, două voci + clarinet + pian, cinci voci decalate ritmic în 2+3), motiv ritmic – măsurile 39-42.

- motive cu expunere heterofonică:

M3 (pian, 2 voci înalte la terță + clarinet) + contramelodie (vioară + pian, 2 voci) – măsurile 12-13.

M4 (pian, două voci înalte la terță) + **M5** (clarinet) – măsura 18.

M6 (pian, două voci înalte la terță + clarinet) + **M7** (vioară + pian) – măsurile 25-26.

M8 (clarinet, cadența) + **M3** (fragmentat la vioară, două voci la terță) – măsurile 37-38.

M11 (clarinet) + **M10** (vioară) – măsurile 48-49.

- motive cu expunere melodică:

M10 (clarinet) – măsurile 46-47.

Este necesar a fi descoperită și timbralitatea folosită în fiecare moment în versiunea originală, ceea ce va influența alegerea unei anumite culori mai vii sau mai estompate în funcție de contextul sonor original. Acest lucru este folositor pentru că există diferențe semnificative între cele două versiuni, cea pentru septet și aceea dedicată trioului cu pian. Spre exemplu, clarinetul înlocuiește și multe dintre intervențiile fagotului, ceea ce impune o execuție cu un sunet mai vătuit în aceste momente. Diferențele în tratare pot fi constatate chiar de la prima pagină a lucrării. Sonoritatea amplă cu timbralitate bogată a cornetului împreună cu trombonul în original a fost reorganizată pentru patru voci, liniile melodice fiind dublate două câte două, iar gruparea s-a făcut astfel: vioara și vocea înaltă a pianului pentru melodia principală, iar clarinetul și vocea medie a pianului pentru contramelodie. Dar sonoritatea metalică a timbralității originale, cu o anumită duritate și brutalitate sugestivă pentru caracteristicile personajului principal (soldatul de la țară, sărac și analfabet) este totuși dificil de obținut. Asemenea exemple se găsesc de-a lungul întregii lucrări.

Densitatea partiturii muzicale este foarte mare. În anumite faze ale povestirii, discursul muzical curgător este fragmentat prin cezuri—evenimente, ce caracterizează momentele cheie din desfășurarea povestirii, intervenite brusc în viața personajului principal, Soldatul. Primul este apariția neașteptată a Diavolului deghizat în bătrân care prinde fluturi; semnificația momentului este metaforică, pentru că cel prins va fi chiar Soldatul. Apoi intervențiile geniului răului, care încet încet abat de la calea dreaptă pe omul simplu, nepregătit să lupte cu tentațiile. Compozitorul evidențiază din context fiecare element care concură mai întâi la dărâmarea liniștii sufletești a Soldatului. În acest scop, cele mai relevante momente din prima piesă sunt aparițiile extrem de viguroase ale motivului 7, cântate în special de clarinet, în dialog cu pianul sau vioara, uneori dublat de vioară. Faptul că acest enunț rapid desfășurat pe un ambitus larg, *staccato*, cu dimensiuni diferite, apare plasat la o înălțime sau cu o timbralitate mereu nouă creează imagini surprinzătoare, savuroase, contrariante, evidențiind percepția personajului asupra evenimentelor. El se păstrează ca un leitmotiv al surprizei, apărând până în ultima măsură a întregului ciclu, unde efectul apare asemeni unui strigăt de groază (Final, măsurile 72-73 la pian, adăugându-se saltul la octavă al clarinetului și efectul de *glissando* ascendent al viorii spre registrul supraacut în *fortissimo*, încheiat cu maximum de accent posibil, *sfff*).

Deși pare dedicată exclusiv instrumentului indicat încă din titlu, *Vioara Soldatului*, a doua piesă construiește ample dialoguri între motivele violonistice pline de energie și cantabilitatea desfășurată pe suprafețe la fel de largi de către clarinet. Dialogul pe care clarinetul îl susține cu pianul și motivele incitante ale viorii, par a releva dualitatea dintre virtuozitatea instrumentistului (motivele viorii) și simplitatea sa interioară (motivele clarinetului). Pentru a zugrăvi acest fapt, compozitorul renunță la acompaniamentul ostinato pe care îl auzeam dinamizând secțiunea A dedicată virtuozului. În secțiunea B, pentru conturarea atmosferei destinsă și calme, introducerea unui acompaniament diafan și bine legat, în registrul mediu al pianului învăluie liniștit visurile tânărului ostaș, care se odihnește înainte de întâlnirea cu logodnica și cu mama sa; gândurile sale destinsă, care clădesc o fericire simplă, sunt materializate într-o cantilenă cu ritm larg și ambitus redus, exprimată de clarinet, rar întreruptă de elemente-semnal. Nerăbdarea odată cu apropierea de satul natal este exprimată în reluarea secțiunii A.

Aceeași vigoare nestăvilită se desprinde și din piesa a III-a, *Micul concert*. Melodiile compuse în stilurile specifice jocurilor populare rusești, spre exemplu *kazaciok* și *kalinka* sunt

expuse lapidar dar heterofonic (patru motive suprapuse chiar din prima măsură) și imediat prelucrate. Mișcarea lor rapidă, susținută de formulele ritmice caracteristice lasă impresia unei succesiuni caleidoscopice de tablouri pline de entuziasm, de veselie populară. În iureșul jocului se distinge un moment de introspecție, în care dialoghează doar vioara (cu motivul 2, dansant) și soldatul, exprimat prin glasul clarinetului. Motivul 8 din prima piesă, este segmentat, derulând doar submotivul al doilea. Desenul cromatic cu efect tânguitor este intens repetat. Zvârcolirile lui contrastează cu veselia jocului. Un al doilea moment introspectiv este expus de clarinet în motivul 13 și variantele lui (de la măsura 54). Dialogurile între vioară și clarinet sunt continuate apoi pe motivele 11 și 13 (de la măsura 71). Este o zonă destul de întinsă tratată imitativ, cu scurte intervenții ale pianului prin motivul 5 din prima piesă. Reluarea motivului 8 este mai dramatică în registrul acut, chiar dacă desfășurarea se petrece la un nivel dinamic redus. În încheierea secțiunii B ca o punte spre A, compozitorul plasează la clarinet o seamă de formule de virtuozitate, fie ca acompaniament al motivului 8 de la pian, fie cu aspect solistic, de cadență de bravură (clarinet, măsurile 100 – 104, respectiv 106/3 – 115/1), care se continuă cu dialoguri pe același motiv cu pianul (115 – 119), anunțând reluarea secțiunii A.

Este evident că această piesă mediană a suitei conține o substanță densă, dar dificilă tehnic pentru toate instrumentele. Partitura clarinetului solicită efort susținut din partea interpretului. Frazele sunt lungi, iar pauzele pentru respirații prea puține și extrem de scurte pe o suprafață de 148 măsuri. Salturile între registre uneori sunt deosebit de greu de realizat, mai ales că sunt întovărășite de o modificare dinamică rapidă (măsurile 99 – 100).

Piesa a IV-a necesită o execuție ritmică foarte precisă a celor trei dansuri. Formulele ritmice sunt variate în permanență și complicat configurate. Aici se constată temeinica cunoaștere a figurilor coregrafice, pe care le conține fiecare dintre cele trei dansuri indicate în titluri. Stravinski a lucrat îndelung alături de Diaghilev⁶ și echipa trupei *Baletul Rus*.

⁶ Serghei Pavlovici Diaghilev (1872 – 1929), absolvent al Conservatorului Rus, a fost atras de critica muzicală și de organizarea de spectacole. După 1909, el înființează trupa *Ballets Russes* al cărei impresar devine. Cu această trupă, devenită faimoasă în toată lumea, în care erau atrași cei mai mari balerini ruși, el prezintă opere și balet rusești, răspândind cultura rusească. În jurul acestei trupe extraordinare și mai ales a managerului ei, Diaghilev s-a format un cerc larg de personalități artistice marcante, printre care compozitorii Claude Debussy, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Serghei Prokofiev, Maurice Ravel, Erik Satie, Richard Strauss, dar mai ales Igor Stravinski (prin baletele „*Păsărea de foc*”, „*Petrușca*” și „*Ritualul primăverii*” a obținut recunoașterea pariziană și mondială), Alexandr Benois (critic de artă), pictorii Georges Braque, Pablo Ruiz y Picasso, Henri Matisse, André Derain, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Maurice Utrillo, Nicholas Roerich, alături de numeroase nume rusești Natalia Goncharova, Ivan Bilibin, Pavel Celișev. Faptul că Stravinski nu a apelat la Diaghilev pentru punerea în scenă a noii sale lucrări, *Povestea soldatului*, a produs o ruptură între cele două personalități, iar prezentarea ei la Paris nu a putut avea loc din acest motiv, decât sub formă de fragmente muzicale sau în saloanele Palatului

Împreună au colindat Europa, vizitând Spania, unde Stravinski a studiat și și-a notat foarte atent arabescurile muzicale ale tangourilor, pe atunci abia apărute în Europa și mai ales melodiile pe care se dansa acel „paso doble”, figurile îndrăznețe, uneori necesitând virtuozitate.

Spre sfârșitul primului război mondial tangoul se impune pe scenele, în filmele și în saloanele europene. Muzica piesei *Tango* cuprinde toată ghirlanda de structuri ritmice specifice stilului: „pasul adăugat” desprins din mișcările rapide ale toreadorilor, ritmul sincopat, figurile asimetrice, momentele de așteptare dintre mișcările dansului; motivele muzicale ale viorii sunt presărate cu accente și indicații de execuție *staccatissimo*, care însoțesc mișcările prompte și elegante ale balerinilor; de asemenea conțin acele motive extrem de rapide, care sunt transpuse în elemente de virtuozitate coregrafică.

Desenul muzical ales este motivul 7 din partea I, transfigurat de vioară și preluat de clarinet în încheierea primei secțiuni formale, A.

Exemplu: motivul 7 la vioară imitat de clarinet, măsurile 28 – 31

În segmentul B clarinetul preia rolul de acompaniator ritmic al viorii. Structurile, la început simetrice și binare, devin tot mai complicate odată cu fluctuațiile accentelor, cu oscilațiile între binar și ternar ale figurilor ritmice și cu alternanța măsurilor: 3/4 – 3/8 – 3/16 – 3/4 – 2/4 – 5/16. Faptul că în melodia viorii există sincopă și asimetrii, iar de la măsura 38

Prințesei de Polignac în anul 1923, în cadrul unei serate închinată lui Stravinski. Abia după moartea lui Diaghilev, lucrarea a văzut luminile rampei la Paris, dar faptul că nu mai era o noutate, a făcut să nu fie primită cu destul interes.

pulsația ritmică a motivelor nu se suprapune metric exact crează o suprafață dificilă ce trebuie studiată în echipă suficient timp.

Exemplu: motivul 13, măsurile 34 – 41

Revenirea secțiunii, A1, cu evoluția viorii alături de pian se încheie prin preluarea motivului 7 de către clarinet, dar cu o linie melodică nouă. În segmentul B1 ambitusul formulei de acompaniament depășește octava, iar tempoul este mai rapid. Dar ceea ce este interesant, deși neindicat metric, de la măsura 60 apare o poliritmie. Fiecare voce cântă într-un ritm propriu: melodia viorii se derulează binar, 2/4; figurația acompaniamentului la clarinet se desfășoară în 7/8 (3/8 + 4/8), iar basul pianului execută un ritm ternar, de 3/8.

Exemplu: motivul 13, B1, măsurile 60 – 66/2

În ultima secțiune, A2 rămâne doar vioara și pianul. Procedeeul se continuă, dar cu alte valențe: pe acompaniamentul binar al pianului (2/4) vioara suprapune ritmuri sincopate sau asimetrice (de 4-3-5-4-3-5-4-5 optimi), care lasă impresia de suprafață poliritmică.

În al doilea dans, intitulat Vals, compozitorul permite clarinetistului să se odihnească în primele două secțiuni. Începând cu A1 clarinetul completează mai întâi melodia viorii, după care în B1 cele două instrumente cântă împreună motivul 4, cu o încheiere elegantă la clarinet, care amintește de motivul 7 al părții I. Abia în B3 (de la măsura 75) rolul său devine egal cu cel al viorii. Unele dintre liniile melodice cântate amintesc de motivul 6 din partea I prelucrat aici (în măsurile 96-97/1).

În Coda ternară (în 3/4) de la măsura 103, fără să fie indicat metric, în melodia clarinetului se instalează ritmul binar, de marș, amintind de destinul Soldatului, pe care din a doua frază îl simțim și în derularea melodică a viorii, cu toate că ritmul pianului este ternar, fără echivoc.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Violin, and Piano. The score is for measures 103 to 109/1. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The dynamic marking is *p subito*. The Clarinet part is in the treble clef and features a melodic line with various rhythmic values and slurs. The Violin part is also in the treble clef and has a similar melodic line. The Piano part is in the bass clef and has a steady bass line with slurs.

Exemplu: măsurile 103 – 109/1

De la măsura 109 compozitorul pregătește ambianța ritmică a următorului dans folosind o formulă ritmică foarte energică la pian, preluată de clarinet în măsurile 113-114, cu care se încheie Valsul.

Ultima din triada dansurilor, *Ragtime* aduce o dublare a vitezei de execuție a textului muzical, indicată de compozitor prin echivalența dintre pătrimea Valsului și optimea următoarei piese. Virtuozitatea mișcării și a ritmului sunt principalele caracteristici care însuflețesc această muzică specifică secolului XX.

Figurile sincopate, contratimpii și formulele punctate abundă, construind o mișcare plină de asimetrie, de noutăți și totodată cu aparența de libertate. O comparare atentă a ritmurilor din primele 28 de măsuri demonstrează faptul că nici o construcție nu se repetă exact.

În secțiunea B, de la măsura 15/2 îndesirea figurațiilor și diminuarea progresivă a valorilor de timp (triolete, cvartole și cvintolet de treizeciodoimi) creează o zonă de aglomerație ritmică, ce clădește culminația primei perioade. Autorul folosește efecte dinamice, contraste între nivele depărtate, așezate tot asimetric. Scriitura muzicală contribuie la realizarea impresiei de neașteptat, surprinzător și liber, stil care începe să se manifeste la Paris în muzica lui Erik Satie sau Claude Debussy spre exemplu.

Idea de creștere a densității discursului muzical prin procedeele amintite se repetă și în structurile ce urmează. Spre exemplu de la măsura 32 figurile melodico-ritmice ale clarinetului devin structuri cadențiale de bravură, prin arpegiile pe ambitus larg și salturile între registre, cu fluctuații dinamice semnificative (măsurile 37-40).

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Violin. The Clarinet part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features several measures with slurs and accents, and triplet markings. The Violin part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features arpeggiated chords with triplet markings and a dynamic marking of 'f sempre'.

Exemplu: structuri cadențiale la clarinet și vioară, măsurile 37 – 40

În reluarea notată A1, clarinetul și pianul își unesc forțele pentru a organiza și tempera ritmic melodia vioarei, dar în fraza a doua clarinetul aduce un schelet ritmic de dans foarte modern, repetitiv pe care vioara expune (de la măsura 45) motivul 4 din partea I, al marșului soldătesc; clarinetul împreună cu pianul completează, în măsura 47, rememorând motivul 1 al primei piese. Vioara reia melodia în stilul inițial.

De la măsura 56 constatăm o altă reminiscență a motivului 1 augmentat la vioară, suprapus formulei de marș de la basul pianului și ritmului Rag la clarinet. Dar vioara din nou își reia drumul melodic în contemporaneitate, prin motivele sincopate și asimetriei ritmice. Amintirile devin tot mai puternice, culminând cu unisonul celor trei instrumente, clarinet, vioară și pian în registrul înalt, în intonarea motivului 4 din partea I, în măsurile 76-77.

Insistența prințesei în a-l convinge să meargă în locurile unde s-a născut, în ciuda avertismentului asupra pericolului de a fi din nou învins și încătușat de diavol îl răscolește pe fostul soldat ajuns prinț și-l hotărăște să riște.

De la măsura 78, Coda rememorează crâmpeie transformate din melodia inițială, în timp ce clarinetul preia conducerea perorând și întărind hotărârea Soldatului. Ritmul de marș se instalează pe suprafețe largi la toate vocile, acumulând forță prin densitate și demonstrând hotărâre.

Piesa a V-a, *Dansul Diavolului* are dimensiuni reduse față de piesele a III-a și a IV-a, dar discursul muzical capătă densitate mai mare, iar de-a lungul secțiunilor compozitorul reamintește sau reface structuri care au existat în piesele anterioare, legând cu o logică perfectă acțiunea muzicală de cea scenică. Afluența de mișcare acaparează toate vocile. Ea se datorează valorilor de timp mai scurte și mai abundent întrebuințate, în special motivul 7 din prima piesă, care aici exprimă încercarea Soldatului și Prințesei de a se strecura din palat nevăzuți de Diavol, nerăbdarea celor două personaje de a ajunge în locurile natale, precum și a Diavolului care le urmărește fiecare mișcare. Cele trei instrumente preiau unele de la altele motivele într-un șir de imitații, care aduc și modificări de timbralitate și de registre, dezlănțuite într-un iureș neastâmpărat, deoarece compozitorul indică drept tempo o relație rapidă: pătrimea = 138. Celula repetitivă cu care debutează piesa este cântată de toți interpreții. Cele nouă voci construiesc un acord foarte tensionat și tragic; dacă terța ar fi certă, ar putea fi un acord de septimă de dominantă cu nonă mică, dar cu scop derutant compozitorul a plasat atât sunetul terței mici, *Si bemol* cât și cel al terței mari, *Si becar*; astfel nesiguranța pune stăpânire pe discursul muzical, iar dese repetări ale structurii lipsite de rezolvare creează starea de așteptare. Devenit motivul 1, motivul 7 din piesa 1 descrie o curbă ascendentă tensionată încheiată cu două sincope egale. El apare la pian în registrul foarte grav pe două voci. Maniera de execuție *staccatissimo* și *marcatissimo* a sunetelor declanșează și întărește senzația de mișcare furișată, în vârful picioarelor pe care o exprimă de altfel și cei doi mimi pe scenă. Repetarea celor două structuri aduce o îngroșare a detaliilor prin prelungirea primei celule (două măsuri) și secvențarea ascendentă a celei de a doua, tot la pian. Șirul secvențelor se completează cu preluarea ei de către clarinet, dublat de pian (măsura 9), apoi a viorii dublate de pian. Așteptarea se prelungește.

O structură provenită din partea a III-a reia motivul 5 și celula marșului soldătesc și le amplifică într-o construcție acordică pe patru voci (în măsurile 12-13). Momentul consonant,

organizat omogen ritmic, calmează agitația precedentă. Motivul 1 se repetă cu o desfășurare contorsionată ce trece de la vioară la clarinet, pianul dublând ambele intervenții.

Exemplu: imitații între pian, clarinet și vioară, măsurile 12 – 16/1

Reinstalarea motivului 5 încearcă să liniștească iureșul; dar linia foarte sinuoasă și cromatică a clarinetului, pe motivul 8 al părții I, cu două sunete legate și unul *staccato* sugerează atenția cu care sunt urmărite cele două personaje; motivul continuă să se audă pe o suprafață destul de întinsă, cu soluții armonice modificate permanent (în măsurile 16-29).

Al doilea moment ce rememorează structuri cunoscute aduce celula ritmică 1 din piesa a II-a, o figurație melodico-ritmică de acompaniament a pianului, executată *sempre staccato* imitând efectul de *pizzicato* al vioarei, care reușește să dinamizeze structura repetitivă a vioarei (de la măsura 30). Clarinetul izbucnește într-o cadență cu deplasare extrem de rapidă, o nouă înfățișare a motivului 1 (în măsurile 37-38).

Exemplu: cadența clarinetului, măsurile 37 – 38

De la măsura 39, segmentul C rememorează din partea a III-a (a se compara cu măsura 46) structura suprapusă a motivelor M11 și M7 din acel moment al desfășurării acțiunii; ca și în prima înfățișare șirul povestirii este preluat de clarinet care exprimă unul după altul motivele 11 și 12, continuate cu motivul 1, ce descrie un amplu arc; este susținut de efectul incisiv al sunetelor vioarei executate *staccatissimo très mordant* (foarte scurt și foarte bine pronunțat), sonoritate ce se îngroașă prin dublarea sunetelor în registrul grav al vioarei.

Energia exprimată de cele trei instrumente construiește o nouă culminație. Ea se obține din dialogul imitativ, care preia motivul 1 la pian, apoi din nou la clarinet și înapoi la pian. Susținerea prin formule repetate ostinato de către vioară mărește progresiv tensiunea așteptării. Celula 1, de factură acordică, având semnificația de așteptare a deznodământului, revine cu o intensitate maximă aici, în *fortissimo*. Mănat de nerăbdare Soldatul a trecut granița palatului și a căzut din nou în puterea Diavolului.

Satisfacția Demonului învingător explodează cu toată energia formației. Momentul este realizat cu mijloace simple, dar foarte eficiente, bazându-se în primul rând pe efectul psihologic al repetiției figurilor, care prin acumulare generează o tensiune puternică.

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Viola, and Piano, covering measures 59 to 70. The score is presented in two systems. The first system shows measures 59-64, and the second system shows measures 65-70. The Clarinet part features a melodic line with dynamics ranging from *ff* to *p sub.* and includes performance instructions like "du talon sec." and "subito p". The Viola part consists of arpeggiated chords, marked "non arpeg." and "p sub.". The Piano part provides a harmonic accompaniment with various textures and dynamics, including "ff" and "p sub.". The time signature changes from 4/4 to 3/4 and then to 6/8.

Exemplu: punctul culminant al întregului trio, măsurile 59 – 70

Motivul 10 al părții a III-a sună ca o tânguire disperată, dar după o nouă explozie de bucurie se instalează brusc nivelul minim de sonoritate. Soldatul nu se mai opune pentru că știe că nu există nici o șansă de scăpare. Pasul rapid al soldatului (celula 1 din piesa a II-a) la pian este însoțit la clarinet de motivul tânguitor. De această dată el este frazat mereu altfel: (4+2+1) (4+2) (2+2+1) (4+2+1) (4+3) (5) (2+3) (5). Vioara reia ritmul motivului 11 din partea a III-a, construind exact structura, dar cu semnificație nouă (a se compara cu măsurile 28/3 – 35 din partea a III-a).

Cadența finală produce un efect surprinzător și tulburător în același timp: după o scurtă cezură explozia de energie încheie povestirea muzicală, în *fortissimo*, cu un salt la octavă la clarinet și un amplu *glissando* la vioară spre octava supraacută, în timp ce pianul creează o prăpastie între cele două registre prin accesarea zonei foarte grave cu un ultim efort, foarte puternic accentuat, în *fortissimo*, *sfff*, oprit pe sunetul *Re*. Armonia finală nu conține terță, ci doar cvinta *Re-La*, deși ultima zonă evidențiasse modul *Sol lidian* (prin sunetul *Do diez*), pe care îl aflasem și în prima piesă a ciclului. O ultimă incertitudine.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The Clarinet part is in 3/4 time and features a tremolo and glissando. The Viola part is in 3/4 time and features a glissando. The Piano part is in 3/4 time and features a forte fortissimo section with a 'laissez vibrer' instruction. The score is labeled 'Exemplu: cadența finală, măsurile 71 – 73/1'.

Exemplu: cadența finală, măsurile 71 – 73/1

În privința structurilor formale pe care le evidențiază ciclul, analiza relevă construcții din ce în ce mai complexe, dar care folosesc liedul sau tema cu variațiuni. Ultima piesă, cea mai interesantă, este un rondo cu trei cuplete. Voi reda în continuare construcțiile formale ale celor cinci piese ce formează trioul.

Prima piesă are o structură formală de lied:

introducere.....A.....B.....A1.....Coda

1.....4.....28/3.....40.....79 – 84

mod cromatic....Sol lidian....Re major....Sol lidian....Do lidian

A doua piesă are aceeași structură de lied, dar mai amplă:

Introducere.....A.....B.....A1.....Coda

1.....2/2.....36.....76/1.....98 – 106

Sol mixolidian.....la eolian....Sol mixolidian...hexacordie pe Sol

Piesa a treia, cu formă de lied, conține un segment B tripartit, cu prelucrări bogate și cu motive preluate din piesele anterioare, cu suprapuneri modale (bimodalism, construite pe tonică comună):

A.....Ba.....Bb.....Bc.....A1.....ACoda

1.....19.....54.....94.....108/2.....135 – 148

Re mixolidian....Re major...re dorian.....Re major....Re major...Re mixolidian

Re major re dorian

Compozitorul întrebuințează trepte mobile, broderii cromatice care îngreunează delimitarea modului.

Piesa a patra – Tango este o altă construcție de lied tripartit:

A.....B.....A1.....B1.....A2

1.....34.....42.....60.....66 – 73

Hexacordii cromatice...fa minor-sol minor....fa minor....fa diez minor....sol lidian

Deseori compozitorul folosește treptele mobile care îngreunează stabilirea apartenenței la o anumită structură modală.

În piesa a patra, Valsul construiește variațiuni pe două teme:

A.....B....A1...B1...A2...B2...A3.....B3...A4...B4...A5...Coda...punte.

1.....15...29...40...49...56...60/2...75...81...84...89...96.....103 – 114

Dacă la pornire autorul folosește *modul Do lidian*, în secțiunea B suprapune structuri diferite, uneori cu trepte mobile (*Do-Do diez*), între care și două tetracorduri lidice, pe *Sol* la vioară (*Sol-La-Si-Do diez*) și pe *Do* la pian (*Do-Re-Mi-Fa diez*). În B1 se află structuri tetracordice anhemitonice suprapuse la interval de terță (la basul pianului: *Do-Re-Mi-Fa*; la tenorul pianului: *Mi-Fa diez-Sol diez-La*; la vocile înalte treptele mobile *Si bemol-Si becar* produc oscilația *sol minor – Sol major*). A2 evoluează din *Do lidian* înspre *Do major*, zone pe

care le păstrează și B2 și A3. B3 suprapune două structuri pentatonice lidiene (*Do-Re-Mi-Fa diez-Sol*, acompaniament și *Sol-La-Si-Do diez-Re* în melodia viorii). A4 prezintă opoziția între pentatonica majoră a clarinetului (*Do-Re-Mi-Fa-Sol*) și cea lidiană a viorii (*Do-Re-Mi-Fa diez-Sol*). În A5 treptele mobile creează un mediu modal incert. Prin repetare se fixează o nouă tonică, *Re lidian*, în puntea spre Ragtime, odată cu ritmul punctat tot mai agresiv.

Piesa *Ragtime* din cadrul celei de a patra mișcări a trioului prezintă caracteristici neobișnuite pentru un lied tripartit compus, deoarece cea mai mare varietate de structuri și tonalități se află plasată mai ales în A1 și Coda:

A – B (a-b-a1) – A1 (a-b-c):

A.....Ba.....b.....a1.....A1a.....b.....c.....ACoda

1.....15/2.....18/3.....32.....41.....56.....63/2.....78 – 93

Re major...la doric...la-Sol major...la doric...Do lidic...Mi b major...Re major....Sol major

Ultima parte a Trioului este un rondo cu trei cuplete, în ciuda proporțiilor reduse ale partiturii. În cuplete compozitorul adună acele motive muzicale considerate a avea relevanță semantică maximă, realizând și o structură simetrică în privința plasării ideilor tematice. Voi indica deasupra formei piesa de proveniență a acestor motive, iar zonele de clustere cu [c]:

I.....III.....III.....III.....I.....

A...B.....A.....C.....D.....A Coda

1...12.....30.....39.....48.....59....71-73/1

[c]..Sib lidic..Sol lidic..[c]-Si major, trepte mobile..Mi b major+Do major..[c]-Sol lidic-pentatonică minoră pe Sol.

Suita după „Povestea soldatului” este o lucrare camerală în cadrul căreia partiturile celor trei instrumente conțin numeroase momente de virtuozitate. Compozitorul a realizat un rezumat al septetului original ceea ce a presupus o încărcare a rolurilor primordiale ale viorii și clarinetului cu numeroase structuri care se aflau, în original, la alte instrumente. Rezultatul obținut este cu mult mai greu de realizat decât rolul inițial al fiecăruia. Paleta bogată de tablouri pe care le sugerează muzica sa este foarte atractivă, fiind realizată printr-o instrumentație cu efecte strălucitoare, care alternează cu tensiuni și momente tragice, dar mișcarea rapidă de desfășurare determină o percepție a lucrării foarte apropiată de vivacitatea cinematografică de derulare a imaginilor. Diversitatea de stiluri din scriitura muzicală ne

poartă din zona tradiției dansurilor rusești spre comicul parodiilor, de la marșul cazon la pasionalul tango, elegantul vals și virtuozitatea contemporană a dansurilor.



Trioul format din Béla Bartók, Joseph Szigeti și Benny Goodman repetând lucrarea lui Bartók, Contraste pentru pian, vioara și clarinet, 1938.



Virtuozul clarinetist Benny Goodman

CAPITOLUL II

„Contraste” pentru vioară, clarinet și pian de Béla Bartók

Compozitorul, pianistul și folcloristul maghiar Béla Viktor János Bartók s-a născut la 25 martie 1881 la Sânnicolaul Mare. După primele lecții de pian primite în familie, de la tatăl său, și-a continuat studiile muzicale la Budapesta cu László Erkel și Anton Hyrtl, apoi la Academia Regală de Muzică cu István Thomán. A studiat compoziția cu János Koessler. Stilul său componistic s-a format treptat, ca rezultat al unui amalgam de influențe europene ale vremii. Dacă până la poemul simfonic *Kossuth*, prima sa lucrare reprezentativă (1903), preluase ideile programatice și formele miniaturale romantice, inspirat fiind de muzica lui R.Schumann și J. Brahms (*Bagatele, Elegii, Burlesca, Schițe*, majoritatea pentru pian sau cu pian) și prelucrări de melodii populare (*Dansuri, Bocete*), după 1904 se află mai ales sub influența lui Fr. Liszt și R. Wagner. Paralel cu marile turnee de concerte europene (1903 – 1906, 1929) el devine profesor de pian la Academia din Budapesta până în 1934.



Între 1903-1911, odată cu primele prelucrări de folclor maghiar și transilvănean, B. Bartók compune, sub influența orchestrației lui R. Strauss, lucrările de ample proporții, orchestrale cum sunt poemul simfonic *Kossuth*, *Suita I* și *Suita II*, *Două portrete*, *Două tablouri*, *Rapsodia pentru pian și orchestră*. Între 1908 – 1914 dezvoltă o nouă concepție asupra disonanței, preluată din sistemele pentatonice în piesele camerale *Seara în Transilvania*, *14 Bagatele* pentru pian sau în *Cvartetul de coarde Nr.1*; septimele capătă același statut cu terțele sau cvintele, iar sentimentul armoniei funcționale este înlocuit treptat cu bitonalismul și fluxul de cvarte, cvinte și septime paralele, manifestat și în muzica lui Cl. Debussy. Dar piesa care îi caracterizează cel mai bine noul stil este *Allegro barbaro* pentru pian. Neînțelegerea contemporanilor îl determină să renunțe un timp la compoziție și să se ocupe doar de culegerea folclorului. După ce se străduiește să formeze o Societate muzicală

maghiară în 1911, nereușind, se retrage din activitatea componistică în 1912, continuând culegerile de folclor. În acest an el compune o lucrare însemnată, opera într-un act *Castelul prințului Barbă-Albastră*⁷, în care personajele sunt caracterizate modal. După baletul într-un act *Prințul de lemn*, 1917, în anul următor scrie pantomima balet *Mandarinul miraculos* (1918-1919, orchestrată în 1926), foarte apreciată în toată lumea. Aceasta este faza cea mai evidentă, expresionistă, caracterizată prin experimentarea unor soluții componistice noi ca structură armonică, aproape atonale în cele două *Sonate pentru vioară și pian* (1921, 1922), inspirate de sistemul lui A. Schönberg. Reinterpretarea personală a tuturor elementelor de limbaj muzical popular se constată în suitele și scenele sătești, cântecele populare maghiare, slovace, unele în stil improvizatoric. Autorul păstrează preponderent spiritul omofon. Prelucrările sale vădesc o amplificare a tehnicii contrapunctice și o abordare a tot mai multor genuri, având ca model muzica populară țărănească.

În muzica scrisă între anii 1926 – 1934, de mai largi dimensiuni, apare un stil original și matur. El rezultă din generalizările asupra tuturor surselor folclorice analizate, rod al sintezelor dintre stilurile cunoscute (europene, asiatice, arabe, turcești, americane). Construcțiile lucrărilor sunt aproape geometrice. Polifonia se combină cu noile sale principii armonice. Emanciparea se manifestă în disocierea de sistemul tonal și adoptarea unor scări modale arhaice tratate cu mijloace moderne, dintre care combinațiile bitonale, bimodale sau politonale, polimodale, cu reguli precise și originale, diferite de cele pe care le observăm în creația altor compozitori europeni (exemplu - D. Milhaud) și înnoite de la o lucrare la alta. Din această perioadă datează lucrări concertante (cele două *Concerte pentru pian și orchestră*, cele două *Rapsodii pentru vioară și orchestră*, *Concertul pentru vioară și orchestră*), *Cantata profană* (compusă în 1930 pe o veche baladă românească), *Imagini din Ungaria* pentru orchestră, *Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*, *Din vremuri trecute*, *Sonata pentru pian*.

Uneori muzica sa este impregnată de stilul baroc italian, împletit cu colindele românești și idei din *Pasărea de foc* și *Petrușka* de I. Stravinski. În muzica concertantă ca și în cea din cvartetele sale sunt folosite intens efectele instrumentale coloristice.

Renumerele internațional acumulat i-au adus medaliile Legiunea de Onoare (franceză), Coroana Corvinilor (maghiară), Meritul Cultural (românesc). Unele adversități în Ungaria l-au determinat să nu mai concerteze aici între 1930 – 1936 decât rareori, iar ulterior a emigrat

⁷ Opera compusă în 1911, a fost revizuită în 1912, apoi în 1917.

în 1940 în S.U.A. Aderarea sa, în 1931 la Comitetul Permanent pentru Literatură și Artă al Ligii Națiunilor timp de aproape cinci ani i-a oferit posibilitatea să se implice în proiecte de colaborare internațională, legate tot de folclor.

Alături de prietenul său Z. Kodály, începuse încă din 1905 să culegă folclorul autentic maghiar, publicându-l în 1906. Au continuat cu muzica populară slovacă (1906), românească (1907 – 1908, 1909 – 1910⁸), a rutenilor, ceangăilor, sârbilor și bulgarilor, tătarilor, din zona Volgăi, muzica berberilor algerieni (1913), persană, egipteană (1932), din Anatolia turcească (1936), sârbo-croată (1942), fiind opriți doar de cele două conflagrații mondiale. În 1934 se transferă la Academia de Științe ca etnomuzicolog, unde în colaborare cu Z. Kodály conduce o echipă de folcloriști, cu care reorganizează și publică atât în țara natală, cât și în diferite orașe ale lumii, culegerile alcătuite din mai mult de 14000 de melodii populare.

În calitate de cercetător etnomuzicolog, compozitorul studiază sistemele pentatonice arhaice, ritmurile libere și trăsăturile ornamenticii populare, structurile formale lapidare ce nu se încadrează în tiparele clasice, dar sunt concise și cu expresie concentrată, desprinde particularitățile diferitelor zone, extrage asemănări și deosebiri. Capacitatea sa generalizatoare le transformă în idei noi care se materializează în tehnica componistică proprie. El asimilează treptat limbajul muzical popular și creează un stil personal de compoziție. În muzica populară cu atât de variate scări și procedee își găsește Bartók majoritatea surselor de inspirație. Pornind de la diversitatea folclorică el caută mereu noi structuri modale, preocupându-se să inoveze permanent în această direcție. Astfel el a folosit tehnicile muzicale descoperite în folclor pe care le-a combinat cu propriile sale inovații. În zbuciumata sa viață, cu dese strămutări înțelegerea folclorului local i-a servit modelele autentice, prelucrate apoi prin citare sau prin crearea de melodii în stil popular. De aceea în muzica lui Bartók se recunoaște sinteza între trăsăturile folclorului țărănesc autentic și muzica europeană clasică, trecând prin romantismul târziu francez până în perioada modernă. În perioada 1934 – 1940 a compus unele dintre cele mai importante lucrări ale sale, distanțându-se de modelele europene, de tehnica altor compozitori, afirmându-și originalitatea. Lucrările compuse sunt puține dar emblematic. Din această perioadă datează *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2* (1932), *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2* (1937 – 1938), *Muzică pentru suflători, percuție și celestă* (1936), *Divertimento* (1939), precum și ultimele două *Cvartete de coarde* (Nr.5–1934,

⁸ Publicate de Academia Română în 1913, ele relevă tezaurul de melodii și texte ale „cântecelor lungi” și ale „horelor lungi” cu caracter instrumental, improvizatoric și formă nedeterminată.

Nr.6–1939), *Sonata pentru două piane și percuție* (1937), *Contraste* pentru clarinet, vioară și pian (1938), piesele din ciclul *Mikrokosmos* pentru pian (1932 – 1939).

După stabilirea în S.U.A., activitățile de etnomuzicolog, pianist și compozitor au fost mult îngreunate de condițiile de război și de boala neiertătoare (leucemie), astfel că, în ciuda multelor comenzi nu a terminat decât *Concertul pentru orchestră* (1942 – 1943), *Concertul pentru pian nr. 3* (1945) și *Sonata pentru vioară solo*.

Bartók a murit la 26 septembrie 1945 la New York.

Lucrările lui Bartók au fost catalogate de către mai mulți muzicologi⁹, deoarece de-a lungul perioadelor de creație, compozitorul a renunțat uneori la numerotarea opusurilor, după un timp revenind asupra hotărârii.

Trioul *Contraste* pentru vioară, clarinet și pian a fost compus de B.Bartók în anul 1938, lucrarea fiind-i solicitată de violonistul Joseph Szigeti¹⁰ și de clarinetistul Benny Goodman¹¹. În catalogul întocmit de András Szöllösy poartă numărul Sz 111, în timp ce în cartea lui László Somfai este indicată drept BB 116.

Prima variantă, intitulată *Rapsodie*, conținea numai două părți cu o durată totală de 6' – 7', deoarece fusese dimensionată astfel pentru a putea fi înregistrată pe ambele fețe ale unui disc de patefon. Premiera acesteia a avut loc la Carnegie Hall la 9 ianuarie 1939, avându-i ca protagoniști pe J.Szigeti, B.Goodman la clarinet și Endre Petri, pian. La puțină vreme, B. Bartók îi adaugă partea mediană și a modificat titlul, numind-o *Contraste*. Audiția noii structuri a avut loc la 21 aprilie 1940, tot la Carnegie Hall, în interpretarea lui J. Szigeti, B. Goodmann și compozitorul la pian, fiind apoi înregistrată de firma Columbia. Publicarea celei de a doua versiuni în Editura Hawkes & Son (Londra) a fost făcută în 1942, fiind dedicată tot celor doi interpreți virtuozii.

⁹ *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks*, 1974, de Denijs Dille cuprinde lucrările de tinerețe numerotate de la 1 la 77, având alături prescurtarea DD. Compozițiile perioadei de maturitate de la nr. 1 la 121 sunt cuprinse în *Bartók: sa vie et son oeuvre* scrisă în 1956 de András Szöllösy; numărul de catalog este însoțit de prescurtarea Sz. Această listă a fost revizuită în ordine cronologică de la nr. 1 la 129 și poartă prescurtarea BB, în catalogul *Béla Bartók* (nedatat) de către László Somfai.

¹⁰ Virtuozul violinist maghiar, Joseph Szigeti (1892 – 1973), pe numele său Joseph Singer, de origine evreu, s-a născut la Sighet (România), a studiat la Budapesta cu Jenő Hubay, iar în 1930 era considerat mare violonist al lumii, fiind deseori invitat să cânte în S.U.A. și în toată Europa.

¹¹ Benny Goodman (1909 – 1986), „regele swing-ului”, pe numele său Benjamin David Goodman a fost un mare clarinetist american, improvizator de jazz vestit, membru în formații devenite celebre în S.U.A. și în Europa, dar și interpretul preferat de numeroși compozitori, care i-au dedicat concerte pentru clarinet și orchestră, pe care le-a prezentat în premieră: Malcolm Arnold (*Concertul pentru clarinet și orchestră Nr. 2* Op. 115), Morton Gould (*Derivations* pentru clarinet și bandă), Aaron Copland (*Concertul pentru clarinet și orchestră*). În alte cazuri B.Goodman a prezentat în primă audiție lucrările lui Leonard Bernstein (*Prelude, Fugue and Riffs*) și Igor Stravinski (*Ebony Concerto*).

În creația bartokiană, această compoziție este unicul trio și unica lucrare camerală cu un instrument de suflat. Asemeni marii majorității a creației sale, trioul este programatic prin titlul elocvent și denumirile lămuritoare asupra caracterului și apartenenței fiecărei mișcări la filonul folcloric autohton.

Cele trei părți sunt intitulate: I *Verbunkos* (Dansul recrutării); II *Pihenő* (Relaxare); III *Sebes* (Dansuri de sărbătoare). Lucrarea are o durată de circa 17' – 20'. Compozitorul păstrează alternanța clasică a tempourilor în cadrul ciclului tripartit: repede – lent – repede.

În privința metrului, dacă privim doar debutul binar al fiecărei părți, I – 4/4, II – 4/4, III – 2/4, aparent nu există diversitate. De-a lungul fiecărei secțiuni însă se constată o varietate alternativă de tempouri și organizări metrice, mai rare în prima mișcare, cele mai diversificate fiind în partea a III-a.

I: 4/4 – 3/2 – 4/4.

II: 4/4 – 3/4 – 5/4 – 6/4 – 3/2.

III: 2/4 – 3/4 – 5/8 – 8/8+5/8 – 2/4.

El plasează o cadență pentru clarinet în prima parte și o cadență pentru vioară în partea III-a. De asemenea, există varietăți structural-intonationale delimitate de compozitor într-o manieră neobișnuită; dacă în cadrul părților I și a II-a se folosește o vioară acordată normal și un clarinet în *La*, în schimb ultima mișcare este interpretată de câte două instrumente diferit acordate. Violonistul cântă în măsurile 1 – 30 pe un instrument cu *scordatura*, acordajul fiind făcut pe sunetele: *Sol# - Re - La - Mi b*, după care acesta schimbă instrumentul cu o vioară acordată normal pentru măsurile 35/2 – 318 (în cazul în care nu i-ar ajunge timpul pentru a-și pregăti vioara, compozitorul permite repetarea de câte ori este necesar a măsurii 34). Clarinetistul cântă în fiecare mare secțiune a piesei finale cu un alt tip de instrument: clarinet în *Si b*, în segmentul A, măsurile 1 – 132, clarinet în *La*, în segmentul B, măsurile 133 – 168 și din nou cu clarinetul în *Si b* în revenirea lui A, măsurile 169 – 318.

Construcția ciclului conține trei părți asimetrice, cu o ultimă mișcare supradimensionată (318 măsuri), față de prima (numai 93 măsuri) și cea mediană (51 măsuri), o relație neobișnuită: III > [I + II] x 2. În timp ce secțiunile I și a III-a sunt axate pe virtuozitatea jocului popular, cea de a doua relevă cantabilitatea ansamblului; muzica sa este presărată cu efecte instrumentale ce sugerează discrete onomatopee din natură, pline de farmec, uneori tensionate.

Prima parte recurge la unele dintre cele mai populare specii de melodii ale secolului al XVIII-lea, existente în Ungaria, în Țările Române și Transilvania, dar și în alte părți ale

Europei, spre exemplu în Germania unde cuvântul *werben* se traduce prin „înscris în armată”. *Verbunkos* se chema în acele vremuri cântecul sau dansul recrutului. Pe un continent aflat în veșnice conflagrații, între anii 1810 – 1850 cântecul este adeseori auzit, fiind interpretat de violoniști virtuozii sau de țigani lăutari. Autenticitatea apartenenței lui nu poate fi probată, deoarece în muzica lăutarilor se amestecă elemente din Balcani, din Orient și din Occident, dar melodiile folosite aici prezintă elemente caracteristice folclorului maghiar și transilvănean; ele sunt bine cunoscute în Ungaria de unde se răspândesc în toată Europa. Stilul lor a fost folosit tot mai mult în poemul simfonic de către Fr. Liszt, Mihály Mosonyi¹². De asemenea, în muzica de operă a lui Ferenc Erkel se află alături de ceardaș, ca și în unele lucrări aparținând muzicii de cameră a lui J. Haydn, J. Brahms, C.M.von Weber și J. Massenet.

În muzica lui B. Bartók, *Verbunkos* mai apare în *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2* și în dansuri. Ca și în lucrarea concertantă amintită, „*cromaticismul este legat de «alterarea» când suitoare, când coborâtoare a unor sunete. Toate aceste cromatizări se raportează la un model: acela diatonic, pe care îl «deformează», lăsând ca o icoană modelul inițial*”¹³. „*Bartók îmbină diatonicul cu cromaticul...El preia experiența lui Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov, care îmbogățeau armonic cu finețe melodiile populare rusești diatonice... Bartók este un exemplu de scufundare a unor moduri cu puține elemente într-o lume mai cromatică*”¹⁴.

În perioada anterioară scrierii acestui trio, compozitorul cunoscuse cu ocazia turneelor la Paris noile idei și lucrări ale lui Claude Debussy, spiritul impresionist și modalismul muzicii sale, piesele pentru copii cuprinse în suita *Children's Corner* (Colțul copiilor, compusă în 1908) care conțineau stilul *ragtime* și *jazz* (*Micul negru*), precum și stilul pieselor lui Erik Satie.

Jazz-ul era una dintre noutățile atractive din capitala franceză, după încheierea primului război mondial.

Prin violonistul maghiar Jelly d'Aranyi, căruia M.Ravel îi compusese în 1924 rapsodia de concert intitulată *Tzigane*, B. Bartók cunoaște raveliana *Sonată pentru vioară și pian în Sol major* scrisă în 1923, dar cântată pentru prima oară în 1927. În această lucrare, prima mișcare

¹² Mihály Mosonyi (1815 – 1870), cu numele real Brand modificat în 1859, compozitor maghiar, autorul operelor *Kaiser Max auf der Martinswand* (în traducere Împăratul Max pe peretele lui Martin), *Târgul Ilona* și *Almos*; a mai scris poemul simfonic *Dimineața la Széchényi*, simfonii, *20 de piese ungherești pentru pian*, *25 de cântece folclorice* pentru voce și pian, lucrări în care a prelucrat folclor ungheresc.

¹³ Vieru, Anatol – *Cartea modurilor*. vol. I – Editura Muzicală, București, 1980, pag.124.

¹⁴ Vieru, Anatol – *Cartea modurilor*, vol. I – Editura Muzicală, București, 1980, pag.183.

conține o structură armonică îndrăzneată, în care deplasările de intervale disonante paralele (septime mari, octave micșorate, cvinte) arată o altă accepțiune asupra disonanței în general, concept care este relevat și de trioul *Contraste* compus de B. Bartók. Partea a II-a se intitulează și relevă stilul de *Blues*, stil care în trioul *Contraste* predomină în partitura clarinetului, iar partea a III-a, de dimensiuni largi, *Perpetuum mobile* evidențiază un grad sporit de dificultate instrumentală, la fel ca și partea a III-a a trioului menționat mai înainte.

În 1924 la București, în concertul ce-i era parțial dedicat de Societatea Compozitorilor Români, B. Bartók interpretează lucrări proprii și acompaniază *Sonata a II-a pentru vioară și pian* și pe compozitorul acesteia, George Enescu.

În 1926, anul în care el revine la București, Enescu încheia de compus *Sonata pentru pian și vioară „în caracter popular românesc” No. 3 op. 25*, prezentând-o publicului la Oradea la 16 ianuarie 1927. B. Bartók s-a înscris pe aceeași linie europeană a prelucrărilor de folclor autohton, pe care o urmase atât G. Enescu cât și M. Ravel, introducând însă și noutățile semnalate în sonata lui M. Ravel și în piesele lui Cl. Debussy, modalismul, disonanțele ridicate la rang de normalitate, jazzul și virtuozitatea instrumentală din ultima parte.

În partea I a trioului, intitulată *Verbunkos*, introducerea exprimă rezumativ câteva trăsături caracteristice pe care le-am surprins de-a lungul întregii lucrări: predilecția pentru organizarea divergentă a liniilor melodice, contrapunctul imitativ care folosește deseori inversarea ca procedeu de prelucrare și de realizare a simetriei, adoptarea tetracordului lidian ca bază a expunerilor tematice de proveniență folclorică în toate secțiunile piesei, organizările polimodale exprimate de cele patru linii melodice așezate la intervale de terțe mari și mici (*Si # - Re # - Fa x - La #*), oscilația între major și minor.

Acest eșafodaj sonor conține și asemănări frapante cu primele măsuri ale piesei de debut, *Marșul soldatului* din *Suita după Povestea soldatului* de Igor Stravinski (pentru comparație a se vedea primul exemplu muzical). Ritmul caracteristic apare organizat aproape la fel, anacruhic și cu valori punctate. Motivul energetic se continuă cu ritmul omogen care imită cadențarea marșului soldătesc, executat aici de vioară în acorduri.

Musical score for Violin, Clarinet in A, and Piano. The Violin part is marked *Moderato, ben ritmato* with a tempo of ca 100-94, starting with a *pizz.* instruction. The Clarinet in A part is also marked *Moderato, ben ritmato* with a tempo of ca 100-94. The Piano part features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, both marked *Moderato, ben ritmato* with a tempo of ca 100-94. Dynamics range from *mf* to *p*.

Exemplu: introducerea părții I, măsurile 1 – 2

Tema A, la clarinetul în *La*, expune în desenul ei numeroase broderii menite să-i confere suplețea sprintenă a tinereții. Contururile desfășurate pe trepte alăturate folosesc elemente preluate din structurile melodiilor populare. Deși folosește ca structură sunetele lui *mi minor melodic*, din modalitatea de întrebuințare a lor în cadrul melodiei (*La-Si-Do#-Re#-Mi-Fa#-Sol-La*), precum și din ostinato-ul acompaniamentului viorii și pianului pe armonia treptei I (*La-Do#-Mi*) se naște configurarea unui *mod pe La cu tetracord lidian și treapta a VII-a coborâtă, mod popular*.

Musical score for Violin, Clarinet in A, and Piano. The Violin part plays a steady accompaniment of chords. The Clarinet in A part features a melodic line with a triplet in measure 7, marked *p*. The Piano part provides a simple harmonic accompaniment in the bass line, marked *p*.

Exemplu: tema Aa, clarinet, măsurile 3/3 – 7

A doua frază modulează în *la minor natural*, cadențând oscilant între *major-minor*, pe treapta I, astfel că fraza se încheie pe tonică. Ceea ce este neobișnuit și creează temei un cadru armonic ambiguu este acompaniamentul. Mișcarea cromatică generează armonii tensionate (cvartă mărită+octavă micșorată, măsura 6, cvarte și cvinte mărite sau micșorate, septime

micșorate sau mari (măsurile 7 – 9). Concepția ei amintește ca mijloace de *Sonata pentru vioară și pian* compusă de M. Ravel, dar în privința atmosferei se distinge prin culminația plină de energie a frazei.

Zona formală notată Ab este semnificativă pentru caracterul acestei părți deoarece construiește o improvizație pentru clarinet. Primul segment al acestei avalanșe de arpegii întărește cadența pe *La*, dar finalizarea se face pe treapta a II-a, fraza rămânând deschisă (măsurile 12/3 – 16). Compozitorul cunoștea perfect nivelul înalt de virtuozitate atins de clarinetistul Benny Goodman. De aceea, el extinde zona agilității cu pasaje din măsurile 17 – 37, care conțin arpegii din ce în ce mai capricioase, pe ambitusuri largi, cu sinuozități neprevăzute, pasaje cromatice, cu o construcție și formule în diviziuni excepționale. B. Bartók construiește ca atare acorduri care definesc deplasarea armonică. De asemenea urmărește alcătuirea unor simetrii intervalice. Compozitorul rarefiază acompaniamentul la pian, folosind la început doar intervențiile acordice ale vioarei în șiruri de contratimpi; acordurile prezintă trei voci care se deplasează armonic paralel. Pianul revine cu scop dinamizator, energizant. Intervenția lui sprijină culminația clarinetului finalizând-o într-o zonă sonoră înaltă, strălucitoare (măsurile 15/4 – 16/1). Efectul nu necesită o sonoritate exagerat de amplă la clarinet.

The image displays three staves of musical notation for Clarinet in A. The first staff shows a melodic line with a series of arpeggiated chords, starting with a half note followed by eighth notes. The second staff continues this melodic line with more complex arpeggiated figures. The third staff features a series of eighth-note triplets, marked with a forte (f) dynamic, and includes a fermata over the final notes.

Exemplu: tema Ab la clarinet, măsurile 12/3 – 16

În continuare B. Bartók folosește un procedeu preluat din muzica barocă, dar cu construcțiile armoniilor latente realizate în conformitate cu regulile improvizațiilor de jazz

prin armoniile de septimă; jocurile pline de virtuozitate ale clarinetului devin al doilea plan sonor important în momentul readucerii temeii Aa la vioară, în *mi minor armonic, cu cadență picardiană (Mi major, măsura 22/3)*. Am constatat o bruscă îndesire a texturii în acompaniament, prin cele opt voci care evoluează împreună. Conturul melodic conține multe desene modificate, excepție face doar capul temeii.

La clarinet preferința pentru intervalul de terță este înlocuită uneori cu cvinte, deplasări cromatice. Dacă încheierea frazei tematice aduce o energie năvalnică în *forte* în măsura 22/1 – 22/3, B. Bartók plasează alături un efect de retragere bruscă a sonorității (*piano*, măsura 22/4). Totodată desfășoară o figură nouă, cu o construcție simetrică special creată (pe tiparul 2-1-1-2); prin retragerea acesteia cu un semiton la fiecare urcare se creează o deplasare ascendentă, discontinuă sonor, care relevă accesarea a patru intervale de cvartă perfectă ascendentă (*Sol#-Do#-Fa#-Si-Mi*), urmate de o coborâre pe același tipar, 2-1-1-2 a aceleiași figuri. Acest desen în cvintolet la clarinet susține imitația polifonică organizată de compozitor pe două voci la vioară. Cele două figuri care se succed la câte o voce (alto-sopran, măsurile 23/4 – 25) prezintă construcții intervalice realizate pe tiparul 1-2-2-1, obținut prin inversarea fiecărei celule din prefabricatul deja semnalat mai înainte, reprezentând o ingenioasă prelucrare a figurii clarinetului. La pian apare o triplă apogiatură ascendentă, un motiv care va deveni circulant (măsurile 23/4 apogiaturile – 24/1); el se regăsește în partea a II-a (tot ca apogiatură, dar cvadruplă, măsura 11/4-12/1, pian) și în final în motivul 4 (măsura 14, pian).

The image displays a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in A, and Piano. The score covers measures 22/4 to 24. The Violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The Clarinet in A part has a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking. The Piano part consists of chords and arpeggiated figures with dynamic markings of *f* and *ritmato*. The score includes tempo markings such as *allarg.* and *a tempo*, and a *non troppo, ben* marking. The key signature is one sharp (F#).

Exemplu: măsurile 22/4 – 24

În timp ce pianul preia figurile anterior executate de vioară, clarinetul expune o temă nouă, tema punții. Se remarcă în desenul său ritmic intenția de simetrie realizată prin recurență ritmică atât în prima expunere a celulelor cât și față de reluarea acestora la octava

inferioară; în melodie simetria se obține prin echivalența intervalelor, 1-6-5-1-1-5-6-1 (măsura 26/4). Plasarea lui Ab la vioară reprezintă o variantă înnoită a figurației. Salturile desenelor cu armonie latentă sunt ample, acoperind un ambitus foarte larg. Ritmurile celor trei instrumente creează aici poliritmie. Odată cu încetinirea vitezei tempoului (*Più tranquillo*) discursul muzical se liniștește ca nivel dinamic.

Exemplu: tema punții, măsurile 26 – 27

Secțiunea B este tripartită: a-b-a1 (măsurile 30-37; 38-44; 45-53), încheindu-se cu o punte spre secțiunea A (măsurile 54-57/2) și din nou o largă cezură de 1'17". Secțiunea Ba conține o temă și prima variațiune (măsurile 30 – 33, 34-37), urmând ca în Ba1 procesul variațional să continue cu încă două ipostaze (măsurile 45-48; 49-53). Segmentul Bb se desfășoară la început într-un tempo mai așezat, *Meno mosso* alternând apoi cu *Più mosso*.

Tema Ba, la vioară, transmite liniștea unui cântec de leagăn, pe două voci, prima cu rol melodic, iar a doua având rol armonic, de ison și de construcție cadențială în încheierea motivului (măsura 30). Scara modală relevă o *hexacordie minoră pe Mi*: *Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do*, aceeași tonică pe care am aflat-o și în cazul temei Aa. Ritmul sincopelor ascunse în cadrul trioletelor (optime-pătrime) se repetă ostinato, cu puține excepții. Este relevantă tendința de instabilitate în cadențele motivelor repetate (*mi – sol#*); această oscilație colorează fraza. Acompaniamentul pianului susține zona de această dată tonală, a cadenței în *sol # minor* în primele trei expuneri ale motivului, dar în cadența finală se retrage ambiguu pe o armonie care conține atât terța majoră cât și cea minoră, ce reprezintă o nouă concepție armonică caracteristică lui B. Bartók (măsura 33/3). Acordurile pe șase voci ale pianului sunt executate

foarte încet, dar masiv (*pianissimo, pesante*). Clarinetul realizează o a doua linie în acompaniament. Desenul melodic se desfășoară pe trepte alăturate descriind o tetracordie cromatică. Ritmul repetitiv apare modificat numai în cadența finală a frazei. Datorită evoluției ritmice ternare a temei la vioară și binare a acompaniamentului la clarinet se creează o zonă poliritmică de-a lungul întregii expunerii. Toată execuția se desfășoară extrem de delicat, în *pianissimo*, cu o mică înălțare finală a nivelului dinamic.

The image shows a musical score for Violin and Clarinet in A. The Violin part is marked 'Meno mosso, quarter note = 75' and features a melodic line with triplets and a dynamic range from *pp* to *p*. The Clarinet in A part features a rhythmic accompaniment with a dynamic range from *pp* to *p*.

Exemplu: tema B, măsurile 30 – 33

Fiecare variațiune aduce un plus de energie prin îndesirea ritmică a mișcării în primele două variațiuni, păstrându-se caracteristica poliritmică. Interesantă este trecerea în prim plan a clarinetului în cadrul variațiunii I, deși nu expune tema (măsurile 34 – 37, *mf* față de *mp* vioara). Acompaniamentul pianistic se desfășoară mult mai dinamic, pe opt voci, dublu de repede față de modelul original. Deplasările dintr-un registru în altul fac ca sonoritatea totală a ansamblului să acumuleze tensiune spre cadența în *sol# minor*. Linia săltăreață, sprinteră a clarinetului înveselește și modifică trăsăturile inițiale, iar spre sfârșitul ei, odată cu îndesirea apogiaturilor triple la pian expune o formulă cadențială de virtuositate sprijinită de acorduri arpegiate (măsura 37/3-37/4).

Mișcarea se intensifică în secțiunea Bb (măsurile 38-39) și se diversifică. Linia melodică din Ba este prezentată de clarinet prin salturi foarte largi în registrul acut. Tempoul vioi îi schimbă caracterul în melodie de joc. Prezența acesteia se împletește cu o temă nouă la vioară, construită în același spirit cu tema Ba, pe două voci, dar Auftaktul amplu îi oferă energie, entuziasm. Acordurile pianului sprijină desfășurarea vioaie și ajută cu forța sa construirea culminației sonore a temei. Bb1 (măsurile 40-41) readuce tempoul așezat al secțiunii anterioare, Ba; nivelul dinamic renunță brusc la forța anterioară (*piano subito*), iar melodia Bb1 se aude la clarinet și vioară la interval de sextă (în deplasări paralele). Se revine apoi la tempoul alert, care se mai grăbește progresiv în puntea spre secțiunea Aa (măsurile 41-45). Măsura 44 la clarinet poate fi interpretată ca fiind un Auftakt ce transmite energie temei.

În Ba1 apar formule ritmice noi la clarinet. Ele sunt realizate prin gruparea cu ajutorul legato-ului de frazare a câte trei șaisprezecimi în loc de patru, restul duratelor devenind impulsul anacruhic către debutul secțiunii Ba1.

Ultima revenire a temei, cu cele două variațiuni amintite, este cea mai spectaculoasă. Compozitorul dublează melodia vioarei la interval de terță, ornamentând-o cu apogiaturi aduse prin salt; de asemenea, introduce încă o voce tematică la clarinet, care efectuează salturi rapide, prin apogiaturi, în contrast ritmic față de vioară. În acompaniamentul pianului compozitorul introduce efectele unor *glissando*-uri largi. Întreaga expunere se desfășoară plină de energie. Acumularea continuă în a doua variantă tematică în care se construiește marea culminație a părții I (în măsura 53, *fff*). Rolurile tematice se inversează, clarinetul devenind vocea I, iar vioara urmându-l la interval de sextă.

Revenirea secțiunii, A1 (măsura 57/3) evidențiază procedee baroce imitative și variaționale. Primele cinci subsecțiuni ale ei sunt de fapt variante ale motivului principal, Aa, cu proporții diferite:

- A1a: măsurile 57/3 – 60;
- A1a1: măsurile 61/3 – 64, 65 – 71/3;
- A1a2: măsurile 71/3 – 80/1;
- A1a3: măsurile 80/1 – 85/1;
- A1a4, cadența de virtuozitate a clarinetului, măsurile 85/1 – 88, rămâne la latitudinea interpretului, care poate să execute sau versiunea compozitorului existentă în măsurile 89 – 94 (nenumotate) sau poate compune propria cadență.

Imitațiile din suprafața *fugato* pornesc de la modelul tematic al clarinetului, reluat la interval de terță mică de vioară și apoi de pian la cvartă micșorată față de vioară (*La* ↑ *Do* ↓ *Sol#*); nu se intonează decât capul tematic, restul temei fiind redus la un interval de secundă mare sau mărită la clarinet. Acesta este expus *tremolo* la vioară și clarinet, mai târziu și la pian. Totuși ideea de polimodalism prin suprapuneri este clar conturată. Vocile care expun motivul circulant (măsura 60/4) relevă un polimodalism realizat prin suprapunerea a două scări diferite (clarinet: *Sol-La-Si-Do-Do#*; pian: *Fa#-Sol-La-Si b-Si-Do#*), plasate la interval de secundă mică și având sunetul **Do# pivot** (comun celor două scări), o construcție modală frapantă sonor.

Reeditarea procedurii se face la a doua expunere a frazei în măsurile 61/3 – 64, pe alte trepte: pe *Re* la vioară, pe *Sol* la clarinet și *Do#* la pian. Cele trei moduri suprapuse aici sunt diferite în cadrul temei, notate în schemă cu [1]; ele nu mai conțin nici o treaptă pivot.

Motivul circulant este indicat prin [2] la toate instrumentele, iar la vioară unde apare și un al treilea mod suprapus, acesta este notat cu [3]:

- vioară motivul tematic [1]: *Re-Fa#-Sol#-La-La#*;
- clarinet motivul tematic [1]: *La-Si-Do-Do#-Re-Fa*;
- pian motivul tematic [1]: *Do#-Re#-Mi-Fa#-Sol-La#*;
- vioară motivul circulant [2]: *Mi b-Fa-Sol-La b-La*;
 [3]: *Mi b-Fa-Sol b-Sol*;
- clarinet motivul circulant [2]: *Sol-La-Si-Do-Do#*;
- pian motivul circulant [2]: *Fa-Sol-La-Si b-Do b-Re b*.

Exemplu: tema A1a, măsurile 61/3 – 64/1

Procedeul *fugato* însă este extins și din ce în ce mai strâns ca distanță între apariții în prelucrarea capului tematic. Două câte două, vioara+pian în dialog cu clarinetul+pianul (vocea gravă) reiau jocul polifonic. Compozitorul prezintă modelul melodic apărut la pian (măsurile 62/1 – 62/3); mai întâi îl inversează și apoi îl redă în forme ce conțin prelucrări intervalice permanente, organizate în șiruri de secvențe. Cele două voci expun același motiv prin suprapuneri la intervale neobișnuite. Jocul polifonic imitativ se desfășoară în none mari paralele și se încheie cu dialogul cvartelor, susținut între vioară și clarinet și rezolvat pe unison în momentul revenirii temeii principale la pian (măsura 72/1).

The image displays two systems of a musical score for Violin, Clarinet in A, and Piano. The first system includes dynamics markings: *mf, semplice* for the Violin and Clarinet, and *p* for the Piano. The second system is marked *poco rallent.* and features a *dim.* (diminuendo) marking for the Violin and Clarinet parts, while the Piano part is silent.

Exemplu: fugato polimodal, măsurile 65 – 72/2

La pian vocile grave continuă prezentarea temei la unison, moment în care apar alternativ metrul ternar simplu și cel binar compus. Pianul reia capul tematic în cadrul unui șir de secvențe ce se succed la intervale de cvarte mărite și micșorate (pe sunetele *La-Re#-Sol-Do#*), apoi la intervale de cvinte (pe *Do#-Fa#-Si-Mi b*). Aici apare plasat un nou motiv

circulant la vioară și clarinet la unison, motiv care va avea un rol important în partea a III-a începând cu măsurile 52/2 – 53 (la clarinet), indicat ca motivul M5. Densitatea discursului se accentuează, totodată tempoul devine mai rapid (*Più mosso*).

The image shows a musical score for Violin and Clarinet in A. The tempo is marked 'Più mosso, ♩=104'. The time signature is 4/4. The music consists of two staves. The Violin staff starts with a half note, followed by quarter notes, and ends with a half note. The Clarinet in A staff follows the same melodic line. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo).

Exemplu: motivul circulant la vioară și clarinet, măsurile 72 – 74/1

Diminuția ritmică a motivului principal la pian se produce odată cu revenirea la Tempo I (începând cu măsura 80). În încheierea acestor secvențe, expunerea temei la vioară și clarinet la unison este însoțită la pian de armonii de septimă, secvențate cromatic, descendent în toate registrele (măsurile 82/3 – 84/4), care creează o paletă coloristică bogată, subliniată prin decelerare ritmică progresivă (*poco rallentando*). Fraza este organizată disjunct față de debutul cadenței, printr-o cezură notată, care trebuie să dureze 39'' (măsura 84/4 ultima pauză de optime).

Cadența clarinetului se desfășoară începând de la măsura 85. Ca și în cazul violei, interpretul are posibilitatea de a interpreta structura plasată aici de către compozitor sau poate fi realizată ad libitum de către clarinetist. În conturarea momentului de virtuozitate, autorul folosește motivele tematice din Aa și în special cele din Ab, mult mai spectaculoase. Ideea de simetrie în organizarea intervalică este și mai evidentă aici în formulele ce combină mersul cromatic cu saltul. Apare reluat și motivul cromatic cu structura intervalică 1-1-2-2. El este secvențat din terță în terță pe toată întinderea instrumentului. Se creează variante și arabescuri pline de elan, care descriu un arc larg intonațional și dinamic.

Încheierea părții I reamintește printr-o simetrie recurentă introducerea (în măsurile 89 – 93), la care adaugă doar vocea clarinetului, cu broderii în jurul sunetului *Re#*. Faptul că partea I se încheie pe armonia: *La-Do#-Re#-Mi* arată că autorul folosește o variantă a modului lidian cu treapta a VII-a coborâtă: *La-Si-Do#-Re#-Mi-Fa#-Sol-La*.

Partea a II-a intitulată *Pihenö* (Relaxare) evidențiază o accentuată instabilitate metrică, o oscilație continuă între măsurile 4/4 – 3/2 – 3/4 – 5/4 – 6/4, încheind discursul muzical în 3/2. Singurul segment lipsit de modificări se află în Cupletul 2, C.

Forma relevantă se încadrează în rondoul mic, având următoarele secțiuni:

R(1-18)–C1(19-28)–R(29-32)–C2(33-40 la pian, 41/5 la vioară+clarinet)–R(41-51).

Caracteristică primului refren este expunerea la nivel dinamic delicat și foarte legat, ce nu depășește *mezzopiano*, trăsătură care generează impresia nocturnă și introspectivă a discursului muzical. Heterofonia cu care debutează este rezultatul suprapunerii temelor A1 și A2 la clarinet și vioară. Construcția celor două teme care se deplasează în direcții opuse permanent, descriind câte un arc, evidențiază asemănarea cu debutul din partea I. Procedul ciclic stă la baza întregului eșafodaj tematic din partea mediană a trioului. De altfel, toate celelalte motive tematice sunt derivate din ideile inițiale.

Motivele refrenului sunt foarte scurte, expuse în valori calme, cu o tendință inițială de simetrie ritmică, lung-scurt-lung (doime – pătrimi – notă întreagă), pe care în celelalte variante nu o vom mai întâlni.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in A, and Piano. The score is for measures 1 through 5 of a refrain. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 60-63. The Violin and Clarinet parts both start with a piano (p) dynamic and end with a pianissimo (pp) dynamic. The Piano part starts with a pianissimo (pp) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Violin and Clarinet parts have a melodic line that is mostly eighth and quarter notes, while the Piano part has a more rhythmic accompaniment with some chords.

Exemplu: tema refren la vioară și clarinet, măsurile 1 – 5

Dar ea va apare din nou în ultima expunere de la clarinet, pentru a evidenția aceeași tendință spre simetrie în forma generală a lucrării, pe care o evidențiam și în prima parte a trioului (principiu ciclic). Momentul tematic este clădit pe moduri construite diferit, dar pornind de la un sunet comun, *La*:

- la vioară: **La** (*La#*) – *Si* – *Do* (*Do#*) – *Mi* – *Fa#*, pentacordie cu două trepte mobile, care are ca model modul dorian transpus pe *La*;

- la clarinet: **La** – *Si* – *Do* (*Do#*) – *Mi* – *Fa#* – *Sol*, hexacordie cu o treaptă mobilă, cu model de asemenea dorian transpus pe *La*;

- la pian: **La**–*Si*–*Do*–*Re*–*Mi*–*Fa*, hexacordie minoră, fără trepte mobile.

Pianul intonează mai târziu modul, expunerea fiind construită pe efectele induse de *tremolo*-urile celor două voci grave.

Cele patru reluări ale temei (măsurile 6 – 8, 11 – 12, 13 – 14, 15 – 18/2) folosesc scheletul original, pe care efectuează diferite modificări ritmice și de dimensiuni, fiind însoțite de structuri mobile, care transmit instabilitate în melodiile respective. Ca vechi culegător de folclor, B. Bartók cu siguranță că a observat, la cântăreții populari, faptul că uneori intonează mai sus, iar alteori distonează în execuția melodiilor, procedee care l-au îndemnat să compună aici melodia ca și când ar fi folosit o transcriere folclorică autentică.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in A, and Piano. The score is written in three staves. The Violin and Clarinet staves are in treble clef, and the Piano staff is in bass clef. The music is in 3/8, 5/4, and 4/4 time signatures. The tempo is marked with a quarter note equal to 63 (♩ = 63). The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The Piano part has a long rest followed by a few notes in the final measure.

Exemplu: prelucrarea temei refren la vioară și clarinet, măsurile 6 – 8

De la a doua prelucrare a temei refren apare la pian o apogiatură cvadruplă care conturează motivul circulant apărut în partea I și pe care îl vom întâlni și în partea a III-a (apogiatura la timpul 1 din măsura 12). Aceasta relevă de fiecare dată o structură lidiană atât în măsura 12 cât și în măsura 14 la pian.

Secțiunea cupletului 1 (măsurile 19 – 28) conturează un nou motiv circulant, care devine motivul primei teme (Aa) din partea a III-a. Prezentarea lui este tot heterofonică, vocea clarinetului suprapunându-se vocii vioarei. Celulele melodiilor concepute din aceleași intervale (salt de cvintă micșorată, urmat de semiton) sunt astfel construite melodico-ritmic prin inversare și recurență ritmică încât în expunerea lor simultană să creeze imitații între voci. Astfel, cupletul se întrupează pas cu pas, întâi apărând salturile, apoi semitonul + salt imitat, fiecare interval fiind prezentat în cadrul unei simetrii melodice proprii. Acompaniamentul

pianistic prezintă semitonul în ambele ipostaze, de salt de nonă mică și mers treptat prin secundă mică. Nivelul delicat al expunerii generează o stare extatică, plină de mister.

The musical score consists of three staves: Violin, Clarinet in A, and Piano. The Violin staff is in treble clef, the Clarinet in A staff is in treble clef, and the Piano staff is in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Tempo I. (♩=60)'. The dynamics are 'pp' for Violin and Clarinet, and 'ppp' for Piano. The score shows a complex rhythmic pattern with various time signatures (4/4, 3/4, 4/4) and dynamic markings (pp, ppp, pp). The Piano part features a tremolo effect in the bass register.

Exemplu: cupletul 1, măsurile 19 – 21

Idea trece la vioară (măsurile 22 – 24), clarinetul contrapunctând-o. Mișcarea mai rapidă a trioletelor la pian o dinamizează progresiv. Compozitorul solicită o mișcare mai rapidă (*Movendo, Più mosso, agitato*), ușor decelerată în final spre mișcarea inițială (*tornando al Tempo I*, măsurile 25 – 28). Procedul variațional din această ultimă prelucrare are și rol de punte spre refren.

Revenirea melodiei originale este intens prelucrată (măsurile 29 – 32). Ea prezintă numai la clarinet tema, care a fost modificată intervalic. Ea este construită din majoritatea sunetelor aparținând scării modale inițiale: *La – Do – Mi – Fa# – Sol*, o pentacordie cu caracteristici dorice. Vioara are rol de acompaniament. Sonoritatea redusă se păstrează și în momentul apariției pianului care expune pe două voci melodii bogat cromatizate, cu structuri simetrice ce amintesc de unele formule din partea I: 1-3-1, 1-3-1, 1-3 (vocea înaltă). Variantele celor două linii (a clarinetului și a pianului) susțin un dialog tot mai dinamic; faptul se datorează intensificării creșterii spre registrul grav al clarinetului, rapid filată, și *tremolo*-urilor la pian (măsurile 30, 32).

Cupletul 2 (măsurile 33 – 35/1) este momentul cel mai dinamic al părții a II-a și în același timp construiește culminația acesteia (*fortissimo* în măsura 34).

The image displays two musical staves. The top staff is for Violin and the bottom staff is for Clarinet in A. Both staves show measures 33, 34, and 35 of the first couplet. The Violin part in measure 33 starts with a forte (*f*) dynamic and features a tremolo on a G4 note. In measure 34, the tremolo continues, and in measure 35, it is followed by a five-measure rest. The Clarinet part in measure 33 starts with a forte (*f*) dynamic and plays a pentatonic scale. In measure 34, it continues with a five-measure rest. In measure 35, it plays a melodic phrase with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff also includes dynamic markings of *ff* and *p*, and the instruction *tranzillo* in measure 35.

Exemplu: cupletul 2, măsurile 33 – 35/1

Pentru a-i da semnificația de tensiune paroxistică, păstrând impresia generală nocturnă și misterioasă a expunerii, compozitorul amplifică sonoritatea totală spre *fortissimo*. Totuși nu obține un nivel exagerat de puternic, pentru că folosește doar registrele înalte ale celor două instrumente, clarinetul și vioara. *Tremolo*-urile la vioară pe intervale de terțe mici și cvintă perfectă, deplasate ascendent creează tensiune. Melodia clarinetului conține triluri urmate de deplasări ascendente rapide pe scara pentatonică anhemitonică: La-Si-Do#-Re#-Mi#. La vioară compozitorul folosește cromatizarea intensă care generează de asemenea tensiune. Frazele sunt disjuncte prin cezura de 49'' (măsura 35 după timpul 1).

Puntea este foarte lungă (măsurile 35/2 – 40) și prelucrează un motiv nou la clarinet în registrul mediu, imitat la pian în acut. Indicația *tranquillo*, sunetele lungi (la clarinet și la vioară în acompaniamentul cu pedale armonice) și nivelul dinamic scăzut liniștesc brusc. În ultimul moment reapare ideea de conducere divergentă și cromatică a vocilor clarinetului și vioarei (măsurile 40 – 41/5), ideea inițială a trioului. De această dată fraza punții și a temei refren sunt conjuncte, suprapuse pe o suprafață formată din patru timpi (măsura 41 timpii 2 – 5).

Ultima suprafață a refrenului prezintă din nou organizări metrice alternative, diferite față de celelalte: 6/4-4/4-3/2. Primele două expuneri (măsura 41; 42/4 – 43/4) apar la pian pe

trei voci (1+2 unison la octavă, condus pe un arc descendent față de vocea 3 ascendentă). Organizarea decalată ritmic a vocilor 1+2 față de vocea gravă produce o imitație polifonică a temei, inversată la bas; trioletele sale realizează o suprafață poliritmică împreună cu vocile 1+2 (măsura 41). Dialogul continuă cu vioara, vocile 1+2 (*tremolo*) și clarinetul (vocea inversată) a căror deplasare opusă este intensificată dinamic spre *forte* și tensionată prin mișcarea energetică a treizecidoimilor *tremolo* (măsura 42 – 43/4). Se creează acum cea din urmă culminație a părții a II-a (măsura 42/4).

O altă variantă tematică, augmentată și acordică este oferită pianului (măsurile 46 – 48); vocile superioare se deplasează în mișcări contrare față de vocile grave.

Ultima înfățișare a refrenului propune un conglomerat timbral nou alcătuit din patru voci înalte ale pianului.

The musical score consists of three staves: Violin, Clarinet in A, and Piano. The tempo is marked 'Movendo' with a quarter note equal to 68. The Violin part starts with a *pizz.* marking and a dynamic of *p*. The Clarinet in A part also starts with a dynamic of *p*. The Piano part begins with a dynamic of *p dolce*. The score includes dynamic markings such as *piu p* and *pp* for the upper voices. The duration is indicated as 4' 13'' with a 33'' mark.

Exemplu: refrenul și cadența finală, măsurile 45 – 51

Deplasarea lor convergentă față de vocea a cincea aparținând clarinetului (o inversare în oglindă orizontală) este susținută de o pedală armonică pe sunetul *Re#* la vioară (măsura 49).

Semnalez faptul că în această ipostază refrenul adoptă *modul mixolidian pe Fa#*: *Fa#-Sol#-La#-Si-Do#-Re#-Mi*, în timp ce clarinetul expune hexacordia cromatică pe *Sol*: *Sol-La-Si.b-Si-Do-Do#*.

Armonia finală reunește însă caracteristicile *modului mixolidian pe Si*: *Si-Re#-Fa#-La* cu care se încheie secțiunea mediană a trioului.

Partea a III-a etalează dimensiuni și procedee concertante. Există aici cea mai mare diversitate în privința tuturor mijloacelor componistice de care uzează B. Bartók, combinând procedee polifonice preclasice cu inovațiile sale. De fapt ideea se datorează faptului că, de curând, într-un studiu prezentase tehnicile componistice imitative ale lui G.P. da Palestrina.

Un procedeu mai puțin obișnuit este cel preluat din vechi uzanțe italienești, ale lui Niccolò Paganini de această dată: scordatura. Violonistul folosește mai întâi o vioară cu acordajul efectuat pe sunetele *Sol# - Re - La - Mi b* (măsurile 1 – 30), apoi una cu acordaj normal pentru restul părții a III-a; în momentul trecerii de la un instrument la altul compozitorul alocă măsura 34 pe care interpreții pot să o repete până în momentul propice continuării discursului împreună cu noul acordaj violonistic. Acest procedeu se extinde oarecum și asupra clarinetului, din punct de vedere timbral. El va cânta în secțiunile A pe un clarinet acordat în *Si b* (măsurile 1 – 132 și 169 – 318), iar în segmentul median cu un clarinet în *La* (măsurile 133 – 168).

Forma de lied a finalului ascunde în interiorul celor trei segmente structuri rapsodice, preluate din prototipurile folclorice. Deoarece compozitorul nu folosește tonalități, notarea modurilor în schema formală s-a efectuat separat. Constatăm o tendință de simetrie prin readucerea segmentelor tematice în ordine inversată în A1. Iată schema formală a părții a III-a:

A.....
 Intr...a.....b.....punte...a.....punte...a.....c.....c1.....b1.....b2.....punte...
 1.....10/2....18....30.....35/2....40.....59....65....75.....94.....103....113.....

B.....A1.....coda.....
 intr...a.....a1...a2.....a3....b.....b1....cad.V..punte..a.....a1+b2....b3.....a1.....
 132..134..139..147/6..161..169..186..212.....214.....230..248.....287...313-317-318.

Toate melodiile finalului conțin configurații concepute în stil autentic popular, prin deplasări pe trepte alăturate și salturi mici, cu ambitus redus.

Introducerea viorii prezintă strania scordatură, pe sunetele *Sol#-Re-La-Mi b*, pe care compozitorul o folosește pe corzi libere.



Exemplu: introducere, scordatura la vioară, măsurile 1 – 4

Desenul ritmic cunoaște apoi o progresivă accelerare prin diminuția valorilor (de la doimi, la pătrimi și apoi optimi repetate). Accentuarea timpului 2 (în cazul pătrimilor) și apoi a jumătății a doua a timpului (în cazul optimilor) produce ritmuri de tip ak-sak, pe care vioara le repetă ostinato pe suprafața introducerii și împreună cu expunerea temelor Aa și Ab.

În ideea melodică Ab vioara modifică suportul armonic, expunând cvarta mărită, cvarta perfectă și cvinta micșorată drept acompaniament ostinato pe *Si bemol*. Procedul imită specialități de „hang” folcloric.

Melodia Aa, intonată de clarinet, este construită pe *La bemol*, modul fiind alcătuit din sunetele: *La b-Si b-Do-Re-Mi b-Fa b-Sol b-La b*, cu tetracord lidian la bază și tetracord frigian la vârf, între care intervalul este de semiton; este un mod inventat și folosit de B. Bartók. Desenul melodic pendulează în jurul dominantei *Mi bemol*, iar cadența finală a melodiei inflexionează spre *La* în ambele expuneri tematice (măsurile 10/2 – 14/1; 14/2 – 18/1).

Violin

Clarinet in B \flat

Piano

Exemplu: tema Aa la clarinet, măsurile 10 – 14/2

Construcția pe cvadratură indică apartenența la fondul melodiilor de joc. Cele trei motive cu construcție anacruzică sunt așezate astfel: M1-M2-M1-M3 (respectiv în măsurile

10/2-11/1; 11/2-12/1; 12/2-13/1; 13/2-14/1). Toate motivele sunt alcătuite din câte două submotive. Motivul 1 provine dintr-un motiv circulant apărut în cupletul 2 din partea a II-a (în măsurile 22/2 – 23/3), pe care-l prelucrează prin recurență la clarinet. În încheierea frazei pianul folosește M4, de asemenea motiv circulant din partea I (măsura 22/4), existent și în partea a II-a (măsurile 11/4-12/1 la pian).

În structura temei Ab mijloacele variaționale sunt intens folosite (măsurile 18 – 30/1 vioară și clarinet, 29/2 pian). Melodia este obținută din M3+M2sm1 (recurent și repetat de trei ori), urmat de M3 (inversat, cu salt de terță și scurtat ritmic) + M2sm1 (recurent și prelucrat intervalic în final).

Exemplu: tema Ab la pian, măsurile 18 – 21

La repetarea frazei (măsurile 22 – 29) compozitorul propune alte transformări:

- M2sm1 expunere identică (22)
- M2sm1 recurență inversată (23/1)
- M2sm1 doar recurență (23/2)
- M2sm1 inversat (24/1)
- M2sm1 recurent (24/2)
- M2sm1 inversat (25/1)
- M2sm1 original (25/2)
- M3 integral inversat, ritm ternar (26/1-26/2 prima optime)
- M3 deplasat metric spre stânga cu o optime (26/2 a doua optime – 27/1)
- M3 deplasat metric spre stânga cu o pătrime, cu forma binară (27/2 – 28/1)
- M3 forma ternară, modificare timbrală și dinamică, *forte*, (28/2 – 29/1)
- M3, modificare timbrală și dinamică, *mf*, (29/1 a doua optime – 29/2).

Arabescurile descrise de pian în registrele înalte se sprijină pe acompaniamentul dinamic al motivului M2sm1 la clarinet care este repetat în grupuri lungi de $7 \frac{1}{2}$ figuri, alături de cel al vioarei care insistă ostinato pe intervalele de cvartă mărită, cvartă perfectă și cvintă micșorată. Această acumulare realizată și prin densitatea texturii construiește o scurtă culminație plină de strălucire și voioșie.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in Bb, and Piano. The Violin part is in the upper staff, featuring a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The Clarinet part is in the middle staff, featuring a rhythmic pattern with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The Piano part is in the lower staff, featuring a complex accompaniment with dynamics *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplu: prelucrarea lui Ab, măsurile 26 – 30/1

Motivul 3 (de la măsura 30 la 35/1) scurtat ritmic este repetat ostinato ca punte și totodată introducere a noii teme; el se suprapune lui M2sm1 la clarinet, inversat și repetat în grupuri inegale, de câte $3 \frac{1}{2}$ și $5 \frac{1}{2}$ figuri, care pot fi prelungite la nevoie, dacă vioara acordată normal nu este disponibilă (măsurile 30/1 – 35/2).

Reluarea temeii Aa (35/2 la vioară, 36/1 la clarinet) începe prelucrarea polifonică prin imitația între vioară și clarinet. Deoarece tema clarinetului propune melodia inversată, se obține o expunere heterofonică. Aparițiile nu sunt centrate pe aceeași treaptă, astfel că se obține o suprafață bimodală, care conține totuși suficiente sunete comune (subliniate în schema modală următoare):

- vioară: *La bemol major melodic*: La b (La)-Si b-Do-Re b-Mi b-Fa b-Sol b
- clarinet: *hexacordie pe Do#*: Si#-Do#-Re-Mi (Mi b)-Fa (Fa#)-Sol# (Sol).

Exemplu: tema Aa, prelucrare imitativă, măsurile 35/2 – 37/2

Acompaniamentul pianului sprijină armonic vioara; interesantă este construcția lui, realizată din intervale de cvarte suprapuse, având ca sunet comun *Mi bemol*. Structura este apoi repetată ostinato de-a lungul imitațiilor.

De la măsura 40 compozitorul segmentează tema păstrând pentru prelucrare doar segmentul descendent final la vioară, cu expunere inversată la clarinet. De la măsura 42/2 celulele sunt suprapuse, astfel că se obține desenul divergent (procedeu circular, existent și în celelalte două părți ale trioului). Inversarea lui este adusă la clarinet (măsura 44/2). Direcțiile motivelor sunt inversate, devenind convergente (măsurile 44 – 46/1) și apoi liniile se mișcă paralel (măsurile 46/2 – 48/1), creând unisonul dintre vioară și clarinet. Înălțarea este însoțită de acumulare dinamică semnificativă spre *forte* a celor două instrumente, iar liniile lor sunt frânate brusc de acordurile placate ale pianului, care intervin după fiecare prelucrare a celor două motive suprapuse (măsurile 44/1, 46/1, 48/2). Se creează o culminație realizată în dialogul dintre vioară + clarinet și pian, mai tensionată prin energia emisă de șirul trilurilor construite pe armonii foarte disonante (măsurile 48/2 -52/1).

Noul motiv al punții, M5 care pornește dialogul polifonic (măsurile 52/2 ultima optime – 54/2 la clarinet și 53/2 a doua optime – 54/2 la vioară) se dovedește un desen melodico-ritmic circular. El provine din tema Aa2 din partea I (măsurile 72/6 – 73/4). Aici forma sa la clarinet apare și la vioară, dar inversată. Salturile de septimă pe care le conține indică apartenența la melodiile de joc popular cu figuri de virtuozitate. În acompaniamentul pianului compozitorul folosește alternanța între trisonurile majore și minore, deplasate cromatic.

Violin

Clarinet in B \flat

Piano

Meno vivo, $\text{♩} = 120$

f

f

Meno vivo, $\text{♩} = 120$

mf

Tempo I.

mf

Tempo I.

mp

Exemplu: motivul M5, la clarinet și vioară, măsurile 52/2 – 59

O scurtă reluare a temei Aa prezintă încadrarea cruzică a motivului și o anagramare a submotivelor melodice din motivul M2: la vioară ele apar în ordinea firească: M2sm1-M2sm2, pe când la clarinet reorganizarea prezintă M2sm2-M2sm1 (măsurile 59 – 61). Segmentarea motivului și păstrarea doar a lui M2sm2 la vioară este suprapusă peste celălalt segment, M2sm1, la clarinet; se dinamizează astfel încheierea momentului tematic, servind totodată și drept punte (la vioară 62 – 64).

Melodia Ac (măsurile 65 – 71/1), expusă de vioară, prezintă *hexacordia minoră* pe *La* alcătuită din sunetele: Sol \sharp -La-Si-Do-Re-Mi. Motivul melodic-ritmic M6 este nou, cu ritm punctat și este însoțit de M2 prelucrat.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in Bb, and Piano. The Violin part is marked 'grazioso' and features a melodic line with slurs and dynamic markings 'p' and 'f'. The Clarinet in Bb part has a melodic line with slurs and dynamic markings 'sf > p' and 'f'. The Piano part is marked 'leggero' and features a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings 'sf > p' and 'f'.

Exemplu: tema Ac, măsurile 64/2 – 71/1

Învelișul armonic și modal apare diferit. *Modul frigian pe Re* este compus din sunetele: Re-Mi b-Fa-Sol-La-Si b-Do-Re, creează o suprafață polimodală și îi conferă emancipare modernistă. Scurta punte conține un ritm popular compus din 3-4-3-3-2 timpi. De aceea accentele sale produc asimetrii frapante, sprijinite de pian. Compozitorul construiește aici culminația frazei (*forte*, măsura 73).

La repetarea melodiei, Ac1 la clarinet (măsurile 75 – 89/1), pe lângă brusca revenire la nivelul dinamic redus, compozitorul reia caracterul feminin, suplu și elegant al melodiei (*grazioso, piano*) în care treptele mobile abundă, oferindu-i mai multă instabilitate modală în arabescurile descrise. Centrarea ei se face acum în modul *re minor armonic* cu oscilații spre major ce alternează cu cea spre lidian, pe sunetele: *Re – Mi – Fa (Fa#) – Sol (Sol#) – La – Si b (Si) – Do#*, pe care îl susține și acompaniamentul, cu o pedală pe tonica *Re* la vioară și pe subdominanta *Sol* la pian.

Puntea reia ritmul popular asimetric anterior prezentat, în timp ce materialul melodic se deplasează ascendent și cromatic. A doua prelucrare se face pe motivul M7 rezultat dintr-o prelucrare a lui M3.

Cu ajutorul acestuia compozitorul creează un dialog imitativ între pian (pe două voci la unison) și grupul timbral vioară+clarinet (unison realizat enarmonic). Organizarea lor (măsurile 89 – 93) urmărește înălțarea din cvintă în cvintă (pe sunetele *Mi-Si-Fa#-Do#; La-Mi-Si-Fa#*), apoi din cvartă în cvartă (pe sunetele *Re-Sol-Do-Fa*).

Tempo I

Violin
 Clarinet in B \flat
 Piano

Exemplu: imitații polifonice ale motivelor 7, măsurile 90 – 93

Melodia Ab1 (măsurile 94 – 97/1) construiește un dialog pe o temă mai lungă obținută din M3+M2sm1 (ultimul motiv fiind prelucrat prin șiruri de sincop). Revine în acompaniament ritmul ak-sak folosit ca *ostinato*. *Hexacordia pe Mi b* alcătuită din sunetele: *Re-Mi b-Fa b (Fa)-Sol b-La b-Si b* oscilează prin treapta mobilă între structura frigiană și cea minoră.

Violin
 Clarinet in B \flat
 Piano

(200)

Exemplu: dialog timbral vioară-clarinet pe motivul 8, măsurile 94 – 103/1

Acompaniamentul este tot o hexacordie dar de proveniență majoră centrată pe *La*: *La-Si-Do#-Re-Mi-Fa*, ceea ce conduce la crearea unei suprafețe polimodale. Preluarea ei la clarinet (măsurile 97/1 – 103) în *fa minor natural*: *Fa-Sol-La b-Si b (Si bb)- Do (Do b)-Re b (Re)-Mi b* folosește și un număr de trepte mobile cu același scop de instabilitate, mai ales că în acompaniament apare pedala pe treapta sensibilei (VII6/4) din *re minor melodic* care creează o suprafață polimodală.

Prelucrarea lui *Ab*, notată *Ab2* se face cu mijloace polifonice imitative între vioară și clarinet. Deoarece melodia clarinetului inversează modelul, rezultanta reprezintă în același timp o suprafață heterofonică (măsurile 103 – 108).

În punte apare un motiv nou, *M9* cu mers treptat, deplasarea lui creează un arc larg ascendent-descendent, plasat în *fa minor melodic* (măsurile 110/2 – 112/2). El este preluat în imitație la vioară, apoi din nou la clarinet (măsurile 113 – 115). Repetările sunt considerate de autor prilej de modulații, astfel că la vioară următoarea imitație îl plasează în *Fa major* și imediat în *Mi b major* (măsurile 115/2 – 116/1, 116/2 – 120). Segmentată, terminația motivului conturează un moment polifonic în care imitațiile se succed alert de la vioară la clarinet și apoi la pian (măsurile 118 – 124/1), cu accesarea unor registre diverse și o amplificare dinamică masivă spre *fortissimo* (măsura 121), culminație rapid părăsită. Asemănarea acestei celule cu *M5* îi permite compozitorului să continue periplusul cu ajutorul imitațiilor în care este implicat *M5*, motiv mult mai dinamic, pe care îl prezintă într-o amplă prelucrare timbrală, modală și amplificată ca intensitate (*forte*, măsura 131).

Cezura de 30'', care încheie și relevă construcția disjunctă a perioadelor A și B, permite un moment suficient pentru clarinetist pentru a prelua clarinetul acordat în *La*, cu care va interpreta toată secțiunea B (măsurile 132 – 168).

Câteva caracteristici detașează segmentul B de A: mișcarea foarte rapidă, *Più mosso*, în care $\text{♩} = 330$, metrul mixt: $[8/8+5/8]$ care conține o alternanță ritmică simetrică formată din [.], pe care se grefează ritmurile melodiilor conținând formule simetrice.

Tema Ba (măsurile 134 – 137/5) expusă de clarinet relevă desene melodice repetitive, cu o deplasare exclusiv treptată care creează simetrie intervalică după tiparul: 2-1-2-2 – 2-2-1-2. Ritmurile sincopate sunt construite de asemenea din formule simetrice: ♩ ♩ după modele din melosul popular. Motivul 10 îl repetă de trei ori pe trepte diferite, cu cadență finală pe tonica modului *mi minor natural*: Mi-Fa# (Fa)-Sol (Sol#)-La-Si-Do (Do#)-Re (Re#). Această melodie se sprijină pe un acompaniament acordic plasat pe dominantă și repetat *ostinato* la pian în registrul acut și supraacut. Caracteristică stilului armonic al lui B. Bartók este oscilația minor – major care se instalează datorită acordului major insistent repetat în melodia minoră.

Exemplu: motivul 10 la clarinet, măsurile 134 – 138

Repetarea melodiei la vioară este plasată în registrul supraacut în *sol # minor*, acompaniată însă de o armonie majoră a tonicii. Contrapunctul oferit de clarinet este motivul 9 prelucrat ritmic astfel încât să devină simetric ritmic (măsurile 139 – 141); în melodia sa mersul treptat se păstrează, dar melodia motivului 10 la vioară devine mai contorsionată și adoptă salturi și broderii, un mers cromatic mai accentuat, generator de instabilitate. De fapt acest moment reprezintă debutul punții (de la măsura 139).

Cele două melodii suprapuse, a vioarei și a clarinetului, dau un aspect heterofonic expunerii tematice. Acompaniamentul pianistic bogat cromatizat. El folosește intens întârzierea armonică și oscilația major-minor, specific stilului lui Bartók, pentru că oferă culoare și suplețe discursului muzical. Am surprins suprafețe polimodale în măsurile 142 – 143 (*do# minor – do minor*).

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in A, and Piano. The Violin part is in the top staff, marked *p dolce*, and features a melodic line with slurs. The Clarinet in A part is in the middle staff, marked *p*, and features a melodic line with slurs. The Piano part is in the bottom two staves, marked *p*, and features a chromatic accompaniment with slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Exemplu: motivul 10 + motivul 9, vioară și clarinet, măsurile 139 – 143/3

În continuare, compozitorul prelucrează motivul 10 demonstrându-i calitățile în cadrul unui travaliu tematic de ample dimensiuni, alcătuit din două mari suprafețe, pe care le-am notat cu Ba2 și Ba3 (respectiv măsurile 147/8 – 160, 161 – 169). Principalele caracteristici sunt legate de înfățișările modale pe care le ia tema și în al doilea caz voi prezenta suprafețele polimodale deosebit configurate de autor.

În Ba2 motivul 10 primește caracteristicile *modului lidian pe Mi*, pe sunetele: *Mi-Fa#-Sol#-La#-Si-Do#-Re#*.

Expunerea pianului pe trei voci la unison se suprapune parțial prin procedeul *stretto* cu imitația polifonică de la vioară și clarinet la unison (pian: 148-149, vioară+clarinet: 149-150).

Exemplu: polimodalism în expunerea lui M10 în stretto, măsurile 149 – 150

Repetarea acestui tronson se face prin secvențare la terța mică inferioară, pe *Do#*. Deoarece melodia descrie un arc simetric, în momentul imitației ei cele două grupuri de linii melodice devin întâi divergente, apoi convergente (preluând procedeul circulant pe care îl semnalasem încă din debutul părții I, precum și de-a lungul întregii părți a II-a a trioului).

Cea mai interesantă ipostază apare în a doua prelucrare, în Ba2.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in A, and Piano. The Violin part is written in treble clef and features a melodic line with dynamic markings of *mf*. The Clarinet in A part is also in treble clef and plays a similar melodic line, also marked *mf*. The Piano part is written in bass clef and consists of dense chordal textures, with dynamic markings of *mp* and a *gliss.* marking at the end of the excerpt.

Exemplu: heterofonie pe M5 + M10, măsurile 152 – 156

Pianul prezintă cele două motive M10 suprapuse la interval de cvintă micșorată (alternând cu cvarta mărită), cu deplasare cromatică, pe *modul dodecafonic pe Re#*. Prin adăugarea motivului 5, prelucrat *fugato* între vocea vioarei și vocea clarinetului la distanță de patru optimi, se realizează o suprafață heterofonică (măsurile 152 – 153).

A treia prelucrare, care poate fi observată în exemplul deja prezentat mai sus, propune bimodalismul organizat din suprapunerea a șase voci conduse astfel:

- la pian, trei voci suprapuse la intervale de cvartă mărită – cvintă micșorată, care se deplasează paralel, cromatic și ascendent;
- la vioară, două voci la interval de octavă, care evoluează paralel, cromatic și descendent;
- la clarinet, o voce, la interval de cvartă mărită față de vioară, cu mers cromatic și descendent.

Deoarece acest eșafodaj se desfășoară la un nivel dinamic scăzut (*pianissimo*) și foarte legat, percepția lor acustică determină acumularea treptată a unei tensiuni tot mai mari, fără ca aceasta să se materializeze într-o intensitate mult sporită (*mezzoforte*).

Procedeele polimodale continuă cu o nouă structură și în Ba3 (măsurile 161 – 169). Acest segment îndeplinește și rolul de punte spre revenirea secțiunii A. Organizarea polifonică imitativă este reluată într-o nouă ordine, producând alte suprafețe de travaliu tematic. Susținut de pedalele armonice ale clarinetului și pianului pe sunetul *Re*, *modul lidian*

pe *Mi* este abordat în stil popular prin subtonică în M10; el apare la vioară numai cu forma ascendentă. Imitația de la pian se face pe trei voci la unison. Sonoritatea se îmbogățește, deși compozitorul păstrează nivelul dinamic foarte redus (*pianissimo*).

Odată cu intrarea clarinetului (ascendent) și a pianului (descendent, M10 inversat, măsura 163) se organizează divergența vocilor și se suprapune *modul lidian pe Si b* la clarinet peste *modul lidian pe La b* la pian, procedeu continuat apoi numai la pian, dar pe același mod.

De la măsura 165, într-un interesant *stretto* motivul 10 segmentat în proporții diferite de cele trei instrumente suprapune cinci moduri pe o pedală pe *La bemol* în bas, astfel:

- la pian modurile pe *La b, Si b, Do, Re, Mi* (organizate după modelul modului lidian) evoluează descendent; ele sunt urmate la distanță de o optime de alte 5 voci pe sunetele *Sol, La, Si, Do#, Re#* (de asemenea lidian), cele 10 voci ale pianului construiesc permanent acorduri de tip cluster;

- la vioară segmentele tematice sunt mai reduse (primele trei sunete din M10); aici se prezintă două voci suprapuse evoluând în none mari paralele, pe *Mi* (la sopran) și *Re* (la vocea alto);

- la clarinet, deodată cu vioara și în mers paralel cu aceasta, segmentele tematice reduse după modelul viorii, evoluează pe o singură voce pornind de la *Do*;

- în punctele sale maxime acest *stretto* acumulează 13 voci (măsurile 165 timpii 4 – 13). Spre încheierea punții însă aglomerarea se reduce la 10 voci (măsurile 167 – 169).

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in A, and Piano. The Violin and Clarinet parts are written in treble clef, while the Piano part is in bass clef. The score illustrates a 'stretto' section with complex polyphonic textures. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The Piano part features dense clusters of notes, while the Violin and Clarinet parts play more melodic lines.

Exemplu: *stretto* pe 13 voci, folosind M10, măsurile 165 – 166/1

Tronsonul tematic B este disjunct față de segmentul A1 care urmează. Compozitorul notează o cezură largă, de 1'28'', pregătită prin decelerare ritmică (*ritardando*) și o diminuare foarte semnificativă a nivelului dinamic (*pianissimo*).

Odată cu revenirea motivului 3 (caracteristic secțiunii Ab), a metrului binar simplu, 2/4 și a *Tempo-ului I* se reia secțiunea A, iar clarinetistul își pregătește clarinetul în *Si b* cu care va executa tot segmentul final al trioului.

Segmentul A1b relevă în prim plan două procedee. Primul dintre acestea este dialogul timbral între registrele pianului la început, apoi între pian și grupul timbral format din vioară și clarinet. Cel de-al doilea este de natură polifonică, realizat prin imitația dintre motivele M3 la pian (măsurile 169 – 172), apoi la vioară și clarinet în dialog imitativ, M3 fiind suprapus dialogului pe M4 la vocile pianului, realizat cu aceleași mijloace polifonice. Fiecare imitație propune o variantă inversată și așezată pe altă treaptă, ceea ce creează un mozaic modal plin de vervă și culoare.

Decalajul de optime între intrările motivelor și alternanța M3-M4-M3-M4 produce un nou *stretto*, cu evoluție descendentă. El acumulează energie și vivacitate. Încheierea segmentului tematic se produce cu o codetta (măsurile 180 – 185), diminuată ca intensitate, dar progresiv accelerată (*accelerando al Più mosso*), o punte spre A1b1.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in Bb, and Piano. The tempo is marked as 'Tempo I, quarter note = 140' and 'senza sord.' for the violin. The piano part is marked 'p, leggero' and 'mp'. The score shows a 'stretto' section with a tempo of 'Tempo I, quarter note = 140' and 'senza sord.' for the violin. The piano part is marked 'p, leggero' and 'mp'. The score shows a 'stretto' section with a tempo of 'Tempo I, quarter note = 140' and 'senza sord.' for the violin. The piano part is marked 'p, leggero' and 'mp'.

Exemplu: *stretto* pe M3 și M4, măsurile 173 – 177/1

Revenirea temeii A1b1 (măsurile 186 – 195/1 la vioară, 195/2 la pian, 196/1 la clarinet) aduce câteva elemente noi. Pe lângă tempoul mai alert (*Più mosso*), figurile clarinetului vor deveni acompaniamentul motivului M5 de la vioară, care imită onomatopee și instrumente populare, cum ar fi zurgălăii (măsurile 190 – 191); se păstrează dialogul, dar compozitorul îl

temporizează, renunțând la procedeul *stretto*, iar eșafodajul se sprijină pe un acompaniament de tip „hang” popular, cu deplasare acordică paralelă (cvințe paralele). Reluarea temei de către vioară introduce o accentuare nouă (optimile 2 și 3) care subliniază specificul simetric ritmic și anagramează celulele melodice ale lui M3. Construcția se îndreaptă spre culminație în măsura 195, însă nivelul maxim atins de vioară este foarte rapid minimalizat (*fortissimo* > *piano*, măsura 195/2).

În acompaniamentul acordic la pian al următoarei variante a motivului M3 expusă la vioară, apar armonii alcătuite din trei cvarte suprapuse deplasate paralel (Re-Sol; Sol-Do#; Re-Sol, măsurile 196 – 201). Melodia este construită pe o scară arhaică, *tricordia pe Sol: Sol-La-Do#* păstrând specificul lidian.

A treia revenire tematică este obținută prin contrapunct reversibil, având motivul M5 la clarinet și M3 la vioară (măsurile 196 – 207). Motivul 5 plin de vervă, cu apogiaturi pentru toate sunetele sale, imită zurgălăii pe care îi poartă la picioare dansatorii în unele jocuri populare. Intonarea lui solicită folosirea tuturor registrelor clarinetului, în salturi ample. Motivul M3 conține pedale când pe dominanta *Re*, când pe tonica *Sol*, imitând isonul cimpoiului, un alt instrument deseori auzit în tarafurile populare.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in Bb, and Piano. The Violin part is in the upper staff, featuring a melodic line with slurs and accents. The Clarinet in Bb part is in the middle staff, showing a rhythmic, percussive texture. The Piano part is in the lower staff, consisting of chords and single notes. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Exemplu: motivul M5 la clarinet și M3 la vioară, măsurile 200 – 204/1

Jocul devine tot mai antrenant, iar motivul M3 trece la clarinet (măsurile 208 – 211), pregătind cadența viorii.

În cele 35 de măsuri ale cadenței viorii sunt reluate principalele motive ale părții a III-a: M3, M1, M5. Compozitorul concepe un moment contrapunctic foarte dificil datorat suprapunerii motivelor M5 și M3 (construit pe două voci, în cvințe paralele, măsurile 11 – 13,

16 – 18 ale cadenței), de asemenea bariolaje (măsurile 21 – 27), arpegii cu configurații neuzuale (măsurile 3 – 4, 6, 9 – 10, 14 – 15), accentuarea specifică pentru crearea de simetrii. Pregătirea reîntoarcerii la discursul inițial printr-o decelerare progresivă (*allargando molto*) conține o indicație de cezură de 1'10'' în măsura 213 (care într-o execuție pe scenă nu este necesar să fie păstrată, ea fiind folositoare doar în înregistrarea acestui trio, conform vechilor standarde ale primei jumătăți a secolului XX. Performanțele înregistrărilor computerizate de astăzi nu mai necesită asemenea cezuri).

Puntea spre A1a1 (măsurile 214 – 229) folosește la pian motivul M1 repetat, aflat într-o largă augmentare, suprapus peste motivul M7 în dialogul dintre clarinet și vioară în *modul Si b lidian* (la clarinet) și în oscilația modal – tonal formată din *re b minor- do dorian-re b minor* la vioară. Al doilea segment al punții evidențiază un motiv nou, M11 cântat la vioară. El este însoțit de chiuituri specifice jocului popular, onomatopee sugerate de trilurile în diferite registre expuse la clarinet. Pianul dinamizează ultimul moment al punții prin sextolete pe motivul M4 ușor lărgit.

Tema A1a (măsurile 230 – 240) este expusă la clarinet în registrul acut într-un *mod frigian pe La* cu treapta a VI-a urcată, mod popular, care conține două trepte mobile: *La-Si b* (*Si*)-*Do-Re-Mi-Fa#-Sol* (*Sol#*); frazarea ei în care alternează *legato* cu *staccato* și tempoul mai așezat (*Meno mosso*) îi dau un caracter dansant și feminin, instabil. Este însoțită la vioară de un motiv repetitiv. La pian arpegiile largi în *si minor natural* sunt executate *staccatissimo*, imitând țambalul (un procedeu îl putem observa și în rapsodia de concert pentru vioară și pian intitulată *Tzigane* de M. Ravel). Constatăm aici existența unei expuneri polimodale.

Exemplu: tema A1a (230 – 233)

Următoarea reluare tematică, cu motivul M1 la vioară (măsurile 234 – 237/2) se desfășoară mult mai liniștit (*Molto tranquillo*).

Compozitorul folosește sunetul *Do* ca pivot, sunet comun între cele două pentacordii tematice: *Si-Do-Re-Mi-Fa* prezentată ascendent și *Re b-Do-Si b-La-Sol* care se deplasează descendent.

Pianul execută un șir de efecte prin *glissando* descendent repetat pe diferite suprafețe și registre. Motivului M3 din încheierea temei suferă o serie de imitații timbrale organizate alternativ, la vioară și clarinet.

Puntea spre A1b1 evidențiază o suprafață largă organizată polifonic, pe patru voci în *stretto* pe motivul M9. Intensificarea dinamică permanentă construiește amploarea viitoarei apariții tematice.

The image displays two systems of musical notation for Violin, Clarinet in B, and Piano. The first system shows the initial part of the stretto, with dynamics ranging from *p* (piano) to *m.d.* (mezzo-dolce) and *p legato*. The second system continues the piece, marked with *cresc.* (crescendo) for all instruments, indicating a gradual increase in volume and intensity.

Exemplu: *stretto* pe motivul M9 (241 – 247)

Dacă la clarinet (pe *Sol #*) și la vioară (pe *La*) motivul se deplasează ascendent și preponderent cromatic, la cele două voci ale pianului direcția vocilor este descendentă (de la *Re#* la bas, de la *Fa* la sopran, acesta fiind dublat începând cu măsura 245/2).

Plină de entuziasmul jocului popular, tema A1 (a1+b1) este plasată la vioară și clarinet în registrele acute ale ambelor instrumente, construite heterofonic prin suprapunerea lui M3+M2sm1 la vioară și M1 la clarinet. Acompaniamentul pianului imită în continuare zurgălăii jucătorilor, prin acorduri de tip cluster executate *staccatissimo* tot în registrul înalt. Mișcarea tot mai rapidă este antrenantă, veselă (*Più mosso*). Polimodalismul urmărește și această expunere, pe *Si b lidian* la vioară și clarinet, dar pe *hexacordia lidiană pe La b* cu treapta a V-a urcată la pian (*La b-Do-Re-Mi-Fa#-Sol*). Mișcarea capătă tot mai mult elan, odată cu apariția motivului circulant M4, în două ipostaze: prima la vioară și clarinet la unison, însoțite de cea de a doua formă de *glissando* la pian. Această evoluție acaparează încet încet toate vocile implicate. Dialogul timbral și între registre se intensifică și capătă amploare sonoră construind prima culminație importantă a finalului în măsurile 265 – 266.

Puntea (măsurile 267/1 la clarinet, 268/2 la vioară și pian – 286) prelucrează motivul M9, unde descoperim un șir de prelucrări modale începute imediat după expunerea desenului melodic la clarinet. Fiecare reluare propune un alt mod.

Exemplu: *stretto* pe M9, măsurile 269/2 – 272

Prezentarea motivelor se face prin procedeul polifonic imitativ în *stretto*, astfel:

- clarinet – *la locrian*, ascendent, 269/2-270/2 prima optime;
- vioară – *do frigian*, descendent, 270/2 – 273/1;
- clarinet – *si b dorian*, ascendent, 272/2 a doua optime – 274/1;
- vioară – *la b ionic*, ascendent, 273/2 – 275/1;
- clarinet – *do minor armonic*, ascendent, 274/2 – 276/1;
- vioară – *do eolian*, ascendent, 275/2 – 277/1;
- clarinet – *re dorian*, ascendent, 276/2 – 278/1;
- vioară – *mi b lidian*, ascendent, 277/2 – 279/1;
- clarinet – *re mixolidian*, ascendent, 278/1 ultima șaisprezecime – 279/2;
- vioară – *fa lidian*, ascendent, 279/1 ultima șaisprezecime – 280/2;
- clarinet – două tetracorduri ionice la interval de semiton, 280/1 – 281/1, mod inventat de B. Bartók.

De la măsura 280/2 modul nou creat la clarinet este preluat la vioară și apoi la pian (în direcție descendentă, 281/2); numărul vocilor implicate crește la patru (măsura 283), două câte două pornind în același sens: ascendent la vioară și clarinet, descendent la pian. Este un periplu modal foarte colorat, care capătă aspect cadențial și totodată construiește o nouă culminație înaintea Codei.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in B, and Piano. The Violin part is on a single staff with a treble clef, showing a melodic line with a 'cresc.' marking. The Clarinet in B part is on a single staff with a treble clef, also showing a melodic line with a 'cresc.' marking. The Piano part is on two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left, showing chords and arpeggiated figures. The score is for measures 281/1 to 282.

Exemplu: *stretto* pe M9 și noul mod, măsurile 281/1 – 282

Coda pornește după o scurtă cezură, care desparte cele două segmente prin semnul virgulei notat de compozitor. Dinamismul atinge aici culminația. Autorul solicită o mișcare mai rapidă, mai vioaie. Procedul folosit este preluat din stilul baroc. Instrumentele intră pe rând, expunerea transformându-se treptat într-un *stretto* (măsurile 289 – 292), mai întâi pe motivul M3 (prezentat simetric prin recurența imediată a celulelor sale) cât și a motivului M5, onomatopeic aici. Tot ca principiu al simetriei se produce și ieșirea treptată din ritmul jocului a vocilor, mai întâi vioara, urmată de pian (vocea înaltă), clarinet și vocea gravă a pianului. Ritmul șaisprezecimilor se desfășoară *ostinato*.

Al doilea *stretto* folosește doar M5, intrarea vocilor fiind organizată altfel: clarinet (299/2), vioară vocea înaltă (301/1), vioară vocea medie (304/1), pian vocea înaltă dublată în acut (303/1) și pian vocea medie gravă (305/1), ultima fiind vocea medie a pianului (306/1), în final se acumulează 8 voci.

Ancora piu mosso, ♩ = 160

Violin

mf cresc. --

Clarinet in B \flat

mp mf cresc. --

Piano

Ancora piu mosso, ♩ = 160

mf cresc. --

Violin

Clarinet in B \flat

Piano

Exemplu: *stretto* pe motivul M5, măsurile 299/2 – 306

Dialogul vocilor se prelungește cu motivul M5 integral prezentat de pian și grupul timbral format din vioară+clarinet. Acumularea de energie realizată de M5 se continuă spre ultima culminație obținută de motivul M4 prelucrat divergent, de către grupul de voci ale viorii și clarinetului care se opun vocilor grave ale pianului. În fapt este un rezumat modal contrastant al celor două tetracorduri lidian+frigian, suprapuse la interval de semiton, alcătuiind un mod nou, inventat de B. Bartók, având drept tonică sunetul *Si b*: *Si b-Do-Re-Mi* (tetracord lidian, vioară+clarinet, care se deplasează descendent) și la pian *Fa-Sol b-La b-Si b* (tetracord frigian, cu direcție ascendentă). Tonică relevată în armonia finală drept *Si bemol* este înglobată într-un cluster. Cu meticulozitate, compozitorul indică durata exactă de 1'03'' a ultimei pauze generale a trioului.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet in Bb, and Piano. The score is divided into three systems. The first system is for Violin and Clarinet in Bb, both starting with a 'Tempo I.' marking and a 'poco allarg.' marking. The second system is for Piano, also starting with a 'Tempo I.' marking and a 'poco allarg.' marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'ff' and 'p'. At the bottom right of the score, there is a duration marking: '1'03'' and 'Duratiön ca 6'22''.

Exemplu: motivul M4 și cadența finală, măsurile 313 – 318

Trioul *Contraste* pentru vioară, clarinet și pian este o lucrare ce pretinde un înalt nivel de virtuozitate al formației. În special ultima parte, de dimensiuni ample și cu o mișcare rapidă, cu formule melodico-ritmice variate, prelucrate după modele aparținând muzicii populare solicită o temeinică adâncire a textului.

Semnificația titlului se constată în toți parametrii muzicali. Compozitorul o realizează prin alternanțele tempourilor, caracterul diferențiat al părților, structurile melodico-ritmice variate și procedeele de prelucrare din travaliul tematic. Există un mod dominant, lidian, alături de o paletă bogată de scări și moduri, pline de culoare. De-a lungul trioului surprindem contrastul între tradiția păstrată de fondul ancestral folcloric, transpusă în noutățile secolului XX și în inovațiile modale ale lui B. Bartók. Temele populare sunt tratate cu mijloacele polimodalismului ajuns în stadiul cromatic uneori. Compozitorul creează relații armonice noi.

Această imagine cu cel mai mare virtuoz român al clarinetului, Aurelian Octav Popa (născut la 10 octombrie 1937 la Amara) a fost făcută în anul 1959, anul care i-a adus premiul I la Concursul Internațional Primăvara la Praga. Cu acest prilej a fost prezentată în primă audiție piesa *Martie pentru clarinet solo* de Marțian Negrea.



CAPTOLUL III

„Martie” pentru clarinet soloadaptare după Marțian Negrea

Personalitate marcantă a secolului XX în România, compozitorul Marțian Negrea (comuna Vorumloc, județul Sibiu 1893 – 1973 București) s-a format în școli¹⁵ reprezentative ale vremii. Personalitatea sa a filtrat influențele unor centre culturale cu tradiție, îmbinând neoromantismul german cu impresionismul francez, iar cunoașterea și studierea temeinică a folclorului și-a găsit expresia muzicală în numeroase lucrări orchestrale sau camerale cu tematică în stil popular românesc.

După 1921, M. Negrea devine profesor la Conservatorul din Cluj, apoi director artistic al Filarmonicii *Gheorghe Dima* (1927-1940). În timpul celui de-al doilea război mondial, în 1941, el primește numirea ca profesor de armonie la Conservatorul din București, unde a funcționat până în 1970. Din dorința perfecționării predării, el a scris *Teoria instrumentelor muzicale*, *Contrapunct*, *Tratatul de contrapunct și fugă*, *Tratatul de forme muzicale*, *Tratatul de armonie*, lucrări care au fost suport de studiu pentru studenții săi.



¹⁵ Studiile muzicale le-a început cu profesorul Dobo la Liceul Ungar Romano-Catolic din Odorhei (1909-1910), a continuat la Seminarul Pedagogic Andreian din Sibiu (1910-1914) cu Timotei Popovici (muzica vocală și cântarea bisericească) și cu Franz Zizka (vioara). A studiat la Viena (1913) violoncelul cu Friedrich Buxbaum, apoi la Academia de Muzică din Budapesta (1917-1918) cu Zoltan Kodaly (armonia), Viktor Herzfeld (contrapunct) și Pongracz Cacsos (pedagogie muzicală). A urmat cursurile Akademie für Musik und darstellende Kunst la Viena (1918-1921), având ca profesori pe Eusebie Mandicevski (armonie, contrapunct, fugă), Eugen Thomas (teorie și solfegiu), Franz Schmidt (compoziție, orchestrație), apoi a studiat în particular cu Rudolf Bella (contrapunct), Franz Schalk și Ferdinand Löwe (dirijat), Joseph Saphier (pian), Max Graf (estetică) și Witz Worwil (canto).

Totodată, este autorul unei monografii, intitulată *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea: Ioan Caioni (1629-1687)*.

Paralel cu activitatea didactică el scrie două rapsodii, o fantezie și suite simfonice, *Povești din Grui*, *Simfonia primăverii*, *Concertul pentru orchestră* și alte lucrări simfonice, muzica pentru filmul *Prin Munții Apuseni*, opera *Marin Pescarul*, *Oratoriul patriei*, poemul *Recrutul*, un *Recviem*, muzică corală. În domeniul muzicii de cameră a compus lucrări pentru pian, harpă, lieduri, un *Cvartet de coarde* op.17 (1949), *Suita pentru clarinet și pian* op.27 (1960).

Marțian Negrea este un veșnic căutător. În lucrările camerale întâlnim un suflet liric, ce se exprimă printr-o muzică spontană, sensibilă, plină de culoare uneori, iar alteori meditativă, cu elemente pastorale influențate de mediul transilvănean în care a trăit și s-a format inițial. Stilul său a evoluat de la romantismul tratărilor inițiale, spre modalismul de sorginte folclorică și chiar spre dodecafonism.

Atras de personalitatea excepțională, de filozof și poet, a ardeleanului Lucian Blaga¹⁶, și de cultura vieneză (deoarece s-au aflat la studii cam în aceeași perioadă), compozitorul a apreciat mult poeziile sale, transpunându-le pe muzică, mai întâi în ciclul *Opt cântece pentru voce și pian* op. 9 (pe versuri de Lucian Blaga, Veronica Micle și versuri populare), compus în 1955 în ciuda opreliștilor impuse, iar mai târziu, în 1969, a mai scris *10 Cântece pe versuri¹⁷ de Lucian Blaga*, după ce versurile sale au început să fie republicate. Cel de-al zecelea cântec a fost scris și pentru flaut solo.

Existența indicațiilor programatice facilitează înțelegerea fondului primar al inspirației. Poezia intitulată *Martie* face parte din volumul de versuri *Poemele luminii*, scris de L.Blaga în 1919 și dedicat Cornелиei Brediceanu, viitoarea sa soție.

„Nu sunt poeme și nu lumina le stăpânește. Sunt bucăți de suflet, prinse sincer în fiecare clipă și redată cu o superioară muzicalitate în versuri care, frânte, cum sunt, se mlădie împreună cu mișcările sufletești înseși. Această formă elastică permite a se reda și cele mai delicate nuanțe ale cugetării și cele mai fine acte ale simțirii.”¹⁸

¹⁶ Lucian Blaga (Lancrăm, 1895 – 1961, Cluj-Napoca), filozof, poet, dramaturg, traducător, jurnalist, profesor universitar, diplomat. A obținut doctoratul în filozofie la Viena. Deoarece nu a vrut să se afilieze comunismului, în 1948 a fost îndepărtat de la catedră, după reforma învățământului, iar poeziile lui nu au mai fost tipărite decât după moartea sa. Ideea lui M. Negrea de a compune lieduri pe versurile sale a reprezentat o recunoaștere a valorii acestui mare poet român.

¹⁷ Cuprinde poeziile: *Fiorul*, *Visătorul*, *Primăvara*, *Sus*, *Liniște*, *Stelelor*, *Melancolie*, *Mugurii*, *Stalactita*, *Martie* scrise de Lucian Blaga și cuprinse în volumul *Poemele luminii*, tipărit în 1919.

¹⁸ Nicolae Iorga – Ziarul Neamul Românesc, 1 mai 1919.

Poezia, sursa de inspirație a lucrării, surprinde debutul primăverii, în metafore existențiale, transpuse în versuri libere, degajând tristețea naturii zgribulite de frig în lipsa luminii, ca metaforă a singurătății poetului, lipsit de persoana iubită, pe care o aseamănă cu lumina.

Martie (1919)

Din caier încâlcit de nouri
 toarce vântul
 fire lungi de ploaie.
 Flușturatici fulgi de nea
 s-ar așeza-noroi,
 dar cum li-e silă –
 se ridică iar
 și zboară să-și găsească
 cuib de ramuri. Vânt și-i
 frig –
 iar mugurii
 prea lacomi de lumină
 își zgulesc acum
 urechile în guler.

(Lucian Blaga, volumul *Poemele luminii*, 1962, Editura Tineretului)

Piesa pentru clarinet solo intitulată *Martie* a fost rescrisă de compozitorul Marțian Negrea în colaborare cu clarinetistul Aurelian Octav Popa, pentru a fi prezentată în cadrul *Concursului Internațional Primăvara la Praga*, în anul 1959, câștigând premiul I. Stilul plin de inspirație și imaginația muzicală a lui Marțian Negrea în colaborare cu tehnica și interpretarea măiestrită a marelui clarinetist, care l-a sfătuit în privința anumitor posibilități tehnice specifice și performante au avut ca rezultat această bijuterie muzicală, care s-a bucurat de mare succes. Piesa se constituie într-un excelent studiu asupra improvizației pentru un instrument solo.

Este o compoziție programatică, fapt care netezește drumul spre înțelegerea sferei semiotice ale lucrării. Aprecierile metaforice, noțiuni sugerate de titlu și de textul poetic, devin evenimente muzicale. Dezvoltarea ideilor originare se produce liber și neașteptat, în stil improvizatoric, mărin farmecul expunerii.

Deși cunoștea îndeaproape tehnicile de compoziție ale secolului XX, compozitorul nu

renunță ca alți colegi de breaslă la notația muzicală clasică, astfel că partitura conține indicații exacte, metrice și de tempo, notația înălțimilor și a duratelor respectă sistemul clasic. Piesa de proporții reduse începe în metrul ternar simplu, 3/4, în *Larghetto*, pe parcurs apărând și alte unități metrice, de 4/4 și 2/4 (măsurile 19, 31-33). Mișcarea este accelerată spre sfârșit (*accelerando poco a poco*), în segmentul coda, însă revine (*poco ritenuto*) și încheie în tempoul inițial. Interpretul trebuie să adopte stilul *parlando rubato*, provenit din stilul oral.

Diversitatea expresiei rezultă pe de-o parte din varietatea manierelor de transformare a motivelor, prin antiteze de origine melodică și mai ales între unitățile pulsațiilor ritmice, ordinea pe parcurs în tratare fiind aleasă de compozitor. Pe de altă parte, interpretul are un rol hotărâtor în obținerea acestei diversități, prin mlădierile dinamice între maximele viguroase și momentele de elegantă finețe, prin subtile construcții în care suplețea naturii și metaforicele înțelesuri evoluează în arabescurile desenelor motivice impresioniste, prin realizarea momentelor de suspendare a substanței melodice alternativ cu aglomerările cadențiale executate cu naturalețe. Compozitorul a imaginat iar interpretul evidențiază șirurile de dualități în care logica partiturii trebuie să producă totuși o continuitate a arcului devenirii, o caracteristică specifică a naturii și a muzicii ce o înfățișează. Imaginile nu apar în ordinea lor din poezie, ci par a fi surprinse mai întâi în întregime, ca într-un film cinematografic, din care apoi sunt individualizate prin aducere în prim plan, într-o ordine aleatorie, diferită de cea scrisă.

Cele mai folosite dintre ideile muzicale sunt motivul 1 (măsura 1/1-1/3 prima optime) și motivul 2 (măsura 2/1-2/3 prima optime). Construcțiile melodico-ritmice combină mai multe dualități, care apar pe tot parcursul piesei, în proporții diferite:

- celula melodică inițială, M1 se opune unui motiv, M2;
- ritmul larg al lui M1 (doime-optime) în opoziție cu ritmul rapid al lui M2 (treizecidoimi-pătrime cu punct);
- ritmul cruzic din M1 față de cel anacruzic din M2;
- celula sunetelor alăturate față de motivul format din sunete alăturate și salturi; sau diferența dintre scara bicordică și modul heptatonic (La-Si b-Si #-Re-Mi b-Mi-Sol #; se obține modul 96¹⁹: 1-2-2-1-1-4-1);
- intervalul minim (semitonul) față de ambitusul ce depășește octava (nona mărită);
- mersul direct față de sinuozitatea arabescului din motiv;

¹⁹ Vieru, Anatol. *O carte a modurilor. Catalogul structurilor modale* – Editura Muzicală, București, 1980.

- celula cantabilă și calmă din M1 în opoziție cu agresivitatea și nerăbdarea motivului M2.

M1:



M2:



M3:



M4:



M5:



Exemplu: motivele 1, 2, 3, 4, 5, respectiv măsurile 1, 2, 3/2-3/3, 5/3, 8/1

Compozitorul a ales procedeele temei cu variațiuni pentru posibilitățile ei de prelucrare, pentru faptul că permite înnoirea permanentă a modelelor tematice originale. Am delimitat tema și cinci segmente variaționale. Ca și dimensiunile totale ale piesei și cele ale secțiunilor interioare vor fi reduse, dar nu egale:

Segmentul A:	a	av1	av2	av3	av4	av5
Măsurile:	1	4/3	10	18	25	35-40

Cele 40 de măsuri ale piesei pelucează cele cinci entități motivice:

1. Prin răsturnarea celulei melodice de semiton cu ritm asimetric, notată cu M1, compozitorul obține saltul de septimă mare (foarte des întrebuințat), iar alteori folosește nona mică (gândită ca semiton peste octavă, măsurile 3/3-4/2) și undecima micșorată (gândită ca

semiton peste decimă, măsurile 27/3 – 28/1) în locul figurii inițiale.



Exemplu prelucrări ale motivului 1

Într-unul din cazuri reunește două asemenea celule, adăugând și apogiatură (măsurile 3/3-4/3); dar apogiatura poate executa un salt (măsura 10).



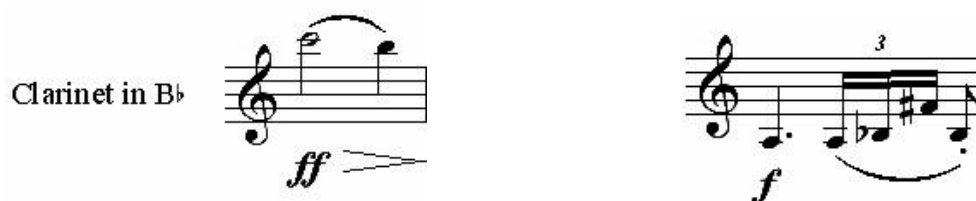
Exemplu: motivul 1 în cele două ipostaze indicate

Figura apare și diminuată ritmic (măsurile 7/3 ultima optime-8/1 prima treizecimo; 11/3 ultima șaisprezecime – 12/1 prima optime; 19/3 ultima treizecimo-20/1 prima optime).



Exemplu: diminuții ale motivului 1, măsurile 7/3 – 8/1, 19/3 – 20/1

Intervalul inversat există în măsura 18; în măsura 25 al doilea sunet primește un triolet de șaisprezecimi drept apogiatură. Semnificația acestei celule trebuie căutată în metafora-cheie transmisă de poezie, „tristețe” („frig”, lipsa „luminii”).



Exemplu: motivul 1 inversat și prelucrat ritmic (măsura 18, 25)

2. Arpegiul motivului 3 pe aceeași întindere de septimă mare sau echivalentul ei, octava micșorată și chiar nonă (celula inițială inversată; măsura 6/1 ultima optime – 6/2 prima optime, 12/2-12/3, 16/1, 16/2, 16/3-17/1, 27/2-27/3, 30/3, 34/1-34/2) are o întrebuințare largă.

Clarinet in B \flat

p *ff*

Exemplu: motivul 3, septimă mărită și apoi nonă (măsurile 12/2-12/3; 30/3)

Formula mai apare inversată (măsurile 6/1) sau așezată în catenă de secvențe descendente (măsurile 6/3-7/3, 15/3-16), lărgită ca ambitus și dinamizată progresiv (măsurile 33-34).

Clarinet in B \flat

mf *f* *f* *mf*

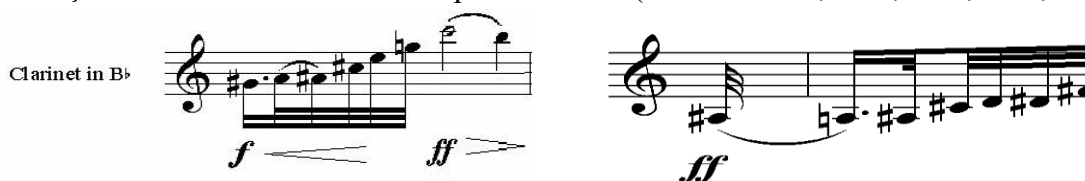
Exemplu: inversare, catene de secvențe (6/3-7/3, 15/3-17/1)

Clarinet in B \flat

f *f*

Exemplu: lărgirea ambitusului și dinamizare ritmică progresivă (măsurile 33 – 34)

Alteori conține un număr fluctuant de trepte interioare (măsurile 17/3, 23/2, 33/2, 34/3,



Exemplu: lărgiri ale motivului 3 (măsurile 17/3, 23/1)

Sonoritatea disonantă pe care o produce cumulează tensiune. Construcția muzicală are semnificația de mișcare scurtă, spre exemplu a norilor, a vântului, schimbări de direcție în mișcarea fulgilor de nea, mugurii „își zgulesc urechile în guler”.

3. Motivul ce urmează celulei semiton, notată cu M2, descrie arabescuri cu structuri mereu modificate (măsurile 2/1-2/3, 5/1-5/2, 11/1-11/3, 26/1-26/3, 29/1-29/2); el cunoaște și o transformare prin inversare (măsurile 31-32). Este sinonim altor metafore din text reprezentând mișcări mai largi: „ploaie”, „toarce vântul”, „fire lungi de ploaie”, „flușturatici fulgi de nea”, „se ridică iar și zboară”.



Exemplu: ipostaze ale lui M2 (măsura 29/2)

4. Desenul melodic ale cărui intervale se deplasează în zigzag, lărgind progresiv intervalele interioare, M4 va fi de asemenea transformat prin secvențări și lărgiri (măsurile 14/3-15/2, 29/2-31/1, 32/2-34/1). El produce armonii latente, care construiesc percepția sonoră de marș armonic tensionat și transmit senzația de mișcare de asemenea.

5. Motivul ce se desfășoară cromatic, pe trepte alăturate, ascendent până la terță își are originea în celula inițială, semitonul, fiind o posibilă variantă a acestuia, dar prelucrarea specifică pe care o primește ne îndreptățește să o considerăm motiv de sine stătător, notat ca M5 (măsurile 8/1). El este prelucrat prin diviziuni excepționale (13/3), prin repetare (17/1-17/2), prin secvențare (19/1-22/1), combinații cu alte motive (31-32/1). Prin oscilația interioară când la terța minoră și când la terța majoră, acest motiv construiește armonii latente consonante.



Exemplu: motivul 5, armonii latente cu oscilații modale și de metru (19/1-22/1)

Deși nu există o a doua linie melodică nicăieri, clarinetul nefiind un instrument armonic prin construcție, surprindem tendința de a construi două planuri sonore prin intervalul larg dintre registre, lăsând impresia de stratificare a vocilor, iar alături se înfiripă un dialog între registrele accesate (măsurile 8-9, 12-13-14, 21-22, 27-28, 29/2, 31-32). Acest tipar revine în numeroase cazuri, având structurile modificate interior. Semnificația sa este legată de sentimentul abia înmugurit, exprimat de „muguri” și „cuib de ramuri”, dar devine pe parcurs dureros, chiar tensionat (*espressivo molto e dolente*, măsurile 19-21).

Continuitatea logică a discursului muzical și păstrarea impresiei de improvizatie în stilul *parlando rubato*, naturalețea în conducerea frazelor muzicale sunt lucrurile cele mai greu de realizat de către clarinetist. Interpretul trebuie să imagineze o ierarhizare dinamică a frazelor, astfel organizată încât să construiască treptat cele patru mari curbe dinamice, prima spre măsura 15, a doua până la măsura 18, a treia spre registrul grav, măsura 23 și ultima în registrul supraacut al instrumentului, în măsura 31.



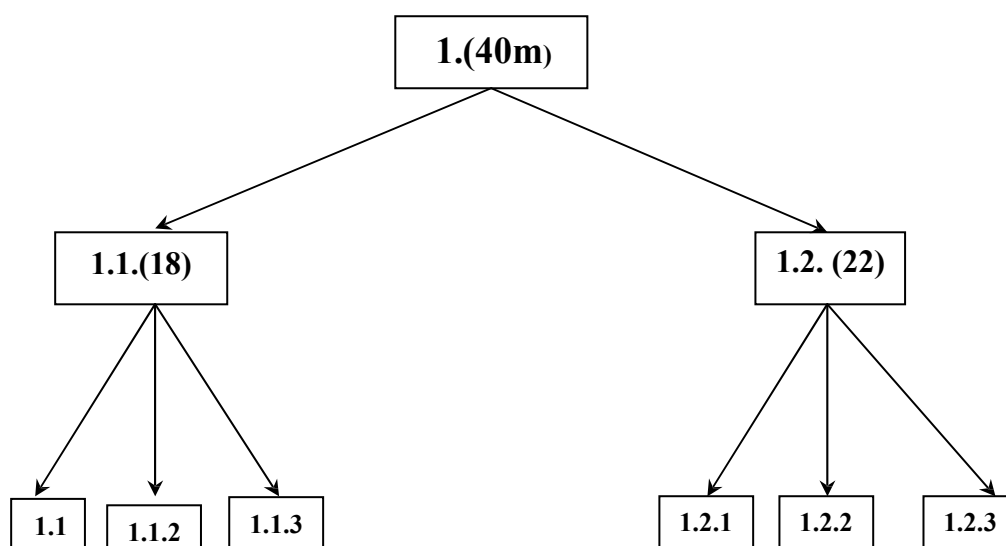
Exemplu: culminația din măsurile 29-32

De asemenea, în această piesă sensul metaforic generat de titlu solicită multă imaginație în concepția sonorităților propriu-zise, mai ales datorită faptului că instrumentul este capabil să emită o gamă bogată de semnificații. Idealul fiecărui interpret este de a stăpâni și folosi aceste posibilități instrumentale. Astfel pot fi alese sonorități mate sau strălucitoare, catifelate sau stridente, subțiri ori bogate în armonice, adânci. Conducerea coloanei sonore poate să

transmită agitație sau calm, nerăbdare sau liniște, în funcție de presiunea emisiei, de calitatea instrumentului și a anciei, de abilitatea și interesul clarinetistului, de stările sale interioare create și transmise.

Același pasaj poate fi executat în maniere diferite, cu sonorități variate și poate genera o percepție nouă de fiecare dată (spre exemplu M2 din măsura 2, repetat în măsurile 5, 11, 23, 25, 29; sau arpegiul M3, măsura 3/2, repetat: 6/1, 6/3-7/1, 12/2, 15/1-15/2, 15/3-16/3, 22/2, 23/2-24/1, 25/2, 27/2, 27/3-28/3, 30/1-30/3, 33/1-34/3, 35/3-36/1, 36/3-37/1, 37/3-38/1, 39/3-40/1).

Există momente în care trebuie modificată brusc sonoritatea, efectul fiind surprinzător (*forte – piano*, măsurile 3, 18-19). Este nevoie de căutări, de cercetarea unor variante de emisie și de nivel sonor, de stabilirea fermă a respirațiilor și o cât mai fidelă și mai elegantă punere în practică.



Schema arborelui sintactic al lucrării Martie pentru clarinet solo Compozitor: Marțian Negrea

CARACTERUL SEMANTIC

Psihologic				Religios				Moral				Filozofic			
Intim	Dramatic	Subtil	Comic	Angelic	Funebru	Mistic	Evlavios	Sobru	Ironic	Pur	Generos	Transcendental	Visător	Pesimist	Evolutiv
m1-S		m1-I	m1-I	m1-I	m1-I	m1-I	m1-I	m1-P	M1-P	m1-I	m1-I	m1-I	m1-I	m1-S	m1-S
m2-S		m2-I	m2-I	m2-I	m2-I	m2-I	m2-I	m2-I	M2-P	m2-I	m2-I	m2-I	m2-I		m2-S
m3-S	m3-I	.						m3-I	M3-I				m3-S		
m4-S			m4-I	m4-I	m4-I	m4-I	m4-I	m4-I				m4-P	m4-P	m4-P	
m5-S	m5-S	m5-S	m5-I	m5-I	m5-P	m5-I	m5-I	m5-I				m5-I	m5-P	m5-I	

S – sigur

P – posibil

I – imposibil

M 1

p *mf*

M 2

p *f*

M 3

p

M 4

p *f*

M 5

p *f*

Exemple

CAPITOLUL IV

Mișcări» pentru clarinet și trio de coarde, opus 34 (1974) de Dan Constantinescu

Dan Constantinescu s-a născut la 10 iunie 1931 la Pucioasa și s-a stins din viață la 6 februarie 1993. Moștenind gustul artistic din familie, el învață din copilărie pianul, dar cunoaște și alte instrumente muzicale, precum clarinetul, vioara și acordeonul. Cu toate că părinții l-au îndrumat în aceeași direcție pe care o urmaseră numeroși membrii ai familiei, medicina, și chiar după admiterea la această facultate din București, atracția sa pentru muzică îi călăuzește pașii spre profesorul Mihail Jora, pe care îl convinge rapid de talentul său în domeniul compoziției. De aceea, la puțin timp se înscrie la



Conservatorul din București, unde studiază compoziția cu Leon Klepper și Mihail Jora, armonia cu Paul Constantinescu, contrapunctul cu Marțian Negrea și N. Buicliu, orchestrația cu Theodor Rogalski. După terminarea studiilor devine membru al Uniunii Compozitorilor, rămâne suplinitor și apoi este numit preparator la Conservatorul din București.

Alături de alți colegi compozitori, Dan Constantinescu studiază și adoptă unele principii de compoziție apărute în Occident în acea perioadă, astfel că în creația sa se constată o fină înțelegere a noilor direcții de avangardă, printre care se numără dodecafoniismul, serialismul, aleatorismul ș.a. Nu era singur în acest demers. Compozitorii tineri din generații apropiate și-au manifestat interesul și au folosit noile tehnici, activitatea lor devenind un suflu de înnoire a componisticii românești. Mă refer la lucrările lui Anatol Vieru, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Adrian Rațiu, Miriam Marbé, Cornel Țăranu, Alexandru Hrisanide și alți colegi de generație.

Creația lui Dan Constantinescu a cunoscut o perioadă incipientă, de factură neoclasică, bazată în general pe surse tematice compuse în stil folcloric, moment ce coincide cu studiile sale de compoziție. A urmat o perioadă serială, aproximativ între anii 1952 – 1964. După

1964 compozitorul aprofundează o tehnică serial-aleatorică, care devine amprentă principală a creației sale. Astfel avem posibilitatea să urmărim o evoluție de la o concepție ciclică postromantică spre impresionism, către o scriitură complexă, heterofonă, conținând inovații și moduri de abordare foarte personale, etape spre sisteme microintervalice, ritmică polară și aleatorism.

Compozitorul creează mai întâi lucrări pentru pian, abordând treptat formații de muzică de cameră. Pentru suflători a compus *Sonata pentru flaut și pian* opus 20 (1963), *Trio pentru pian, vioară, clarinet și percuție* opus 22 (1964), *Sonata pentru clarinet și pian* opus 25 nr.1 (1965), *Mișcări pentru clarinet și trio de coarde* opus 34 (1974), *Cvartet pentru clavecin, trompetă, corn și trombon* (1979), *Cvartet pentru harpă, clarinet și fagot* (1979). De asemenea a mai scris lucrări camerale pentru voce și pian, vioară, violă, violoncel și pian, lieduri, lucrări corale.

Pentru orchestră distingem balada *Toma Alimoș*, *Divertiment în stil clasic*, *Simfonia pentru instrumente de suflat*, *Simfonia de cameră*, *Simfonia pentru orchestră de coarde*, *Simfonia concertantă*, *Concertul pentru pian și orchestră de coarde*, *Concertul pentru două pianе și orchestră mică*, *Concertul pentru harpă, clavecin și instrumente de suflat*.

Compozițiile sale s-au bucurat de o largă apreciere. Mărturie stau înregistrările radio și discografia, premiile primite din partea Academiei Române (1968) și Uniunii Compozitorilor (1976, 1980).

Alături de creația sa muzicală, s-au păstrat numeroase studii de muzicologie de o reală valoare științifică dintre care amintim „*Evoluția armoniei și polifoniei contemporane*”, „*Studiul proporțiilor în Sonatele pentru pian de Beethoven*”, „*Specificul național și muzica românească*”, „*Mihail Jora, profesorul*”.

Lucrarea lui Dan Constantinescu intitulată *Mișcări pentru clarinet și trio de coarde*, opus 34, a fost compusă în anul 1974 și prezentată în primă audiție la 18 iunie 1975 la Sala Mică a Palatului. Primii ei interpreți au fost Valeriu Bărbuceanu (clarinet), Mircea Opreanu (vioară), Vladimir Mendelsohn (violă), Dorel Fodoreanu (violoncel). Piesa a fost tipărită de Editura Muzicală din București în anul 1981, apoi înregistrată pe disc Electrecord având indicativul St.ECE 1407.

La data scrierii ei, compozitorul depășise perioada neoclasică inițială, abordase și dezvoltase conceptele legate de tehnica serială (începând din jurul anului 1952) și căuta deja noi coordonate. În creația sa, această lucrare care poate fi încadrată în serialismul aleatoric (manifestat în structurile imaginate în special după anul 1964) dovedește că autorul ei

asimilase noutățile din muzica occidentală și, prin talentul său reușește să construiască o piesă originală concepută într-un stil personal și novator.

Mișcări pentru clarinet și trio de coarde este un cvartet cu o structură monopartită, al cărei arc se desfășoară după un plan riguros. Deși în aparență piesa se execută la latitudinea interpreților, durata ei totală de 8'30'' este precis indicată de către autor. Lucrarea aduce o serie de noutăți în concepția generală.

În primul rând se constată că elementul melodic cantabil se află pe primul plan, pentru că întreaga lucrare se desfășoară ca un continuu melodic în care, până la reperul 19, nu există pauze. Doar în partitura clarinetului se găsesc rare respirații notate sub forma unui triunghi cu vârful în jos, necesare frazării. Raritatea lor pune la grea încercare pe interpret, mai ales datorită faptului că rolul său este substanțial mai amplu față de al celorlalți membri ai formației. Clarinetistul interpretează ca solist de la începutul lucrării și până la reperul 4-4 (iar prima respirație se află la 48'' față de debutul lucrării, apoi la 24'' și în sfârșit la 18'').

Viziunea originală a compozitorului Dan Constantinescu modifică aproape toți parametrii stilistici tradiționali și se aplică asupra celor mai mici unități care determină morfologia textului muzical.

Absența notațiilor clasice ale ritmului și metrului pe ample suprafețe melodice, lipsa armurii, modalitatea de construcție a motivului muzical cu indicarea doar a înălțimii exacte și abordarea notației proporționale, configurația armonică latentă sau manifestă și organizarea interioară aleatorie a deplasărilor armonice după principii dominate de structuri modale, ingenios alcătuite și riguros prezentate, utilizarea parametrilor temporali în accepțiuni noi, căutarea unor efecte sonore interesante, originalitatea sonorităților obținute prin utilizarea acelor tehnici de execuție specifice secolului XX sunt câteva dintre cele mai interesante mijloace folosite de compozitor. De cele mai multe ori constatăm preferința pentru heterofonie, în care compozitorul ne surprinde nu numai prin desenul melodic, dar și prin suprapunerea unor moduri diferite configurate, scări modale proprii.

Totodată compozitorul urmărește să împrăspăteze scriitura privind formația de cvartet, printr-o organizare neobișnuită a succesiunilor de voci instrumentale interioare și mai ales prin accentul pus pe monodie, pe cantabilitatea pură.

Cele șase segmente dezvoltă o viziune originală asupra cvartetului. Desfășurarea bazată pe evoluția încă din primul moment a tuturor membrilor formației camerale este părăsită în favoarea unei apariții singulare, aproape solistice a clarinetului, pentru ca celelalte instrumente să se unească pe rând cu linia sa, într-o aglomerare progresivă a vocilor. Intrarea în joc a instrumentelor se produce conform afinităților timbrale, deoarece timbralitatea

clarinetului se unește perfect cu cea a violei, cea dintâi însoțitoare pe traseul muzical; ea apare la reperul 5. Datorită sonorității speciale, expresia generală muzicală rămâne într-un cadru intim, până la reperul 7.

Intrarea viorii se petrece la reperul 8, fără ca celelalte două instrumente să dispară definitiv, iar la reperul 10 familia instrumentelor se îmbogățește prin apariția celui din urmă membru al formației, violoncelul, odată cu care jocul sonor se metamorfozează, capătă o densitate maximă.

Până la reperul 19 cvartetul poate să pară ancorat exclusiv în inovațiile cele mai interesante ale secolului XX, în special în privința notației ritmice și în ce privește lipsa indicațiilor metrice sau a barelor de măsură, pentru că barele punctate sunt repere temporale legate de un anumit quantum de timp în care trebuie să se desfășoare sunetele evidențiate doar ca înălțime, dar nu și ca durată.

Remarcăm faptul că datorită notării proporționale a înălțimilor sonore, membrii cvartetului participă direct alături de compozitor la actul de creație al lucrării, pentru că modul lor de execuție instrumentală devine unic și nerepetabil, deci rezultat al unei viziuni proprii asupra textului, conceput ca atare de către autor.

De la reperul 19, odată cu instaurarea ordinii metrice, conform notației clasice în ce privește aspectul ritmic, compozitorul revine la scriitura obișnuită. În finalul lucrării, de la reperul 23 la 25 regăsim inovațiile primordiale: heterofonia, notația proporțională, absența metrului.

Pentru mai multă claritate a exemplificărilor am folosit numerele reperelor indicate de compozitor de la 1 la 25, la care am adăugat reperul 0 pentru fragmentul muzical inițial.

De-a lungul analizei, pentru un plus de exactitate, am notat fiecare diviziune a textului dintre barele punctate cu un număr astfel: reperele 0 și 25 (primul și ultimul) conțin câte 8 structuri muzicale, indicate 0-1, 0-2 etc., respectiv 25-1, 25-2 etc.; reperele 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 24, subsumează câte 4 structuri; reperele 3, 4, 22, 23, câte 3 structuri; reperele 9, 12, 15, 19, 20, 21 au câte 5 structuri; reperele 16, 17, 18 conțin câte o configurație proprie pentru fiecare voce, de aceea numerotarea se va referi doar la un anumit instrument, dimensiunile și numărul motivelor fiind diferite.

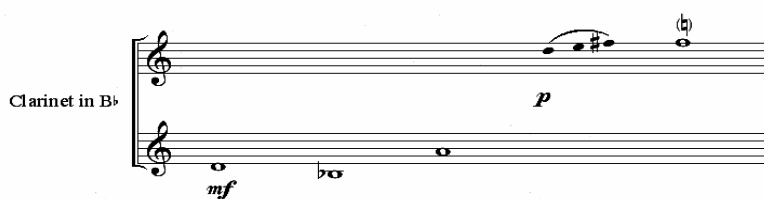
În privința formei, există opt segmente asimetrice structurate astfel:

Secțiunea:	Expoziție			Dezvoltare				Reexpoziție		
Segment:	I	II	III	IV	V		VI	VII	VIII	
Repere:	0→4	5→7	8→10	11→15	16→17	18	19 → 22	23 → 24	25	
Instrumente:	cl	cl	v-vccl	vccl	cl	cl	cl	cl	cl	
		vla	vla	cl	vla	vccl	v	v	v	
			cl	v	v	v	vla	vla	vla	
				vla	vccl	vla	vccl	vccl	vccl	

Motivul principal al clarinetului (reper 0-1) formează o armonie latentă majoră cu septimă mică, în stare directă în poziție largă: Si b – Re – Fa – La, cu terța dublată și cu o curioasă oscilație între sunetele Fa#-Fa, cântată foarte rapid, oprirea fiind pe ultimul dintre aceste două sunete.

Segmentul melodic conține intervalele: terță mare descendentă (Re↓- Si b), septimă mare ascendentă (Si b↑- La), cvartă perfectă ascendentă (La↑ - Re), două secunde mari ascendente (Re↑- Mi; Mi↑- Fa#) și o primă mărită descendentă (Fa#↓- Fa). Constatăm o simetrie a direcțiilor intervalelor motivului principal. Din prelucrarea acestor intervale se conturează toată lucrarea. Compozitorul marchează importanța primelor două intervale prin nivelul dinamic mediu (*mf*), iar cele mai mici distanțe sunt plasate parcă într-un con de umbră, de mister, prin nivelul dinamic scăzut (*piano*). Deci constatăm existența unei opoziții inițiale și în privința construcției dinamice a motivului. Motivul pornește din registrul mediu oscilând mai întâi spre grav și apoi se îndreaptă spre înalt, cu o întoarcere neașteptată în final. De-a lungul solo-ului clarinetului se observă o insistență pe intervalele cele mai importante ce formează desenul melodic inițial, prima și septima,

Motivul inițial poate fi divizat în: submotivul 1, succesiunea valorilor lungi (o) răspândită pe intervalul maxim (Si b – La, septima mare), care se sprijină pe pilonii ce delimitează modul 1 reprezentat de totalul dodecafonic (septima mare cuprinde în limitele sale acest *modulo 12*). Ea se opune submotivului 2, format din valori scurte (●), evoluând spre terța majoră, parcurgând rapid drumul scurt ascendent (Re-Mi-Fa#), pe trepte alăturate, de tonuri și semitonuri, dar sfârșind în minor prin oprirea pe ultimul sunet (Fa).



Exemplu: segmentul 0-1

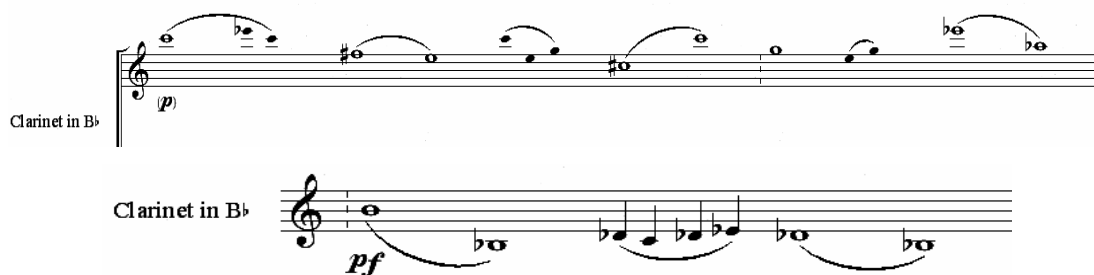
Recapitulând, am reliefat o serie de opoziții semantice: intervalice, dinamice, armonii latente, prin ritmica proporțională, aleatorie, prin dialogurile între registre, pe care le regăsim la clarinet, în segmentul 0-1.

Ultima opoziție se constată pe parcursul șirului de prelucrări ale motivului. Este vorba de raportul dintre 1 (modelul inițial) și multiplu (numărul mare de variante posibile ale acestui desen). Dezvoltarea motivului începe imediat prin anagramarea intervalelor modelului melodic, la clarinet.



Exemplu: segmentul 0-2

Altă posibilitate de prezentare constă în alegerea și insistența asupra anumitor intervale, adeseori cu modificarea lor, vizibile la clarinet.



Exemplu: segmentul 0-3 și 0-5

Sau o esențializare a modelului



Exemplu: segmentul 0-4, la clarinet

Alteori compozitorul insistă mai mult asupra intervalului de septimă.

Exemplu: segmentele 2-2, 2-3; aici se constată o prelucrare mai intensă a intervalelor de bază ale motivului inițial:

Punctul culminant al solo-ului clarinetului în *fortissimo* se realizează după ce melodia a atins pentru prima oară intervalul de octavă perfectă, realizat prin parcurgerea unor trepte intermediare; consonanța de o clipă este urmată de un „strigăt” spre înalt, construit pe o octavă micșorată ascendentă (*Mi – Mi b*). Clarinetul atinge la reperul 3-3, prin intervale majore și perfecte, maximum de intensitate sonoră și se apropie de maximum de ambitus instrumental, iar acest sunet *La* supraacut este realizat cu efectul *frullato*:

Exemplu: reper 3-3, *Si b – Si b*

Căderea este zgrăvită prin tendința depresivă a secvențelor intervalelor. Se remarcă faptul că sunetele inițial minime (notate prin valori scurte), acum parcurg intervale largi și salturi ample ce depășesc octava, în timp ce sunetele notate cu valori lungi coboară spre limita gravă a ambitusului clarinetului. Execuția sunetelor rapide se face mai întâi în *staccato* și apoi în maniera *slap tongue*.

Exemplu: reper 4-3

Motivul principal intonat de clarinet în prima structură există și în momentul expozițiv al violei, cu unele modificări, care totuși nu alterează prea mult esențialul desenului motivic, vizibile.

Exemplu: reperele 5-1 și 5-2

În apariția vioii la reperul 8-1 motivul este prezentat recurent, cu unele licențe:

Exemplu: reperul 8-1

Modificări ale desenului inițial apar și în prima expunere tematică a violoncelului la reperele 10-1 și 10-2, în special lărgirea motivului datorită repetării unor intervale:

The image displays a musical score for clarinet, organized into two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a 3-measure repeat sign and contains notes with a dynamic marking of *mp*. The bass staff also contains notes with a dynamic marking of *mp*. The second system consists of three staves. The top two are treble clef staves; the first has a dynamic marking of *mp* and the instruction 'pont.', while the second has '(pont.)' and *mp*. The bottom staff is a bass clef staff with a dynamic marking of *mf*, the instruction 'pizz.', and 'ben marcato'.

Exemplu: reperele 10-1 și 10-2

Prin faptul că aceste desene melodice au o sorginte comună, unică, am putea considera expunerea lor ca o posibilă expoziție de fugă. Dar compozitorul se detașează de maniera clasică de construcție a acestei forme polifonice, tradiționale. Pe de-o parte, deoarece succesiunea acestor motive muzicale este urmată în toate cazurile de numeroase și diverse modalități de prelucrare.

Pe de altă parte, prin manierele de tratare care adoptă o tehnică serială și prin faptul că aproape fiecare structură nouă aduce și o configurație modală altfel alcătuită, care permite soluții armonice neașteptate; ca atare se largesc accepțiunile privind scara muzicală și construcțiile armonice. Scopul poate fi obținerea unor structuri mereu noi, proaspete.

Un alt înțeles pe care îl surprindem în „Mișcări” – titlul piesei – în transformare, se referă la modul inițial și structurile pe care le va prezenta ulterior. Dacă trecem în revistă aspectele motivului tematic, constatăm că pornește de la o hexacordie anhemitonică cu configurația: *Re-Mi-Fa-Fa#-La-Sib*, adică: [2, 1, 1, 3, 1, 4], modul 159²⁰, în structura de la reperul 0-1.

Tabelul cu frecvența sunetelor în solo-ul clarinetului (segmentul reprezentat de reperele 0-1 până la 4-3) este o demonstrație asupra faptului că, deși folosește totalul cromatic, Dan Constantinescu construiește fiecare desen melodic pe un mod anume, ale cărei trepte de multe

²⁰ Vieru, Anatol. *Cartea modurilor*. În capitolul *Catalogul structurilor modale*. Vol. I. Editura Muzicală, București, 1980.

ori le repetă (în tabel am notat cu „x” apariția unui anumit sunet și cu „2x” până la „4x” repetările pe care le-am constatat în motiv). De unde și încadrarea concepției sale componistice în curentul serial aleatoric. Fiecare reper al textului muzical reprezintă o anumită serie; primul sunet al fiecărui reper îl consider tonică a modului, cu următoarele configurații modale:

	re	re#	mib	mi	Fa	fa#	solb	Sol	Sol#	lab	la	la#	sib	si	Do	do#	reb
0-1	2x			x	x	x					x		x				
0-2	x		x	2x				X			x		x	x			
0-3			x	2x		x		X							4x	x	
0-4			x	x				2x		X							
0-5			2x	x				X	X		x		2x		2x	x	3x
0-6		x	2x	2x		x	X				x				x	x	x
0-7	2x			3x	x	x		X					x		x	x	
0-8			x	x	x	x		2x					x	2x	2x		
1-1	x		2x	x	x	x		X					x		2x		
1-2	x			x		4x		X			3x		x		6x	x	
1-3			x	x		x		2x	2x		x				x		x
1-4			2x	x	x	x	2x	2x		2x			2x	x	x		x
2-1		x	2x	x		x	X	X	4x		5x	x	2x	x	x	2x	
2-2	x			x	x	x		X	X		x		2x		x	x	
2-3	x			4x				X	2x		7x		4x	2x	4x		
2-4	3x		x	2x				X	X		4x				2x	x	3x
3-1	2x			x		x		X				x	x	x	4x	2x	
3-2			x	2x		2x		X	2x	2x						2x	x
3-3			2x	x	4x		X			3x	2x		x				
4-1			x		2x		X	X		2x	x		x	x	x		x
4-2	x		x			x		X	X					x	x		
4-3	3x					x		3x	3x					3x	x		

.....Re.....Re#.....Mib.....Mi.....Fa.....Fa#.....Solb.....Sol.....Sol#.....Lab.....La.....La#.....Sib.....Si.....Do.....Do#...Reb
18.....2.....21.....29.....12.....19.....8.....26.....14.....10.....28.....2.....23.....14.....36.....12.....8

În privința frecvenței sunetelor, cele mai folosite sunt: Do = 36, Mi = 29, La = 28, Sol = 26, Sib = 23, Mib = 21, Fa# = 19, Re = 18, Sol# = Si = 14, Do# = Fa = 12, Lab = 10. Sunete mai rare: Reb = Solb = 8. Iar cele mai rare: Re# = La# = 2.

Variantele tind spre configurarea unor moduri diferite ca structură și număr de trepte, care tind într-o primă etapă spre hepta- și octocordii, iar apoi ajung la unsprezece trepte diferite, apropiindu-se de totalul cromatic:

- Re-Mib-Mi-Sol-La-Sib-Si, heptacordia [1, 1, 3, 2, 1, 1, 3], modul 111, la reperul 0-2;
- Do-Do#-Mib-Mi-Fa#-Sol, hexacordia [1, 2, 1, 2, 1, 5], modul 152, la reperul 0-3;
- Mib-Mi-Sol-Lab, tetracordia [1, 3, 1, 7], modul 34, la reperul 0-4;
- Sol-Sol#-La-Sib-Do-Reb-Mib-Mi, octocordia [1, 1, 1, 2, 1, 2, 1, 3], mod 56, reper 0-5;
- La-Do-Reb (Do#)-Re# (Mib)-Mi-Fa#(Solb), hexacordie cu trei trepte mobile, relativ enarmonice, cu configurația simetrică [3, 1, 2, 1, 2, 3], modul 173, reper 0-6, în care apar interpretările microintervalice, dat fiind că clarinetul este un instrument netemperat, care

poate intona corect sunetul alterat prin diez, față de enarmonicul său relativ, alterat prin bemol, astfel încât cele două sunete să se afle la o distanță justă de o comă;

- *Re-Mi-Fa-Fa#-Sol-Sib-Do-Do#*, octocordia [2, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 1], mod 51, reper 0-7;
- *Sol-Sib-Si-Do-Mib-Mi-Fa-Fa#*, octocordia simetrică [3, 1, 1, 3, 1, 1, 1, 1], mod 40, reper 0-8;
- *Re-Mib-Mi-Fa#-Sol-Sib-Do*, heptacordia [1, 1, 2, 1, 3, 2, 2], mod 122, reper 1-1;
- *Si-Do-Do#-Re-Mi-Fa#-sol-La*, octocordia simetrică [2, 1, 1, 2, 2, 1, 2, 1], mod 68, reper 1-2;
- *Sol-Sol#-La-Do-Reb-Mib-Mi-Fa#*, octocordia simetrică [1, 1, 3, 1, 2, 1, 2, 1], mod 57, reper 1-3;
- *Sol-Lab-Sib-Si-Do-Mib-Mi-Fa-Fa# (Solb)*, nonocordia [1, 2, 1, 1, 3, 1, 1, 1, 1], simetrică, cu o treaptă mobilă, relativ enarmonică, modul 15, reper 1-4.

De la reperul 2 situația se modifică în sensul că autorul tinde spre o complexitate crescută a modurilor construite, adoptând sisteme ce includ aproape toate treptele totalului cromatic sau care folosesc microtoniile:

- *Sib-Si-Do# (Reb)-Re# (Mib)-Mi-Fa-Fa# (Solb)-Fa x (Sol)-Sol# (Lab)-La*, structura cea mai complexă, ce conține o structură microintervalică clară și depășește sistemul temperat datorită numărului reprezentativ de trepte relativ enarmonice; prin eliminarea dualității diez – bemol, structura sa temperată poate fi notată prin: [1, 1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1], mod 2, reper 2-1;
- *Do-Do#-Re-Mi-Fa-Fa#-Sol-Sol#-La-Sib*, decacordie, [1, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2], cu o structură simetrică, modul 6, reper 2-2;
- *Re-Mi-Solb-Sol-La-Sib-Si-Do*, octocordia [2, 2, 1, 2, 1, 1, 1, 2], modul 60, reper 2-3;
- *Re-Mib-Mi-Solb-Sol-La-Sib-Si-Do*, nonocordia simetrică [1, 1, 2, 1, 2, 1, 1, 1, 2], modul 25, reper 2-4;
- *Do-Do#-Re-Mi-Fa#-Sol-La#-Si*, octocordia [1, 1, 2, 2, 1, 3, 1, 1], modul 45, reper 3-1;
- *Lab (Sol#)-Do# (Reb)-Mib-Mi-Fa#-Sol*, hexacordia [5, 2, 1, 2, 1, 1] cu două trepte relativ enarmonice, modul 145, reper 3-2;
- *Sib-Mib-Mi-Fa-Solb-Lab-La*, heptacordia [5, 1, 1, 1, 2, 1, 1], modul 86, reper 3-3;
- *Lab-La-Sib-Si-Do-Reb-Mib-Fa-Solb-Sol*, formată dintr-o decacordie cu configurație simetrică [1, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 1, 1, 1], modul 4, reper 4-1;
- *Mib-Fa#-Sol-Sol#-Si-Do-Re*, heptacordia simetrică [3, 1, 1, 3, 1, 2, 1], mod 117, reper 4-2;
- *Si-Do-Re-Fa#-Sol-Sol#*, hexacordia [1, 2, 4, 1, 1, 3], modul 158, reper 4-3.

Odată cu apariția celei de a doua voci instrumentale și preluarea motivului tematic principal de către violă constatăm un bimodalism, realizat prin suprapunerea celor două

moduri diferite, atât ca structură cât și ca număr de trepte, varietatea menținându-se ca principiu în continuare și accentuându-se pe măsură ce înaintează discursul muzical:

- Sol-Do#-Re-Mib-Mi-Fa#, hexacordia [6, 1, 1, 1, 2, 1], modul 140, reper 5-1, la violă;
- Re-Mi-La-Sib-Do, pentacordia [2, 5, 1, 2, 2], modul 104, reper 5-1, la clarinet;
- Fa-Fa#-Sol-Re-Mi, pentacordia [1, 1, 7, 2, 1], modul 72, reper 5-2, la violă;
- Mi-La-Si-Do, tetracordia [5, 2, 1, 4], modul 53, reper 5-2, la clarinet;
- Mib-Mi-Fa-Sib-Si-Do-Re, heptacordia [1, 1, 5, 1, 1, 2, 1], modul 87, reper 5-3, la violă;
- Sol-Sib-Re-Fa#, tetracordia [3, 4, 4, 1], modul 63, reper 5-3 la clarinet;
- Fa#-Sol-La-Do-Do#-Re-Mi, heptacordia [1, 2, 3, 1, 1, 2, 2], mod 124, reper 5-4, violă;
- La-Sib-Do-Re-Mib, pentacordia [1, 2, 2, 1, 6], modul 85, reper 5-4, la clarinet;
- Sib-Si-Do-Re, tetracordia [1, 1, 2, 8], modul 30, reper 6-1, la clarinet;
- Sib-Do-Mi-Fa#-Sol-La, hexacordia simetrică [2, 4, 2, 1, 2, 1], mod 169, reper 6-1, violă;
- Fa#-Sol-Do-Do#-Re-Mi, hexacordia simetrică [1, 5, 1, 1, 2, 2], mod 151, reper 6-2, clarinet;
- Fa-Fa#-Sol#-La-Do-Do#, hexacordia [1, 2, 1, 3, 1, 4], modul 162, reper 6-2, la violă;
- Lab-Reb (Do#)-Mib-Mi-Sol, pentacordia [5, 2, 1, 3, 1] cu o treaptă mobilă, relativ enarmonică, modul 98, reper 6-3, la clarinet;
- Fa#-Sol-Sol#-La-Sib-Do#-Mi, heptacordia [1, 1, 1, 1, 3, 3, 2], mod 83, reper 6-3, violă;
- Sib-La-Fa#, tricordia [1, 3, 8], modul 13, reper 6-4, la clarinet;
- Mib-Lab-Si-Do-Do#, pentacordia [5, 3, 1, 1, 2], modul 94, reper 6-4, la violă;
- Fa-Fa#-Lab-Si-Mib-Mi, hexacordia [1, 2, 2, 5, 1, 1], modul 144, reper 7-1, la clarinet;
- Mib-Fa-Sol-Lab-Sib-Si-Do-Do#, octocordia simetrică [2, 2, 1, 2, 1, 1, 1, 2], modul 60, reper 7-1, la violă;
- Sol#-La-Do-Do#-Mib-Sol, hexacordia [1, 3, 1, 2, 4, 1], modul 158, reper 7-2, la clarinet;
- La-Do-Do#-Re#-Fa#-Sol-Sol#, heptacordia [3, 1, 2, 3, 1, 1, 1], mod 100, reper 7-2, violă;
- Sib-Si-Re#-Fa-Solb, pentacordia [1, 4, 2, 1, 4], modul 110, reper 7-3, la clarinet;
- Sol#-La-Sib-Do#-Mib-Mi-Fa-Fa#-Sol, nonacordia [1, 1, 3, 2, 1, 1, 1, 1, 1], modul 11, reper 7-3, la violă;
- Fa#-Lab (Sol#)-Si-Do, tetracordia [2, 3, 1, 6], cu o treaptă mobilă relativ enarmonică, modul 45, reper 7-4, la clarinet;
- Fa-Fa#-La-Si-Do#-Mi, hexacordia simetrică [1, 3, 2, 2, 3, 1], mod 170, reper 7-4, violă.

De la reperul 8, spectrul sonor se îmbogățește prin intrarea pentru prima oară a viorii; paleta modală se lărgeste spre plurimodalism, pentru că din acest moment se suprapun trei moduri diferite, multe dintre ele construite simetric:

- *Sol-La-Re*, tricordia simetrică [2, 5, 5], modul 24, reper 8-1, la clarinet;
- *Mi-Solb-La-Sib-Do#-Mib*, hexacordia simetrică [2, 3, 1, 3, 2, 1], mod 176, reper 8-1, violă;
- *Re-Mi-Fa-Fa# (Solb)-Sol-La-Do-Do#*, octocordia [2, 1, 1, 1, 2, 3, 1, 1] cu o treaptă mobilă relativ enarmonică, modul 53, reper 8-1, la vioară;
- *Si-Re#-Mi-Sol*, tetracordia [4, 1, 3, 4], modul 63, reper 8-2, la vioară;
- *Re-Mi-Mi#-Sol-Lab-Si-Reb*, heptacordia [2, 1, 2, 1, 3, 2, 1], mod 132, reper 8-2, violă;
- *Si-Do-Fa#*, tricordia [1, 6, 5], modul 19, reper 8-3, la clarinet;
- *Mi-Sol-Sib-Do-Do#-Re-Mib*, heptacordia [3, 3, 2, 1, 1, 1, 1], mod 83, reper 8-3, vioară;
- *Re-Fa#-Sol-La-Do*, pentacordia [4, 1, 2, 3, 2], modul 125, reper 8-3, la violă;
- *Mi-Sol#*, bicordia [4, 8], modul 6, reper 8-4, la clarinet;
- *Do-Do#-Re-Mi-Fa-Fa#-Lab-La-Sib*, nonocordia simetrică [1, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2], modul Messiaen III, modul 27, reper 8-4, la vioară;
- *Sib-Si-Do-Reb-Re-Mi-Fa#-Sol*, octocordia [1, 1, 1, 1, 2, 2, 1, 3], mod 45, reper 8-4, violă;
- *Sol#-La#-Mi-Fa#*, tetracordia simetrică [2, 6, 2, 2], modul 47, reper 9-1, la clarinet;
- *Lab-La-Sib-Si-Reb (Do#)-Mib-Mi-Fa#*, octocordia simetrică [1, 1, 1, 2, 2, 1, 2, 2], cu o treaptă mobilă relativ enarmonică, modul 61, reper 9-1, la vioară;
- *La-Si-Do-Do#-Sol-Lab*, hexacordia simetrică [2, 1, 1, 6, 1, 1], mod 141, reper 9-1, violă;
- *Sib-Fa-Fa#-Sol-Lab*, pentacordia [7, 1, 1, 1, 2], modul 73, reper 9-2, la clarinet;
- *Sol-Sol# (Lab)-La# (Sib)-Si-Do-Fa#*, hexacordia simetrică [1, 2, 1, 1, 6, 1], cu două trepte mobile relativ enarmonice, modul 141, reper 9-2, la vioară;
- *Fa#-Sol-La-Reb-Mib-Mi-Fa*, heptacordia simetrică [1, 2, 4, 2, 1, 1, 1], mod 84, reper 9-2, la violă;
- *Sib-Do-Fa-Fa#-Lab*, pentacordia simetrică [2, 5, 1, 2, 2], mod 104, reper 9-3, la clarinet;
- *Reb-Mib-Solb-Lab-Sib-Do*, hexacordia [2, 3, 2, 2, 2, 1], modul 178, reper 9-3, la vioară;
- *Mib (Re#)-Mi-Fa-Sol-Lab-La*, hexacordia cu simetrii interioare [1, 1, 2, 1, 1, 6], cu o treaptă mobilă relativ enarmonică, modul 141, reper 9-3, la violă;
- *La#-Do#*, bicordia [3, 9], modul 5, reper 9-4, la clarinet;
- *Solb (Fa#)-Sol-La-Sib-Mib-Fa*, hexacordia [1, 2, 1, 5, 2, 1], cu o treaptă mobilă relativ enarmonică, modul 147, reper 9-4, la vioară;

- *Sib-Si-Reb-Re#*, tetracordia [1, 2, 2, 7], modul 36, reper 9-4, la violă;
- *Do#-Mi-La-Si*, tetracordia [3, 5, 2, 2], modul 60, reper 9-5, la vioară;
- *Do-Do#-Sol-La-Si*, pentacordia [1, 6, 2, 2, 1], modul 80, reper 9-5, la violă.

De la reperul 10 odată cu intrarea celui din urmă instrument al cvartetului, violoncelul, ideea de mod și sistem netemperat se amplifică, compozitorul întrebuițând și microtonia ce rezultă din folosirea procedurii de alunecare dintre două sunete depărtate, obținută prin *glissando* pe tastiera instrumentului cu coarde. Existase această inițiativă și mai înainte, dar numai între două trepte aflate în relație enarmonică în sistemul netemperat. Noul procedeu este deseori folosit odată cu intrarea violoncelului la reperul 10-1, dar nu numai la violoncel (10-2, 12-5, 15-5, 16-1, 24-1, 24-2), ci la toate instrumentele (la vioară de la reperul 13-1 până la 15-5, iar la violă de la reperul 13-1 până la 15-5). Astfel modul se diluează și instabilitatea intonațională mai pronunțată produce efecte noi.

Intrarea violoncelului este alcătuită din sunetele *Sol-La-Sib-Reb-Mib-Mi-Fa#*, heptacordie simetrică 2, 1, 3, 2, 1, 2, (1), modul 132, reper 10-1; în realitate el este lărgit prin adăugarea tuturor microintervalelor realizate între sunetele *Sol-Sib*, ca rezultat al efectuării *glissando*-ului între primele două sunete ale motivului, obținându-se microtonii, reper 10-1.

Din trecerea în revistă a tuturor structurilor modale, întâlnite doar în secțiunea expozitivă, putem trage concluzia că ideea compozitorului este de a demonstra posibilitățile de organizare a celor 12 sunete, rezultând scări foarte variate. Comparând modurile repetate, având același număr din catalog, ajungem la concluzia că fiecare reprezintă o noutate deoarece construcția folosește alte sunete sau un număr de trepte mobile relativ enarmonice, iar altele conține mai puține trepte, deci este o nouă variantă a modului respectiv.

Iată în rezumat lista modurilor pe care le-a folosit compozitorul în această primă secțiune expozitivă: 2, 4, 5, 6 (de 2 ori, reperatele: 2-2, 8-4), 11, 13, 15, 19, 24, 25, 27, 30, 34, 36, 40, 45 (de 3 ori, reperatele: 3-1, 7-4, 8-4), 47, 51, 53 (de 2 ori, reperatele: 5-2, 8-1), 56, 57, 60 (de 3 ori, reperatele: 2-3, 7-1, 9-5), 61, 63 (de 2 ori, reperatele: 5-3, 8-2), 68, 72, 73, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 94, 98, 100, 104 (de 2 ori, reperatele: 5-1, 9-3), 110, 111, 117, 122, 124, 125, 132 (de 2 ori, reperatele: 8-2, 10-1), 140, 141 (de 3 ori, reperatele: 9-1, 9-2 și la 9-3), 144, 145, 147, 151, 152, 158, 159, 162, 169, 170, 173, 176, 178. Menționăm că indicația numerică a fiecărui mod a fost preluată din capitolul *Catalogul structurilor modale (în sistemul temperat modulo*

12)²¹. Este un exemplu de măiestrie a compozitorului încă din debutul lucrării, o veritabilă lecție modală a profesorului Dan Constantinescu.

Gândirea sa ajunge la sistemul dodecafonic atunci când suprapune diferite structuri modale. În același timp, depășește acest nivel de construcție prin sunetele enarmonice care pot fi interpretate microintervalic de către instrumentele alese în cvartet; dar și prin folosirea *glissando*-urilor care creează alte posibilități de obținere a microtoniei.

În privința unui alt parametru, ritmul, constatăm de la începutul lucrării că notația proporțională abordează numai două semne, două valori ritmice relative: nota cu oval gol (valoarea lungă) și nota cu ovalul umplut, înnegrit (valoarea scurtă). Structurile muzicale astfel concepute capătă autonomie proprie și lasă posibilități foarte diferite de combinare. De altfel înțelesul de „*Mișcări*” sugerat de compozitor în titlu îl surprindem și în transformarea ritmică permanentă și nerepetabilă. Prin urmare, ca să putem înțelege în ce constă caracterul *rubato* și aleatoriu al acestor notații temporale, pentru seriile ritmice existente în partitura clarinetului (pe care le-am notat cu indicative de la 0-1 până la 4-3) compozitorul notează pentru reperul 0-1 o durată de 6 secunde, iar pentru parcurgerea în întregime a reperului 0 indică 48 secunde, deci fiecare fragment existent între barele punctate trebuie să dureze un număr egal de secunde. Ulterior există și alte notații asupra duratei, la sfârșitul reperului 1 (cumulând momentul *più lento*) și la reperul 2, care durează fiecare câte 24’’; la reperul 3 se indică 18’’, iar la reperul 4 atât durata acestuia, 18’’ cât și durata integrală a momentului executat de către clarinetul solo: 2’12’’. Comparând cu numărul segmentelor existente în textul muzical ajungem la concluzia că fiecare dintre ele trebuie să aibă aceeași durată. Însă, din analizarea primelor opt segmente ritmice inițiale, rezultă o componentă în valori lungi și valori scurte foarte diferită numeric pe unitatea de timp, secunda. Pentru vizualizare, valorile lungi le-am notat cu o cifră cumulativă și marcată, iar valorile scurte tot cu o cifră cumulativă, dar subliniată și nemarcată, alături de semnul respectiv:

- reperul 0-1: 3○ – 3● – 1○;
- „ 0-2: 5○ – 2● – 1○;
- „ 0-3: 1○ – 2● – 2○ – 3● – 2○;
- „ 0-4: 1○ – 2● – 2○;
- „ 0-5: 2○ – 4● – 2○ – 1● – 2○ – 2● – 1○;
- „ 0-6: 1● – 2○ – 3● – 3○ – 1● – 1○;

²¹ Vieru, Anatol. *Cartea modurilor*, Vol.I. Editura Muzicală, București, 1980.

- „ 0-7: $1\circ - \underline{2}\bullet - 1\circ - \underline{1}\bullet - 4\circ - \underline{3}\bullet - 1\circ$;
 „ 0-8: $2\circ - \underline{2}\bullet - 3\circ - \underline{2}\bullet - 2\circ$.
 „ 1-1: $4\circ - \underline{1}\bullet - 5\circ$;
 „ 1-2: $\underline{3}\bullet - 5\circ - \underline{3}\bullet - 1\circ - \underline{3}\bullet - 1\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$;
 „ 1-3: $1\circ - \underline{3}\bullet - 4\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$;
 „ 1-4: $\underline{3}\bullet - 5\circ - \underline{4}\bullet - 1\circ$;
 „ 2-1: $2\circ - \underline{2}\bullet - 2\circ - \underline{3}\bullet - 2\circ - \underline{3}\bullet - 4\circ - \underline{2}\bullet - 1\circ$;
 „ 2-2: $\underline{2}\bullet - 1\circ - \underline{3}\bullet - 2\circ - \underline{1}\bullet - 2\circ$;
 „ 2-3: $9\circ - \underline{2}\bullet - 3\circ - \underline{2}\bullet - 4\circ$;
 „ 2-4: $\underline{5}\bullet - 5\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$;
 „ 3-1: $\underline{1}\bullet - 1\circ - \underline{1}\bullet - 4\circ - \underline{3}\bullet - 1\circ$;
 „ 3-2: $\underline{3}\bullet - 4\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$;
 „ 3-3: $2\circ - \underline{2}\bullet - 1\circ - \underline{2}\bullet - 2\circ - \underline{3}\bullet - 1\circ$;
 „ 4-1: $\underline{6}\bullet - 3\circ$;
 „ 4-2: $4\circ$;
 „ 4-3: $\underline{7}\bullet - 1\circ - \underline{3}\bullet - 2\circ$

Mai mult, valorile scrise de autor cu aceeași notație nu primesc aceleași dimensiuni temporale mereu, pentru că Dan Constantinescu caută mereu soluții componistice noi.

Lucrurile se complică în momentul cuplării violei, la reperul 5. Deși suprapunerile devin mai bogate în privința combinațiilor ritmice și chiar mai consistente numeric, dezvoltarea unui segment este indicat a se petrece într-o unitate de timp mai scurtă, doar 5”, dar rămasă stabilă între reperele 5-1 și 7-4, până la intrarea viorii (reper 8):

- | | | |
|---------|--|---|
| reperul | 5-1: clarinet: $2\circ - \underline{3}\bullet - 1\circ - \underline{2}\bullet - 1\circ$; | viola: $2\circ - \underline{3}\bullet - 4\circ - \underline{1}\bullet - 2\circ$; |
| „ | 5-2: clarinet: $\underline{1}\bullet - 1\circ - \underline{2}\bullet - 1\circ$; | viola: $3\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$; |
| „ | 5-3: clarinet: $2\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$; | viola: $4\circ - \underline{2}\bullet - 4\circ$; |
| „ | 5-4: clarinet: $3\circ$; | viola: $6\circ - \underline{1}\bullet - 2\circ$; |
| „ | 6-1: clarinet: $\underline{1}\bullet - 2\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$; | viola: $3\circ - \underline{4}\bullet - 1\circ$; |
| „ | 6-2: clarinet: $\underline{1}\bullet - 1\circ - \underline{2}\bullet - 1\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$; | viola: $3\circ - \underline{2}\bullet - 1\circ$; |
| „ | 6-3: clarinet: $\underline{6}\bullet - 3\circ$; | viola: $3\circ - \underline{1}\bullet - 3\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$; |
| „ | 6-4: clarinet: $\underline{1}\bullet - 1\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ - \underline{1}\bullet - 1\circ$; | viola: $1\circ - \underline{3}\bullet - 2\circ$; |

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| „ 7-1: clarinet: 2○ – 2● – 2○; | viola: 2○ – 3● – 3○ – 1● – 1○; |
| „ 7-2: clarinet: 3● – 4○; | viola: 3○ – 1● – 5○; |
| „ 7-3: clarinet: 1○ – 1● – 4○; | viola: 3● – 1○ – 1● – 5○; |
| „ 7-4: clarinet: 3● – 2○; | viola: 7○. |

Din modul de organizare al seriilor se observă tendințe către simetrie în ordinea valorilor, gândite însă cu o dispunere diferită, în partitura violei ele apar în aceleași locuri, pe când în cea a clarinetului sunt așezate după modelul tablei de șah.

Pentru o mai clară relevanță a seriilor nerepetabile le vom așeza într-un tabel, din care rezultă că există serii ritmice la fel de divers alcătuite ca și modurile deja prezentate și nerepetabile, cu o singură excepție (reperele 4-1 și 6-3, la clarinet conțin aceeași structură):

111111	211	3	4	521	612	7	92324
111431	213212	311	415	5511	63	7132	
1121	2212231	3115	424				
112111	222	31311					
114	222323421	315					
1211	22322	32					
1211431	23121	321					
122	23311	331					
12232	23412	34					
123311	2421221	341					
132		3411					
13411		35313111					
		3541					

De la reperul 16 compozitorul folosește cea de a treia durată, tot de natură aleatorie notată astfel: cu optime primul sunet după care un număr variabil de sunete însemnate grafic înnegrit sunt cuprinse sub bara optimii întâi, fără a fi legate prin codițe de aceasta. Sunetele, care se execută mai repede decât primele valori scurte, formează o nouă opoziție față de valoarea lungă. Modul de grupare pe care îl indică bara valorii de optime este diferit, atât în linia melodică a unui instrument cât și de la un instrument la altul. Mai mult, compozitorul plasează spațial variat aceste grupări de sunete sugerând locul lor în heterofonia generală.

În fapt se realizează o polifonie de motive.

Modelul se află din nou „în mișcare”, atât prin folosirea unor valori aleatorii mai rapide față de sunetul lung aleatoriu cu care se încheie motivul, dar și serializarea motivelor se

organizează variat pentru fiecare instrument. Dacă le raportăm la timpul total indicat de compozitor pentru reperul 16, care trebuie să fie de 30'' deducem că:

- cele 15 serii ale clarinetului s-ar încadra în relația: unitate/serie = 2'' fiecare;
- cele 13 serii ale viorii s-ar executa în 2 secunde 3 zecimi de secundă fiecare;
- cele 16 serii ale violei s-ar cânta fiecare în 1 secundă și 8 zecimi de secundă;
- cele 14 serii ale violoncelului ar ocupa fiecare câte 2 secunde și 1 zecime de secundă.

În acest moment aglomerarea sonoră atinge maximum, iar indicația compozitorului privind expresia mișcării, *agitato*, este verosimilă și ușor de realizat.

Pentru elucidarea gradului de complexitate am realizat un tabel²² cu relațiile temporale surprinse în desfășurare, pentru a constata serializarea lor la reperul 16:

1x5	2x3	3x7	42	53	6
	222	321	421		622
	223x2	33	422		642
	2231	333	424		
	2233	342x2	43		
	2261	345	431x2		
	2321x2	35	432		
	233		44		
	2421		443		
	261				
	2621				

Același mod de gândire continuă să se aplice și la reperul 17.

Analiza contrapunctică a lucrării *Mișcări* relevă structuri laborios concepute și foarte variat tratate, un mozaic bogat de procedee componistice.

Prima secțiune este o monodie, neacompaniată, de la reperul 0-1 la reperul 4-3, cântată de o singură voce, a clarinetului, în care cantabilitatea melodică este pe prim plan; singurele efecte sonore plasate de compozitor în partitura clarinetului sunt *frullato* în punctul culminant, reper 3-3, iar spre sfârșitul segmentului indică efectul *slap tongue*, reper 4-3 (o emisie puternică a sunetului prin pronunția energică a limbii în ancia muștiucului).

De la reperul 5-1 la 7-4 contrapunctul prezintă o heterofonie pe două voci (clarinet și violă). Din acest moment, partitura generală a cvartetului relevă faptul că D. Constantinescu nu plasează sunetele pe portativ întotdeauna de la începutul segmentului. Așezarea lor spațială

²² Fiecare model numeric este încheiat cu un sunet cu valoare lungă, aleatorie, care nu apare notat în acest tabel. Am notat cu „1” existența unui singur sunet cu valoare scurtă înaintea notei lungi; dacă această figură s-a repetat, am notat cu „1x5” sau „2x3”etc., numărul de repetiții ale figurii respective.

sugerează modul de îmbinare al celor două voci: clarinetul începe melodia sa cu o întârziere, mai precis după execuția celor două efecte sonore de către violă, *flautando* și *glissando* cu revenire rapidă pe sunetul de pornire la reperul 5-1, la care se alătură modalități diferite de tehnică de *vibrato* la violă. Aceeași intrare târzie a sunetelor clarinetului se repetă de-a lungul întregului segment pe două voci.

De la reperul 8-1 la 9-5, odată cu intrarea viorii, heterofonia este condusă pe 3 voci melodice, de consistențe variate, iar compozitorul începe să folosească tot mai mult tehnici de execuție cu efecte interesante: *sul ponticello* (vioară și violă), *tasto* (viola), *flageolette* (vioara, reper 9-5), la care se adaugă tot mai numeroase indicații de expresie muzicală: *vivo scherzando*, *vivo giocoso*, *vivo leggiro*, *con spirito* (vioara, reper 8-1, respectiv 8-3, 9-1, 9-3), *tranquillo* (violoncel, reper 8-1, vioara, 8-4), *tranquillo semplice* (viola, reper 9-1), *calmo* (viola, reper 8-2), *delicatamente* (vioara, reper 9-4), *morendo* (viola, reper 9-5).

Odată cu apariția viorii, ordinea intrărilor devine și mai laborioasă, vioara începând jocul muzical cu o vădită întârziere față de ceilalți doi parteneri, în fiecare segment. Modul grafic de notare sugerează că instrumentele nu pronunță deodată sunetele, ci pe rând. De fapt pe acest amănunt ne bazăm pentru a susține că până în acest moment compozitorul pune pe primul plan melodia fiecărui instrument, cantabilitatea fiind scopul primordial, mai puțin relațiile armonice ce s-ar stabili pe verticală. Fiecare instrument are propria linie melodică, iar ceea ce auzim din superpoziționarea melodiilor devine o heterofonie aparent neorganizată de compozitor ci de înșiși interpreții cvartetului și din ce în ce mai complicată sonor, pe măsură ce se adaugă vocile celorlalte instrumente, vioara și apoi violoncelul.

De la reperul 10-1 (intrarea violoncelului) contrapunctul conține suprafețe omofone ce alternează cu altele heterofone, realizate uneori prin dialoguri timbrale; sunetele unui motiv apar câteodată răspândite la mai multe voci instrumentale, melodia se colorează, adunându-se din registre și timbralități variate. De la început apare interesul pentru armonizarea melodiei grave prin *tremolo*-uri la clarinet, susținut de efectul *ponticello* pe *tremolo* la vioară și violă. În partitura violoncelului se adaugă un nou efect, *pizzicato ben marcato* urmat de alunecarea degetului pe tastieră ascendent, rezultând un ușor *glissando* care produce microtonie; efectul este repetat (reper 10-1, 10-2). Armonizarea devine mai insistentă la reperul 11-1, când vioara susține o pedală pe sunetul *Si b* acut.

În secțiunea IV, la reperul 11 efectele de accentuare se îndesesc, compozitorul folosind în acest scop indicația *pf* odată cu creșterea progresivă a nivelului dinamic. Totodată

ascultătorul poate surprinde mișcarea melodiei de la o voce la alta, desenul colorat suprapunându-se melodiei violoncelului. Se păstrează efectele *ponticello*, *pizzicato* și *flageolete* până la reperul 12-5 și se amplifică prin *pizzicato* urmat de *glissando*, alunecarea ascendentă a degetului pe tastieră, efect comic, realizat alternativ la vioară și violă, alături de *slap tongue* la clarinet. Efectele devin comentariu melodic, suprapus melodiei principale a violoncelului. Tot mai des sunetele apar astfel armonizate, dar microtoniile permanente îngreunează percepția clară a zonei armonice. Practic sunetele melodice sunt învăluite într-o aură sonoră incertă, ireală, ce depinde în mare măsură de interpreți. Structura se rarefiază prin folosirea în special a sunetelor lungi, dar în aceeași măsură este dramatizată de substanța tot mai dinamizată a melodiei la reperul 15; tendința de arcuire ascendentă culminează cu un șir de *glissando*-uri la toate instrumentele, în registre tot mai înalte.

Momentul cel mai interesant ca factură contrapunctică ni se pare a fi cel aflat între reperele 16-17. Compozitorul construiește această ultimă suprafață a secțiunii a IV-a ca o polifonie de motive asimetrice melodico-ritmic, care creează un enorm puzzle. Modelul motivic se află într-o permanentă „mișcare”. Toate vocile devin pur melodice, implicate nervos în conturarea propriilor lor desene sonore unice, cu ritmuri unice, pentru că serializarea s-a făcut de fiecare dată altfel, cu dimensiuni intenționat alese diferit, dar încheiate de fiecare dată cu un sunet lung aleatoriu. Este evident că autorul nu dorește ca vreuna dintre melodii să se suprapună alteia, acest lucru reiese chiar din grafica abordată în partitură, la reperul 16:

The image shows a musical score for measures 16-17. It consists of four staves: I. II. Cl. in Si b, Vno, Vla, and Vlc. The score is marked 'agitato' and 'arco' with a forte 'f' dynamic. Three distinct melodic motifs are circled and numbered 1, 2, and 3, showing their distribution across the instruments. Motif 1 is primarily in the Violino and Viola parts, Motif 2 is in the Violoncello and Violino parts, and Motif 3 is in the Violoncello and Viola parts. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a final long note in each motif.

4) Ⓜ

I.II.Cl
in Sib

Vno

Vla

Vlc

7) 8) 9)

I.II.Cl
in Sib

Vno

Vla

Vlc

fl Ⓜ 13

I.II.Cl
in Sib

Vno

Vla

Vlc

INCURSIUNI ÎN CREAȚIA CAMERALĂ PENTRU CLARINET ÎN SECOLUL XX

I,II.Cl
in Si b

Vno

Via

Vlc

I,II.Cl
in Si b

Vno

Via

Vlc

I,II.Cl
in Si b

Vno

Via

Vlc

Exemplu: reperul 16

Dacă vocile clarinetului și violei pornesc aproape instantaneu, în schimb vioara începe mai târziu, fiind urmată de violoncel la o distanță de circa patru sunete scurte. Această distanță temporală nu se păstrează și mai departe, astfel că suprafața capătă contururi nebănuite, exact ca în jocurile copilăriei, numai că aici se află punctul de densitate tensională maximă, desfășurat în *forte*, cu indicația de expresie *agitato*.

De multe ori încheierea se face prin *tremolo*, care susține tensiunea și o amplifică spre reperul 17, *fortissimo*, punctul culminant propriu-zis. Aici, factura contrapunctică heterofonică se sprijină în acut pe o voce armonică – vioara, care intonează tema în intervale armonice ce susțin eșafodajul celorlalte voci; rezultatul este tot un puzzle, dar organizat în manieră nouă ca dimensiuni ale motivelor și serializare ritmică, în care pentru prima oară aflăm toate cele trei valori de timp aleatorii: ovalul gol, ovalul înnegrit și optimea cu bara prelungită. Suprafața dinamizată este foarte largă, devenind miezul incandescent al lucrării.

De la reperul 18 heterofonia păstrează numai două valori, având proporționalitatea inițială. Autorul folosește însă și elemente de armonie modală la violă, sub formă de marș armonic, pe care de la reperul 18-2 îl preia violoncelul, odată cu diminuarea intensității vocilor melodice și o rarefiere a discursului muzical ce tinde spre liniștire. În segmentul de tăcere al clarinetului, instrumentistul își va pregăti clarinetul bas în Si b cu care continuă la reperul 19.

O surpriză rezervă textul muzical la reperul 19 prin revenirea la notația tradițională: Tempo măsurat, metrul binar compus, 4/4, factura armonică a contrapunctului pe 4 voci, elementele de jazz din ritmul punctat și deseori sincopat asimetric, formule ritmice clar conturate, deoarece aici sunt notate cu duratele ritmice clasice. La violoncel întâlnim efecte sonore interesante, *pizzicato*, *tasto* și accentul *pf*, *triolete*, iar la violă *tremolo*. O varietate de indicații dinamice întregesc tabloul aproape clasic al momentului, rarefiat în final pe pedala armonică a violei (21-5 – 22-3) și violoncelului (22-2 – 22-3).

La reperul 23 purtând indicația de expresie *Misterioso*, compozitorul reia cadrul *rubato*, aleatoric, pe care îl păstrează până la reperul 25, iar coda o organizează din nou, reluând metrul binar compus și sistemul de notare strictă a valorilor duratelor până la bara de măsură finală. Ceea ce este interesant în factura reperelor 23-24 este polifonia de motive. Asemeni unei Reexpoziții de fugă, vocile intră pe rând, cu câte un desen propriu, iar compozitorul folosește valorile lungi ale violoncelului ca niște veritabile pedale armonice, deși melodia sa este pur tematică, fiind continuată de violă și vioară. Clarinetistul cântă din nou pe clarinetul în *Si b*, cu o sonoritate mai înaltă. Factura motivului său este mult mai complicată și mai bogată, înălțându-se progresiv spre supraacut, spre limitele ambitusului său, într-o mișcare neastâmpărată, indicată prin termenii *vivo giocoso* și realizată pe sunete *staccato*, fără ca intensitatea să crească mult, datorită efectului *subito mp*. Compozitorul folosește tot mai multe efecte: *tasto* (viola, 24-1), *pizzicato*, *col legno* și *legno battuto*, *pizzicato* însoțit de *glissando* cu degetul pe tastieră, *sul ponticello* (vioară 24-1, violă 24-3), în timp ce sonoritatea devine calmă, liniștită, grațioasă, într-un lin descensio indicat prin termenul *lontano*.

În privința graficii muzicale trebuie să relevăm că însuși compozitorul indică existența unor raporturi variabile între cele două semne, durata lungă și cea scurtă, relația temporală păstrând ideea de „mișcare” permanentă, de elasticitate temporală.

De asemenea el menționează faptul că alterațiile apărute pe parcurs sunt valabile doar pentru sunetele în fața cărora sunt așezate.

În ce privește efectul timbral al cvartetului, Dan Constantinescu a compus această lucrare având în vedere mai multe variante de execuție. Astfel, autorul sugerează posibilitatea de a fi executată partitura clarinetului fie integral pe un clarinet acordat în *Si b*, fie pe un clarinet mic în *Re* (clarinet piccolo) și clarinet bas în *Si b*. Lucrarea se poate executa și cu toate cele trei specii de clarinet, prin folosirea lor alternativă de-a lungul piesei: clarinetul în *Si b* (sau clarinetul bas) în solo-ul inițial (reperele 0-1 la 4), clarinetul piccolo în *Re* (de la

reperul 5-1 până la 9-4) și clarinetul bas (de la reperul 10-1 la 15-2 și de la 19-1 la 22-2) varietatea de sonoritate oferită prin modificarea timbralității este mai bogată, impresionantă. Pentru a nu exista vreun dubiu asupra transpoziției existente în partitura generală compozitorul a notat sunetele reale în cheia *Sol* pentru clarinetul în *Si b* și în cheia *Fa* pentru clarinetul bas în *Si b*. Lucrarea *Mișcări* pentru clarinet și trio de coarde este extrem de complexă, în pofida duratei sale. Interpretarea ei solicită exercițiu îndelungat al membrilor formației, o cunoaștere temeinică a întregului text, o pătrundere în cele mai adânci semnificații ale textului pentru înțelegerea substanței melodice, prin excelență cantabilă pentru toate cele patru instrumente. Partitura clarinetului este de o deosebită complexitate, oferind cel puțin trei variante de interpretare timbrală. Ea se înscrie printre cele mai interesante lucrări camerale compuse pentru formație cu clarinet.



Mișcări pentru clarinet și trio de coarde opus 34 de Dan Constantinescu – Felix Goldbach-clarinet, Manea Dănuț-vioară, Marton Jakab-violă, Ioana Peteu-violoncel.



*Felix Constantin Goldbach, cântând pe un instrument Buffet Crampon Elite, 2003
în recital cu Prelude pentru clarinet solo de Krzysztof Penderecki*

CAPITOLUL V

«Prelude» pentru clarinet solo (1987) de Krzysztof Penderecki

Krzysztof Penderecki este una dintre personalitățile muzicii poloneze, foarte cunoscută și apreciată în zilele noastre. Compozitorul și dirijorul Krzysztof Penderecki s-a născut la 23 noiembrie 1933, la Dębica, un mic orașel lângă Cracovia. A început să cânte la vioară și pian sub îndrumarea tatălui său. Apoi a studiat la Conservatorul din Cracovia cu Franciszek Skołyszewski. În 1954, la Academia de Muzică, în paralel cu studiul compoziției cu Stanislaw Wiechowicz și Artur Malawski, a urmat cursurile de filozofie, istoria artei și a literaturii. Din 1958, ca profesor la școala de muzică a început să compună, s-a remarcat și a fost premiat încă din 1959 la *Concursul Tinerilor Compozitori Polonezi* de la Varșovia, seria premiilor continuând. În lucrările sale se constată predilecția pentru tehnicile dodecafonice, atonale și seriale ale celei de a doua școli vieneze, mai ales influența lui Anton Webern, împletită cu ideile lui Pierre Boulez și noutățile din compozițiile lui Igor Stravinski. K. Penderecki a atras interesul unor personalități, precum Hermann Moeck și Heinrich Strobel, director muzical al Studioului Experimental al Fundației Sud-Vest-Radio, care i-au popularizat lucrările premiate²³ la radio și prin festivalurile *Toamna varșoviană* și *Donaueschingen Musiktage*.



Larga recunoaștere internațională se datorează calităților de explorator, afiliat la curentele avangardiste ale celei de a doua jumătăți a secolului XX, și de inovator în domeniul texturilor muzicale, a notației și efectelor muzicale, obținute prin extinderea mijloacelor instrumentale, a tehnicilor de compoziție, bucurându-se de popularitate. Lucrările sale sunt

²³ Premiul I pentru *Strofe*, *Emanații* și *Psalmii lui David* în anul 1959, iar în 1960 pentru lucrarea simfonică *Anaklasis*. Premiul UNESCO 1961 pentru *Dimensiunea Timpului și a Tăcerii* și pentru *Tren*. A mai obținut Premiul Westphaliei și Premiul Italia 1967 cu *Stabat Mater* și *Pasiunile după Sfântul Luca*, iar în anul 1968 din nou i s-a conferit acest premiu pentru *Dies Irae* (dedicat memoriei victimelor de la Auschwitz), apoi Premiul Honegger pentru *Simfonia No.4*. În anul 1970 i s-a decernat Premiul Uniunii Compozitorilor din Polonia. A fost distins cu Premiul de Stat al Poloniei, clasa I (1968).

prezente la radio, în sălile de concerte, în festivaluri, pe CD-uri și în programe analitice universitare. El a compus patru opere, opt simfonii și diverse lucrări simfonice, printre care *Uvertura Pittsburg* pentru suflători, *Suita burlescă* pentru opera *Ubu Rex* (pentru orchestră de suflători), iar partitura *Sinfoniettei no.2* pentru clarinet și coarde a fost ulterior aranjată și pentru cvartet cu clarinet. A mai scris concerte pentru vioară, pentru violă, violoncel, pian, flaut, oboi, corn; pentru clarinet a transcris concertul de flaut și pe cel pentru violă. Printre creațiile sale se află numeroase lucrări dedicate cultului catolic, *Requiemul Polonez*, *Stabat Mater*, *Pasiunile după Sf. Luca*, *Agnus Dei*, *Te Deum*, *Psalmii lui David*, cantate, oratoriile *Dies Irae*, *Utrenja*, *Cosmogonia*, *Magnificat*. Unele dintre lucrările sale au fost transpuse în muzică de film.

În domeniul muzicii de cameră, creația sa este la fel de bogată. Varietatea stilistică degajă și o evoluție a mijloacelor folosite. Ea cuprinde piese pentru instrumente solo, respectiv *Cadenza* și *Sarabanda* pentru violă sau *Capriccio per Siegfried Palm*, *Per Slava* și *Divertiment* pentru violoncel, *Prelude* pentru clarinet solo (1987), *Capriccio* pentru tubă solo; altă categorie de lucrări o formează duo-ul cameral, din care fac parte două sonate, *Trei miniaturi* pentru vioară și pian, *Trei miniaturi* pentru clarinet și pian (1956); un trio și patru cvartete de coarde, dar și un *Cvartet pentru clarinet și coarde* (1993) și un *Sextet* (2000).

Faima sa l-a recomandat ca profesor²⁴, devenind în scurt timp membru de onoare²⁵ a numeroase instituții culturale din toată lumea. Bogata activitate componistică a fost încununată cu premii, medalii și distincții internaționale²⁶, au fost organizate festivalul și concursul internațional de violoncel ce-i poartă numele și a devenit Doctor Honoris Causa²⁷ al unor universități prestigioase.

În compozițiile sale se manifestă tendința spre dodecafonism, aderarea la tașism (muzica construiește contraste între pete sonore, între densități diferite) și la minimalismul din lucrările lui Xenakis sau John Cage. Influențat de curentul european îndreptat spre inventarea

²⁴ 1966-1968 profesor la Folkwang Hochschule din Essen, loc în care a început să compună opere. În 1972 devine Rector la Musikhochschule din Cracovia, iar între 1973-1978 profesor la Yale University din New Haven, S.U.A. Din 1972, timp de 15 ani a fost rectorul Academiei din Cracovia.

²⁵ În 1995 membru de onoare la Royal Academy of Music din Dublin, în 1998 – al Academiei de Arte și Litere americane, membru corpondent al Academiei de Arte din München; în anul 2000 – membru de onoare al Gesellschaft der Musikfreunde din Viena; 2001, al Academiei de Arte din Hong Kong.

²⁶ Distincții internaționale: Medalia de Aur Sibelius (1967), Premiul EMI (1972), Cavaler al Ordinului Sf. Gheorghe, Marea Cruce a Germaniei (1990), Medalia austriacă Știință și Artă (1992), Premiul UNESCO, Ordinul Meritul Cultural al Statului Monaco (1993), Premiile EMI (1995, 1996), Medalia Conservatorului de Muzică al Principatului Asturias, Premiul *Compozitorul anului 2000*, Premiul Artelor (2001), Premiul Romano Guardini (2002), Premiul *16th Praemium Imperiale 2004* la Tokio.

²⁷ Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică din Gdansk, Universității din Washington, Yale, Londra, Glasgow, Berlin, Moscova, Roma, Rochester, Bordeaux, Leuven, Belgrad, Madrid, Poznan, Pittsburg, Leipzig, Sankt Petersburg, Buenos Aires, Beijing. Membru de onoare al orașelor Bloomington și al orașului natal.

de structuri modale, asemeni lui O. Messiaen el construiește o scară proprie, alcătuită din intervalele de semiton și cvartă mărită (triton). Ulterior alege și alte variante stilistice, spre exemplu expresionismul lui Honegger sau bruitismul. Preocupat de înnoire, el investighează particularitățile de emisie ale instrumentelor de suflat. El introduce în partiturile sale orchestrale multifonice, armonice, efecte *slap-tongue*, sonorități speciale descrise în legenda partituri, alături de suprafețe aleatorii, în care interpretul să construiască propria versiune între anumite limite indicate, ca în lucrările *De natura sonoris*, *Utrenja* și în *Anaklasis*, piese care au fost folosite ca benzi sonore ale unor filme, datorită capacităților particulare de expresie.

Compusă în anul 1987, miniatura intitulată *Prelude* pentru clarinet solo este dedicată lui Paul Patterson²⁸ la împlinirea celor 40 de ani. Piesa a fost publicată în editura Schott's Söhne, Mainz în 1988.

Înainte de a fi abordată piesa pentru clarinet solo de către un interpret, sunt de părere că ar trebui să se asculte neapărat «*Lacrimosa*» nr. 10 din *Recviemul Polonez* compus de Penderecki, urmărindu-se atent linia melodică a sopranei, cu care piesa *Prelude* are multe trăsături comune, în privința atmosferei inițiale și finale, precum și în privința dramatismului.

Lucrarea este scurtă, metaforică și distingem stilul improvizatoric ce o caracterizează. Mișcarea este foarte calmă, *Lento sostenuto*, interiorizată, cu derulare meditativă.

Prelude dezvoltă o construcție în formă de arc ale cărei capete reprezintă zone cu o evidentă similitudine, pe care le-aș indica prin $+a$ și $-a$ pentru semnificațiile lor metaforice: vine din infinit și se întoarce în infinit. Ideea acestei interpretări se bazează pe faptul că segmentul $+a$ reapare la sfârșit, dar ordinea celulelor inițiale este organizată recurent.

Pe de altă parte, cele două zone, cea din sistemul 1, cu un început rarefiat și ușor aglomerat spre încheiere, față de zona sistemului final, sistemul 14, progresiv rarefiat, au drept caracteristică comună raritatea unităților melodico-ritmice prezentate, față de sistemele 4-12, în care aglomerarea figurilor muzicale este cât se poate de evidentă. La această densitate a discursului muzical contribuie îndeșirea duratelor scurte pe unitatea de timp, a ritmurilor în diviziuni excepționale și intensificarea obținută prin termeni agogici, începând cu sistemul 6, *poco a poco accelerando* spre sistemul 9, notat cu *più mosso*. Decelerarea se produce cu ajutorul ambilor parametri, atât prin duratele progresiv augmentate, cât și agogic, prin indicația *poco a poco al tempo I*. Am descoperit astfel un al doilea arc, ritmic și un al treilea,

²⁸ Compozitorul englez și profesorul de compoziție și de tubă Paul Patterson (născut în 1947), prieten cu Penderecki, era liderul organizatoric al unui festival englez, care celebra anual câte o personalitate componistică; la festival participa și compozitorul sărbătorit și cântat.

agogic. Exemplific cele afirmate prin rarefierea lui $+a$ și $-a$.

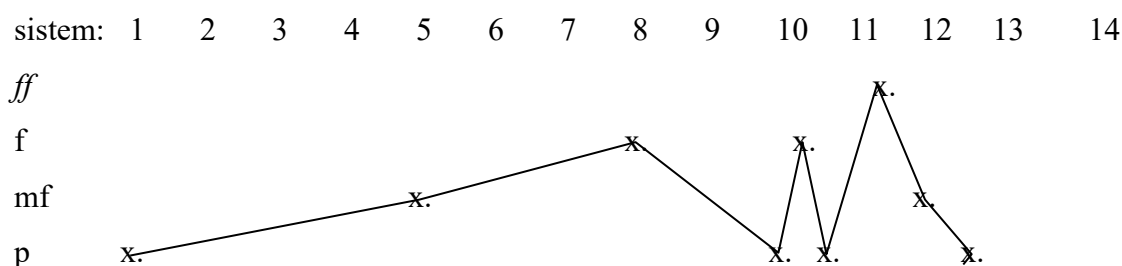
Lento sestenuto

Clarinet in B \flat

Clarinet in B \flat

Exemplu: sistemul 1 și respectiv sistemul 14

Alt parametru care va descrie aceeași mișcare rotundă este curba descrisă de profilul dinamic. Compozitorul nu abuzează de indicații, dar pe baza celor existente putem gândi aceeași interpretare. Lucrarea pornește și se încheie în zona minimelor, la același nivel dinamic, în *piano*. Singurele nuanțe scrise, *mezzoforte* la jumătatea sistemului 5, *forte* în registrul grav al sistemului 8, urmat de alternanța între minimele *piano* și maximul *forte* din sistemul 10, destul de apropiate ca așezare, apoi creșterea spre maximul general al piesei, *fortissimo* amplificat ca suprafață de semnul coroanei, moment plasat la sfârșitul sistemului 11, urmat de treptata renunțare, atingând întâi *mezzoforte* și aproape imediat *piano* în sistemul 12, nivel lăsat la latitudinea interpretului până la sfârșitul piesei (sistemul 14) generează schematic o curbă triplă, cu două maxime intermediare în sistemele 8 și 10, cu marea culminație dinamică în sistemul 11, cu descreștere rapidă în final. Am prezentat mai jos schematic această curbă dinamică generală:



În privința melodiilor am constatat că la baza discursului muzical stau două entități, terța și semitonul, interpretabile ca fiind consonanța și disonanța, două metaforice idei, cu sferă largă de semnificații.



Exemplu: motivul principal, sistemul 1 timpii 9 – 10 și 11 – 13

În expunerea inițială sunetele apar mult mai distanțate prin cezuri, celulele aerisite pot fi înțelese ca semnificație, iar așteptarea unui nou eveniment sonor generează tensiune. Celulele informației se unesc în structuri tot mai largi, create din trei sau mai multe elemente cu o ordine interioară aleatorie.

Acumulările în conglomerate cu suprafață mare se desfășoară în maniera *legato* și treptat renunță la cezuri, de la jumătatea sistemului 3. Amplificarea duce la pierderea pregnanței celulelor. Compozitorul compensează acest fapt printr-o frazare din ce în ce mai complicată, care alternează suprafețele cântate *legato* cu cele *staccato*.

Pentru accentuarea stării de veselie indusă de execuția *staccato*, autorul folosește diviziuni excepționale, triplete de șaisprezecimi. Melodia pierde treptat caracterul meditativ inițial. Începând cu profilul ascendent adoptat în salturile tot mai largi din sistemul 3, melodia descrie arabescuri complicate, cu profile diferite, datorită modificării cel puțin a unuia dintre parametrii uzuali.

Spre exemplu, în sistemul 5, primii doi timp formează un model sonor pe care compozitorul îl repetă imediat, dar saltul ce încheie timpul 1 la repetare se deplasează descendent, iar timpul doi este augmentat ritmic neproporțional (triolet de optime), în timp ce desenul apare ca recurență inversată:



Exemplu: sistemul 5

Modelul prezentat în continuare (timpul 4/ a doua optime de triolet – timpul 6) prezintă drept prelucrări: dispariția capului tematic inițial și mutarea lui la sfârșitul formulei, înlocuirea

timpului lung cu pauză, scurtarea întregii figuri (doar timpul 7); în schimb caracterul ambelor conglomerate devine vesel datorită manierei săltărețe, *staccato* și rapide de execuție, deoarece desenul se repetă de două ori și în sistemul 6, compozitorul mai întâi anagramază celulele prezentând o altă ordine, cu tendință recurentă în prima expunere a sistemului și cu alte anagramări în continuare. Vioiciunea degajată de figurile executate în maniera *staccato*, este accentuată de mișcarea uniform accelerată:

Clarinet in B \flat

poco a poco accel.

Exemplu: sistemul 6

În sistemele 7-8-9, terța este prelucrată prin *tremolo* rapid, motivul fiind imediat secvențat. Figura *tremolo* este alipită apoi unor prelucrări ale desenului inițial, în care semitonurile grupate alăturat însoțesc și alternează cu expunerea cvintei micșorate, într-o permanentă permutare a celulelor și cu modificări de direcție a intervalelor.

Aici compozitorul întrebuițează dialogul timbral între registrele clarinetului. Așezarea motivelor, alternând zona gravă cu cea acută, este exploatată atât ca emisie, cu scop coloristic, cât și pentru obținerea nivelelor dinamice contrastante. Sonoritatea se intensifică și generează nerăbdare, dar compozitorul cunoaște limitele instrumentului. De aceea, în momentul maximei aglomerări, cauzate de extinderea ascendentă (și ca suprafață) a zonei de *tremolo* în sistemul 9, el plasează o scurtă cezură după care pornește cu viteză sporită (*più mosso*) din registrul grav într-un iureș cadențial de o dificultate maximă. Figurile se succed cu repeziciune, iar execuția lor solicită intens pe clarinetist.

Construcția lor este realizată tot din cele două elemente de bază, semitonul și terța. De această dată, prelucrarea primului interval se face și prin răsturnare (rezultând septima). Figurile conțin salturi din ce în ce mai spectaculoase, care culminează cu catena de figuri, create din terța și septimă, secvențate ascendent spre limita de ambitus a instrumentului. Discursul muzical țâșnește spectaculos și transmite elanul îndrăzneț al maturității, efortul depășirii de sine.

Ritmul apare aglomerat prin folosirea exclusivă a șaisprezecimilor și a trioletelor de șaisprezecimi. Iureșul mișcării transmite energie.



Instrumente de ultimă generație - clarinetistului Felix Constantin Goldbach, marca Buffet Crampon

BIBLIOGRAFIE

1. *** *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972
2. *** *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, 1998
3. *** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
4. *** *Larousse. Dictionnaire de la Musique*, Editure Bordas, Paris, 1976
5. *** *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București.
6. *** *Riemann Musik Lexicon*, Edition Schott Shone, Mainz, 1959
7. *** *The Dictionary of Composers and their Music*, Eric Gilder Wings Books New York, 1985
8. *** *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians* – Editura Macmillan and Co., Londra, 2000
9. *** *Websters Encyclopedic Dictionary*, Gramercy Books, New York, Avenel, 1994
10. ANGHEL, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală 1997
11. BĂLAN, George, *Înnoirile muzicii*, Editura Muzicală, București, 1966
12. BĂRBUCEANU, Valeriu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura Teora, București, 1999
13. BENTOIU, Pascal, *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Muzicală, București, 1971
14. BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975
15. BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1971

16. BERGER, Wilhelm Georg, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Editura Muzicală, București, 1979
17. BERGER, Wilhelm Georg, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, București, 1965
18. BERGER, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei contemporane*, Editura Muzicală, București, 1980
19. BERGER, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică contemporană: 1950-1970* – Editura Muzicală, București, 1977
20. BERGER, Wilhelm Georg, *Sonata modernă*, Editura Muzicală, București, 1967
21. BIRSAK; Kurt, *Die Klarinette*, Editura Obermeyer GmbH, 1992
22. BRÂNDUȘ, Nicolae, *Interferențe*, Editura Muzicală, București, 1984
23. BRELET, Gisèle, *Interprétation créatrice*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951
24. BRYMER, James, *The Clarinet*, Editura MacDonal and Jane's, Londra, 1976
25. BOULEZ, Pierre, *Penser la musique d'aujourd'hui*, Edition Gontier, Geneve, 1964
26. BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978
27. BUGHICI, Dumitru, *Repere arhitectonice în creația contemporană românească*, Editura Muzicală, București, 1982
28. CĂLINESCU, George, *Pagini de estetică*, Editura Albatros, București, 1990
29. CIOCAN, Dinu, *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005
30. CIOCAN, Dinu, *Semiotica muzicală*, Teză de doctorat. Universitatea Națională de Muzică, București, 1989

31. COLLINSON, Diané, *Mic dicționar al filosofiei occidentale*, Editura Nemira, București, 1995
32. COMES, Liviu, ROTARU, Doina, *Tratat de contrapunct vocal și instrumental*, Editura Muzicală, București 1986
33. COSMA, Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2004
34. COSMA, Octavian Lazăr, *Universul muzicii românești. 1920–1995*. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995
35. COSMA, Viorel, *Muzicieni români. Compozitori și muzicologi*. Lexicon – Editura Muzicală, București, 1970
36. COSMA, Viorel, *Muzicieni din România*. Vol.VII, Editura Muzicală, București, 2004
37. CROCE, Benedetto , *Estetica* , Editura Univers, București, 1971
38. DĂNCEANU, Liviu , *Eseuri implozive*, Editura Corgal-Press, Bacău, 2001
39. DĂNCEANU, Liviu, *Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical)*, Editura Muzicală, București 2003
40. DEDIU, Dan, SANDU-DEDIU, Valentina, *Dan Constantinescu. Esențe componistice*, Editura Impress, București, 1998
41. DENIZEAU, Gérard, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, București, 2000
42. DONOSE, Vasile, *Sinteze estetice*, Editura Muzicală, București, 1988
43. DULLAT, Günther ,*Klarinetten*, Editura Erwin Bochinsky, Franckfurt pe Main, 2001
44. ECO, Umberto, *Limitele interpretării* , Editura Pontica, Constanța, 1996
45. ECO, Umberto, *O teorie a semioticii* , Editura Meridiane, București, 2003
46. EWEN, David, *The World of Twentieth Century Music*, Prentice Hall, 1968

47. GABUCCI, Agostino, *Origine e storia del clarinetto*, Editura Carisch, Milano, 1954
48. GIULEANU, Victor, *Ritmul muzical*, Editura Muzicală, București 1969
49. GIULEANU, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1996
50. GROUT, Donald Jay, PALISCA, Claude V., *History of Western Music*, Edition W. W. Norton & Co., New York, London, 1996
51. HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, Editura Gallimard, Paris, 1984
52. HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974
53. HERMAN, Vasile, *Formă și stil în noua creație muzicală*, Editura Muzicală, București, 1977
54. HERMAN, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982
55. HINDEMITH, Paul, *Inițiere în compoziție*, vol. I, II, Editura Muzicală, București, 1967
56. HONEGGER, Arthur, *Sunt compozitor*, Editura Muzicală, București, 1966
57. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. I – V, Editura Muzicală, București, 1992, 1995, 1997, 1998, 2001
58. ILIUȚ, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, vol I, Editura Academiei de Muzică, București, 1996
59. IORGULESCU, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1991
60. IORGULESCU, Adrian, *Timpul muzical, materie și metaforă*, Editura Muzicală, București, 1988
61. KLOSE, Hyacinthe, *Methode de clarinette*, Editura Alphonse Leduc, Paris, 1843
62. KROLL, Oskar, *Die Klarinette*, Editura Bärenreiter, Kassel, 1978
63. LARRY, Guy, *Manualul anciilor*, Editura Eufonia, Brescia, 2001

64. MARCUS, Solomon, *Semnificație și comunicare în lumea contemporană* – Editura Politică, București, 1985
65. MARINO, Adrian, *Modern, modernism, modernitate. Eseuri* – Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
66. MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage*, vol.I, II, Editura Leduc, Paris, 1944
67. MOTTE, Diether, *De la Musikalische Analyse*, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1968
68. MUNTEANU, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972
69. NATTIEZ, Jean Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale de l'Education, Paris, 1976
70. NEF, Charles, *Histoire de la musique*, Edition Payot, Paris, 1961
71. NEMESCU, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983
72. NICOLESCU, Mircea, *Sonata*, Editura Muzicală, București, 1962
73. NICULESCU, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980
74. PAȘCANU, Alexandru – *Armonia* – Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982
75. PETRA-BASACOPOL, Carmen, *L'originalité de la musique roumaine*, Editura Muzicală, București, 1979
76. PLETT, Heinrich, *Știința textului și analiza de text*, Editura Univers, București, 1983
77. POPOVICI, Doru, *Muzica românească contemporană*, Editura Albatros, București, 1970
78. PROKOFIEV, Serghei, *Autobiografie. Însemnări*, Editura Muzicală, București, 1962

79. RICOEUR, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995
80. RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de la musique*, Edition Payot, Paris, 1932
81. SANDU-DEDIU, Valentina, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală, București, 1997
82. SANDU-DEDIU, Valentina, *Muzica românească între 1944 –2000*, Editura Muzicală, București, 2001
83. SANDU-DEDIU, Valentina, *Studii de stilistică și retorică muzicală*, Editura Universității de Muzică, București, 1999
84. SAVA, Iosif, RUSU P., *Istoria muzicii universale în date*, Editura Muzicală, București, 1983
85. SAVA, Iosif, *Itinerare muzicale*, Editura Libra, București, 1993
86. SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Hermeneutica*, Editura Polirom, București, 2001
87. SCHÖNBERG, Harold, *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 1997
88. SCHÖNBERG, Arnold, *Fundamentele compoziției muzicale*, Editura Institutului Național pentru Cultură Română, București, 1998
89. SCHUBART, C.F.D., *O istorie a muzicii universale*, Editura Muzicală, București, 1983
90. SEBEOK, Thomas, *Semnele: o introducere în semiotică*, Editura Humanitas, București, 2002
91. SOREANU, Șerban Dimitrie, *Rigoare și inefabil. Eseu asupra unei teorii a comunicării prin limbajul muzical*, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”, București, 1985
92. ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995, vol. I, II, III
93. TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de Forme și Analize Muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005

94. TERENYI, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900 – 1950)*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Media Musica Cluj Napoca, 2001
95. TIMARU, Valentin, *Dicționar noțional și terminologic*, Editura Universității, Oradea, 2002
96. URMĂ, Dem, *Acustică și muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987
97. VIANU, Tudor, *Estetica*, Editura Orizonturi, București, 1993
98. VIERU, Anatol, *O carte a modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980
99. VIERU, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994
100. VUILLERMOZ, Emil, *Histoire de la musique*, Edition Gallimard, Paris, 1949

Partituri

1. BARTOK, Béla, *Contrasts* pentru vioară, clarinet și pian, Editura Hawkes & Son, Londra, 1942
2. CONSTANTINESCU, Dan, *Mișcări* pentru clarinet și trio de coarde, Editura Muzicală, București, 1981
3. NEGREA, Marțian, „Martie”, în UNGUREANU, Dumitru și RADOVICI Eugen, *Metoda de clarinet vol.II*, Editura Muzicală, 1959
4. PENDERECKI, Krzysztof – *Prelude* – Editura Schott’s Söhne, Mainz, 1988

Material audio- video

1. CONSTANTINESCU, Dan, *Mișcări* pentru clarinet și trio de coarde, opus 34, Felix Goldbach-clarinet, Manea Dănuț-vioară, Marton Jakab-violă, Ioana Petcu-violoncel.

„Repertoriul clarinetului din secolul XX se distinge printr-o diversitate stilistică rar întâlnită.

Lucrarea de față urmărește evoluția acestuia de la instrument de ansamblu la voce solistică autonomă, oferind un parcurs prin estetici diferite, cuprinse între anii 1918 și 1987, în care compozitorii au redimensionat spectaculos funcția clarinetului.”

Prof. univ. dr. habil. Iulian RUSU
Universitatea „Transilvania” din Brașov

F

G

„. Autorul propune un demers în care analiza nu este un scop în sine, ci un sprijin real pentru interpret, oferind repere utile de stil și susținând înțelegerea profundă a textului. Volumul este, astfel, nu doar o analiză a contrastelor – de la virtuozitate și lirism, la ironie și dramatism – ci și o invitație la explorare artistică.”

Prof. univ. dr. habil. Iulian RUSU
Universitatea „Transilvania” din Brașov

ISBN 978- 606- 645- 355-4

