



**FELIX Constantin
GOLDBACH**

**INCURSIUNI ÎN CREAȚIA MUZICALĂ
CAMERALĂ PENTRU CLARINET ÎN
PERIOADA ROMANTISMULUI**

F
G

FELIX CONSTANTIN GOLDBACH

**INCURSIUNI ÎN CREAȚIA MUZICALĂ
CAMERALĂ PENTRU CLARINET ÎN
PERIOADA ROMANTISMULUI**

© Copyright, 2025, Felix Goldbach
© Copyright, 2025, 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 264 591 241

ISBN 978-606-645-336-3
ISMN 979-0-69493-054-7

CUPRINS

Cuvânt înainte.....	4
Introducere.....	6
CAPITOLUL I:	
Robert Schumann, „Märchenerzählungen”, Opus 132 (1853), patru piese pentru clarinet (vioară), violă și pian.....	10
1.1. <i>Lebhaft, nicht zu schnell (Allegretto)</i>	<i>13</i>
1.2. <i>Lebhaft und sehr markiert (Vivace e ben marcato)</i>	<i>18</i>
1.3. <i>Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck (Andante espressivo con tenerezza</i>	<i>25</i>
1.4. <i>Lebhaft, sehr markiert – Etwas ruhigeres Tempo (Allegro, ben marcato – Meno mosso).....</i>	<i>30</i>
CAPITOLUL II:	
Max Bruch «Acht Stücke für Klarinette, Bratsche und Piano», Opus 83 (1910).....	40
2.1. <i>Andante</i>	<i>46</i>
2.2. <i>Allegro con moto</i>	<i>51</i>
2.3. <i>Andante con moto</i>	<i>57</i>
2.4. <i>Allegro agitato</i>	<i>62</i>
2.5. <i>Rumanische Melodie, Andante</i>	<i>66</i>
2.6. <i>Nachtgesang (Nocturne), Andante con moto</i>	<i>70</i>
2.7. <i>Allegro vivace, ma non troppo</i>	<i>74</i>
2.8. <i>Moderato</i>	<i>81</i>
BIBLIOGRAFIE	88

CUVÂNT ÎNAINTE

Lucrarea de față reprezintă rodul unui bogate activități de muzician instrumentist, cercetător științific pasionat și manager de succes în domeniul instituțiilor culturale contemporane. **Felix Constantin Goldbach** ne propune în paginile ce urmează o călătorie fascinantă în lumea clarinetului și a clarinetiștilor, așa cum apare în câteva opere magistrale compuse în perioada romantică, devoalând cu îndrăzneală și știință tainele meșteșugului și ale artei de a fi instrumentist de factură cultă. Este vorba despre două lucrări: „Merchenerzehlungen” opus 132 pentru clarinet, vioară și pian, compuse în anul 1853 de Robert Schumann și „Acht Stucke fur Klarinette, Bratche und Piano opus 83, create de Max Bruch în anul 1910. Avem în atenție, așadar, două piese exemplare pentru stilul romantic exprimat în muzică. Dar ce semnificație are acest concept în istoria și estetica muzicală? De unde vine și cum s-a configurat? Iată întrebări care cer răspunsuri adecvate și clare.

Romantic sau romanesc, adică visător, nostalgic, e un termen aflat la originea conceptului de romantism. E o caracteristică fundamentală a psihicului uman, înainte de a fi un curent și o epocă în istorie. Ca trăsătură general-umană, presupune următoarele calități: sinceritate, subiectivitate, originalitate, inspirație personală, pesimism, fantezie, înclinație spre paradoxal, tendință către dezmărginire, agitație și expresie debordantă, descătușare. În istorie corespunde cu trezirea simțului național, fiind contemporan cu nașterea școlilor naționale muzicale. S-a conturat în timp ca replică la estetica echilibrului, a măsurii, a clarității, a calmului, cu predominarea rațiunii asupra sentimentului, toate acestea fiind atribute ale clasicismului. De asemenea, romantismul încurajează spargerea cadrelor formale, treceri rapide de la o tonalitate la alta, modulații la tonalități îndepărtate, libertatea formală, tendința de a nu respecta reguli, de ieșire din tipare. Acum se produce o îmbinare a artelor prin sincretism, adică

prin contopirea muzicii cu literatura, a muzicii cu pictura și cu dansul etc. Romanticismul abordează cu predilecție tematica naturii și a iubirii. Se distinge prin intensitatea emoțională a discursului muzical între două extreme: avântul paroxistic versus depresii abisale.

Romantismul apare ca un curent ce corectează în gustul public îndreptarea spre rațiune, înlocuind-o cu sentimentele, cu lirismul, cu poezia. Atitudinea rațională, sursa în gândire și societate fusese susținută cu putere de iluminiști. Influenței acestora li se atribuie cele două revoluții, cea americană și cea franceză, aproape simultane, urmate de secolul „luminilor”, cu strategia „emancipării prin cultură”. Exprimarea romantică e nestingherită, uneori până la revărsarea freamătului sufletesc, a visului lăuntric, a viziunii exaltate, el dă muzicii caracter de confesiune patetică.

Ar mai fi de spus că dubla natură, romantică și clasică, a muzicii reflectă omul în complexitatea lui contradictorie. Ingrediente obligatorii ale romantismului sunt, de asemenea, istorismul, cultul „ruinelor” și al nocturnului încărcat de mistere, fantasticul cu tentă lugubră, opoziția dintre demonic și angelic, titanismul înfrânt, accentul eroic exprimat muzical prin escalada performanței vocale, culminând cu opera wagneriană.

Cititorul aplicat va descoperi în lucrare o multitudine de fațete ale acestui univers caleidoscopic, prin intermediul studiului celor două opere muzicale dedicate clarinetului, instrument răsfățat, predilect, ca solist și ca membru de vază al orchestrei simfonice romantice.

Prof. univ. dr. Lavinia Coman

INTRODUCERE

Larga utilizare a clarinetului în clasicismul muzical crease, la început, un curent de acceptare, urmat de intensa întrebuințare a instrumentului pe măsură ce evoluția sa i-a permis realizări sigure și performante. În 1808, constructorul de instrumente și clarinetistul J. F. Simiot din Lyon brevetează clarinetul cu orificii mai largi, cu corpul lungit, cu clape, inele și tuburi poziționate într-o nouă manieră, care oferă o sonoritate omogenă, calitativă pe tot ambitusul și, mai ales, posibilitatea de a trece de la instrumentul acordat în *Si bemol* la cel în *La* pe același clarinet, deci cu două tonalități, iar în 1809 deja plasează și cea de a zecea clapă. Noutățile sale pătrund și în atelierelor lui J. S. Harnstedt, F. Triebert, L. A. Buffet, Rossi. Familia de clarinete se mărește deoarece, alături de clarinetele *sopranino*, acordate în *Sol*, *Fa*, *Mi*, *Mi bemol* și *Re*, apar clarinetele *sopran* în *Do*, *Si*, *Si bemol*, *La*, *La bemol* și *Sol*. Unele instrumente sunt dotate cu accesorii care asigură transformarea lui din *Do* în *Si bemol*. Odată cu lărgirea numărului de clape, accesarea pe același instrument a unor tonalități sau cromatisme devine posibilă fără a se mai schimba, efectiv, instrumentul. Totodată, se adoptă poziționarea anciei pe buza inferioară, mai ales după 1824 în școala pariziană, fapt care dă roade ca manieră generală de cântat după 1831. Legătura sau brățara metalică inventate de Ivan Müller fixează ferm ancia în muștiuc, pentru asigurarea vibrației sale lejere și înfrumusețând sonoritatea emisiei. Totodată clarinetul

său se îmbunătățește ca acuratețe, fiind dotat cu treisprezece clape. Acest prototip va fi transformat de către Adolph Sax prin adăugarea ochelarilor folosiți la flaut de modelul Boehm și va deveni prototipul standard german la începutul secolului XX. Instrumentul este multiplicat de constructorul Ottensteiner, folosit de Carl Baermann, apoi de Richard Mühlfeld (clarinetistul lui J. Brahms și prietenul său), pătrunde în atelierul lui Dennis Buffet-Auger la Paris (1825) și al fiului său (în 1830, Jean Louis Buffet), iar *Marea metodă de clarinet* scrisă de Hyacinthe Klosé îl indică drept instrument solist și acompaniator. Ambitusul său este mai larg, oferă posibilități de obținere a unei palete variate de nivele dinamice, anciile sunt ușor de confecționat și mai stabile, iar suflarea în instrument se face cu mult mai ușor decât la oboi. Timbralitatea sa apropiată de vocea umană, frumusețea și căldura expresiei îl recomandă ca posibil solist, membru în orchestră sau în formații de muzică de cameră, devenind unul dintre cele mai întrebuințate instrumente de suflat de lemn.

În muzica romantică, printre primii compozitori care îi dedică lucrări se numără Carl Maria von Weber. El compune pentru virtuozul Capelei din München, H. Baermann, câteva lucrări camerale, duetul *Se il mio ben*, cele *Șapte Variațiuni după o temă din opera „Silvana”* op. 33 *pentru clarinet și pian* (1811), *Introducere, Temă și Variațiuni pentru clarinet și pian* (1815), *Marele cvintet pentru clarinet, două viori, violă și violoncel*, op. 34 (1815), *Gran Duo Concertant pentru pian și clarinet* (1816). Alături de concerte, în aceeași perioadă Louis Spohr compune pentru virtuozul J. S. Hermsted din Braunschweig câteva lucrări camerale, printre care *Variațiunile* op. 80, *Fantezia cu variațiuni* op. 81, *Octetul* op. 32 și cele *Șase cântece germane* op. 103. În perioada romantismului muzical se constată o diversificare a posibilităților de cuplare timbrală a clarinetului, nu numai între soprană, clarinet și pian, ca în liedul *Der Hirt auf dem Felsen* op. 129, scris de Fr. Schubert în 1828 sau între vocea de tenor, lăută și clarinet în *Serenade an Selma* op. 48 de Fr. Silcher sau în *Das Hirtenlied* de G. Meyerbeer. Acum, cele mai îndrăgite piese sunt fanteziile pe teme din operele cunoscute, spre exemplu C. Baermann, *Souvenirs de Bellini*, L. Bassi *Rigoletto Fantasie*, Th. Müngersdorf, *Fantezie după arii din operele lui Mozart*, J. G. Georg, *Fantezie după Freischütz* sau R. Schumann, *Fantasiestücke* op. 73. De asemenea erau foarte prețuite variațiunile cu formule de virtuozitate, ca în suita de *Tablouri scoțiene* a lui K. Loewe sau cele de K. Friedemann, G. Rossini, C. Gurlitt, L. Milde sau de clarinetiști, precum E. Cavallini, E. Gabler, G. Haseneier, H.E. Klosé, K. Reinecke și R. Stark. Dar există numeroase sonate pentru clarinet și pian de C. Baermann, J.X. Lefèvre, F. Mendelssohn Bartholdy, J. Brahms, F. Ries, M. Glinka. De asemenea cvartete de C. M. von Weber, L. Spohr, C. Baermann, T. Blatt, perioada romantismului muzical se constată o

diversificare a posibilităților de cuplare timbrală a clarinetului, nu numai între soprană, clarinet și pian, ca în liedul *Der Hirt auf dem Felsen* op. 129, scris de Fr. Schubert în 1828 sau între vocea de tenor, lăută și clarinet în *Serenade an Selma* op. 48 de Fr. Silcher sau în *Das Hirtenlied* de G. Meyerbeer. Acum, cele mai îndrăgite piese sunt fanteziile pe teme din operele cunoscute, precum C. Baermann, *Souvenirs de Bellini*, L. Bassi *Rigoletto Fantasie*, Th. Müngersdorf, *Fantezie după arii din operele lui Mozart*, J. G. Georg, *Fantezie după Freischütz* sau R. Schumann, *Fantäsiestücke* op. 73. De asemenea, erau foarte prețuite variațiunile cu formule de virtuozitate, ca în suita de *Tablouri scoțiene* a lui K.Loewe sau cele de K. Friedemann, G. Rossini, C. Gurlitt, L. Milde sau de clarinetiști, spre exemplu E.Cavallini, E. Gabler, G. Haseneier, H. E. Klosé, K. Reinecke și R. Stark. Dar există numeroase sonate pentru clarinet și pian de C. Baermann, J. X. Lefèvre, F. Mendelssohn Bartholdy, J. Brahms, F. Ries, M. Glinka. De asemenea cvartete de C. M. von Weber, L. Spohr, C. Baermann, T. Blatt, manufacturi care construiau instrumentele susțin aceeași idee asupra importanței tot mai mari pe care o căpătase. Formațiile au devenit tot mai largi, mai bogate, uneori veritabile orchestre de suflători, așa cum întâlnim în lucrările de C. M. von Weber, F. Mendelssohn Bartholdy.



Clarinet în Si bemol cu 5 clape, construit de John Hale în 1790
Clarinet în Si bemol cu 5 clape, construit de T. Collier în 1770
Clarinet în Do, cu 5 clape, construit de W.Milhouse, în 1805



*Cele patru clarinete prezentate mai sus aparțin unor perioade diferite.
Ele au fost așezate în ordinea tonalităților și a dimensiunilor.
Primul a fost construit la 1840, al doilea la 1860, al treilea în 1845,
iar ultimul, din abanos, a apărut în 1827.*

CAPITOLUL I

„Märchenerzählungen” opus 132 (1853), patru piese pentru clarinet (vioară), violă și pian, de Robert Schumann

În pleiada de compozitori romantici germani, Robert Alexander Schumann (născut la 8 iunie 1810 la Zwickau, Saxonia, și decedat la 29 iulie 1856 la Endenich, lângă Bonn) ocupă un loc important.

Personalitatea sa complexă, bazată pe o cultură bogată, i-a permis o arie amplă de abordare a fenomenului muzical ca pianist, dirijor, compozitor, poet și critic muzical, estetician și profesor la Conservatorul din Leipzig. Creatorul Schumann nu a construit forme noi, ci le-a reorganizat pentru a fi apte să primească infuzia de subiectivitate și sensibilitate, de emoționalitate și poezie, pe care își propune să o transmită prin muzică. Creația camerală schumanniană reprezintă un segment larg din zestrea sa componistică, cuprinzând două *Sonate pentru vioară și pian*, trio-uri



și cvartete, atât pentru formații de coarde cât și pentru suflători (1842), un *Cvintet* cu pian, *Adagio și Allegro pentru corn și pian* (1849), *Trei Romante pentru oboi/vioară/clarinet și pian* (1849), *Piese Fantezii pentru clarinet și pian* (1849), *Märchenbilder* pentru pian și violă (1851), *Märchenerzählungen*, patru piese pentru clarinet, violă și pian (1853).

Parcă presimțind sfârșitul apropiat, în ultimii patru ani de viață, 1850 – 1854, după ce se mută la Düsseldorf străbate, într-un turneu, Elveția și Belgia, oprindu-se și la Leipzig. El compune una după alta, 50 de lucrări destul de ample, împărțindu-și timpul între recitaluri și concerte, compoziție, articolele de critică muzicală, dirijat și funcția de director al Societății

Corale (Liedertafel) și al propriei formațiuni corale.

Lucrarea „*Märchenerzählungen*”¹ opus 132 este una dintre ultimele compoziții în domeniul cameral, scrisă pentru formația de trio alcătuită din clarinet în *Si bemol* (sau vioară), violă și pian. Aflăm din jurnalul său că obișnuia să compună cu o ușurință fulgerătoare și nu ne miră faptul că doar în trei zile, între 9 și 11 octombrie 1853, printr-un efort de muncă extenuant a reușit să scrie aceste piese. Pe fondul unei vechi suferințe ce-i afecta sănătatea, această oboseală acumulată a produs o stare depresivă accentuată care a culminat cu încercarea lui Schumann de a se sinucide. Ciclul a fost realizat în același an în care l-a cunoscut, în septembrie, și s-a împrietenit cu Johannes Brahms, demarând un proiect colectiv, „F-A- E Sonata”² încheiată în aceeași lună cu trioul. Publicarea trioului s-a făcut însă mai târziu, în 1854, de Editura „Breitkopf und Härtel” care, în prima ediție, a modificat asociația timbrală aleasă de autor și a indicat violina ca primă voce, clarinetul fiind numit drept alternativă, fapt care demonstrează că în acea vreme clarinetul era încă o voce prea puțin cunoscută.

Însă prețuirea lui Schumann pentru clarinet crescuse și dăduse roade în lucrările simfonice, astfel că ciclul reprezintă pentru autor, ca și pentru tânărul J. Brahms, un exemplu de posibilități componistice în privința tratării acestui instrument. În instrumentația folosită și în procedeele de tratare surprindem mijloacele preluate din *Trio*-ul opus 14 no.2 supranumit „*Kegelstatt*”, compus de W. A. Mozart. Ca și marele clasic vienez, R. Schumann a remarcat afinitatea timbrală dintre sonoritatea clarinetului și a violei, fapt care rezultă din cuplările timbrale întâlnite și în alte lucrări ale sale, spre exemplu în simfonii și în uverturi.

Scrisă la doi ani după *Simfonia a IV-a*, lucrarea este formată din patru piese despre al căror conținut nu s-au păstrat însemnări ale autorului. Nici partitura nu păstrează notată vreo indicație programatică. Cunoaștem, însă, din detaliile transmise de biografiile sale că era preocupat continuu de a citi și că tocmai transpusesse pe muzică *Faust*³ de W. Goethe și câteva cicluri de lieduri pe versurile poetului german J. L. Uhland⁴ și ale reginei Maria Stuart („*Gedichte der Königin Maria Stuart*”), alături de altele cuprinse în cele patru volume de „*Romanțe și balade*”.

¹ În trad. „Basmе și povestiri”.

² Dedicată violonistului Joseph Joachim, care a cântat-o, în primă audiție, împreună cu Clara Schumann la pian, „F.A.E. Sonata” a fost ideea lui Schumann, fiind realizată de către compozitorii Albert Dietrich (elevul lui Schumann, partea I), Robert Schumann (părțile a II-a și a IV-a) și Johannes Brahms (partea a III-a) în octombrie 1853, un proiect inedit.

³ Oratoriul „*Scene din Faust de Goethe*” a fost compus între anii 1844 și 1853; rămâne în manuscris.

⁴ Johann Ludwig Uhland (1787 – 1862), jurist și poet romantic german. Din lirica sa, compozitorul R. Schumann a transpus în muzică „*Der Königssohn*”, „*Des Sängers Fluch*” „*Das Glück von Edenhall*”.

Din suita de tablouri scurte, comprimate și aparent calme, asemeni poveștilor la gura sobei, răzbate adesea zbuciumul extrem din sufletul compozitorului condamnat la o nedreaptă și cutremurătoare moarte. De altfel, Schumann a folosit intens miniatura instrumentală, impunând-o în literatura romantică, alături de compozitorii colegi de generație (dintre care primii doi au avut același destin tragic marcat de boli necruțătoare, care i-au secerat de la tinerețe), Felix Mendelssohn Bartholdy⁵, Frédéric Chopin⁶, Franz Liszt⁷.

Trăsătura caracteristică a ciclului „*Märchenerzählungen*” constă în sâmburele semnificațiilor muzicale, tema principală din care se dezvoltă fiecare piesă prin derivări multiple, variaționale. Dialogurile celor trei personaje, întruchipate prin cele trei instrumente, sunt de cele mai multe ori calme, pline de poezia pe care o transmite sonoritatea caldă și sensibilă, specific romantică, a conglomeratelor muzicale desfășurate curgător, perfect legat. Mișcarea moderată permite arcurilor formale să deruleze povestirile cu răbdarea firească a unei autentice narațiuni, în stilul *parlando*. Cel care timp de o viață a emis și dezbătut în paginile ziarelor idei estetice despre muzică și despre personalitățile artistice ale vremii, numărându-se printre primii critici muzicali europeni, aici povestește evenimente ce par a avea legătură cu viața sa interioară, pe de-o parte bântuită de fantasme și, totodată, plină de preaplinul trăirilor poetice și romantice, cu o tentă depresivă reală. Dualitatea filozofică și temperamental-psihologică dintre extrovertitul Florestan și introvertitul Eusebius⁸, pe care o surprinsese în articolele de critică și apoi în compozițiile sale, este aici desfășurată cu mult mai mult calm filozofic, între idei și zone contrastante ce le modifică profund expresia. Muzicianul poet zugrăvește momente de frumusețe sublimă, pentru că în aceste pagini lipsește atitudinea exacerbat revoltată a tinereții, pe care o releva inițial prin personalitatea lui Florestan. Căci aptitudinea reflexivă ce-i este caracteristică și exercițiul îndelungat al transunerii semnificațiilor muzicale în lieduri îi permit să releve sentimente poetice prin inefabilul sonorităților muzicale, fără a folosi cuvintele, distilând și transmițând

⁵ Jacob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847), compozitor romantic german, pianist și dirijor; a fondat Conservatorul din Leipzig în 1843, unde a fost profesor de compoziție Robert Schumann. A compus numeroase lucrări camerale miniaturale.

⁶ Frédéric Chopin (1810 – 1849), compozitor romantic polonez, pianist virtuoz, care a creat mare parte din viață în Franța, la Paris, autorul unor piese miniaturale, impuse în lumea muzicală.

⁷ Franz Liszt (1811 – 1886), compozitor romantic ungar, pianist virtuoz și profesor. Creator al poemului simfonic, el a compus și o seamă de lucrări miniaturale.

⁸ Personajele Florestan și Eusebius sunt rodul fanteziei sale, prezente în primul său articol critic, pentru a-și expune propriile opinii asupra interpretării și muzicii lui Fr. Chopin. Ele sunt întruchipate apoi în cadrul compozițiilor sale pentru pian: *Les Papillons* op. 2 (Fluturii), *Dansurile cetei lui David* op. 6, *Carnaval* op. 9, *Piese fantezii* op. 12, *Kreisleriana* op. 16, *Carnavalul din Viena* op. 26, *Imagini de basm* op. 113, *Studiile simfonice* op. 13 purtând în prima versiune titlul *Studii cu caracter orchestral de Eusebiu și Florestan*.

inexprimabilul, subtilele trăiri și sensuri poetice, prin mijloace aparent simple, variaționale și tonale.

1.1. *Lebhaft, nicht zu schnell (Allegretto)*

Structura primei piese se încadrează într-o formă predilectă care apare în majoritatea miniaturilor compuse de Schumann, forma de rondo mic: A-B-A-C-A. Caracteristică pentru această piesă este lipsa cezurilor între secțiunile interioare, unite prin suprapunerea articulațiilor, procedeu care generează continuitatea permanentă a discursului muzical. De aceea, filonul povestirii se derulează neîntrerupt, pe un amplu arc, calm, creat din derularea micilor arcuiri tematice. Atmosfera preluărilor tematice și a dialogurilor se desfășoară plină de poezie, cu o sonoritate caldă, tandră, sensibilă, în care noile motive intervin cu comentarii uneori umoristice, alteori incitante. Intimitatea dialogurilor se păstrează prin mișcarea liniștită, a unui tempo nemodificat pe parcurs, în care pătrimea este indicată de autor prin relația $MM = 80$.

Prima frază expune o idee muzicale cu tendință de înălțare elegantă, pe care motivul 1, al violei (măsurile 1/2 – 3/1), îl exprimă cu voce tenorală. Cu toate că minimalizează efectul printr-o expresie jucăușă, arcuirea motivului 2 (măsurile 3/2 – 5/2) este contrastantă și depresivă, păstrându-și totuși suplețea liniei melodice. Cele două desene tematice se sprijină pe o formulă de acompaniament ce derulează o figură arpeggiată, repetată permanent de-a lungul primei piese, având rolul de reunire într-un singur filon a întregii lucrări.

Este interesant de relevat faptul că autorul nu pare să intuiască încă sensul tragic ireversibil al vieții sale, relevând doar puritatea trăirilor sale. Developarea discursului muzical dezbate într-un șir de variațiuni aceste idei.

Piesa I, în 2/4, pornește de la această idee poetică, esența secțiunii A și a întregii piese, cu un profil zimțat, elegant și suplu, datorat numeroaselor salturi, în special de cvartă, pe care le prezintă ambele motive expuse de timbralitatea violei în *Si bemol major*. Deși static armonic și cu tendință preponderent ascendentă, motivul 1 (măsurile 1/2-3/1) emite o îndoială semnalată prin broderia armonică disonantă de pe timpul accentuat și broderia prin dublă apogiatură ce-i urmează; celula încheierii domină prin sublima culminație, exprimată cu o intensitate dinamică intimă, profund romantică, deși maximul apare ca efect al unei acumulări substanțiale (*piano*<*forte*), iar încheierea conține un descensio cu efect ușor depresiv în încheierea arcului tematic (*forte*>*piano*). Semnez faptul că celula-suspin, cu același profil apare și la clarinet, unde demersul de intensificare urmat de diminuarea progresivă a intensității, care susține desenul melodic al violei, se efectuează doar pe un singur sunet,

disonant în contextul armonic. Suportul pianului este realizat prin alegerea unei broderii armonice disonante, dar ambiguë tonal, o sextă napolitană (*Si bemol-Re-Fa-Sol diez*, cu sextă mărită, măsura 2/1), cu rol de broderie armonică în deplasarea către dominantă, totuși marșul armonic devine propoziție închisă tonal, prin cadențarea pe tonică a motivului 1. În timp ce ritmica desfășurată de melodie se bazează pe valori egale, destul de largi ce imprimă calmul atmosferei (optimi – pătrimi, cu excepția apogiatului dublu), acompaniamentul pianistic care întregește prin armonii arpeggiate stratul armonic se deplasează ascendent în trezecidoimi executate *staccato* și imprimă starea de așteptare.

În schimb, motivul 2, exprimat tot de violă, este mult mai vioi și mai consistent, degajând o notă de optimism (măsurile 3/2-5/2). Profilul zimțat se combină aici cu ritmul rapid al șaisprezecimilor din melodie, executate *staccato*, urmat de ritmul punctat încheiat cu tril lung, sprijinit pe un acompaniat prin acorduri placate la pian, cu efect umoristic, incitant.

The musical score shows three staves: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The tempo is marked 'Lebhaft, nicht zu schnell.' The Clarinet part has a dynamic marking of *p*. The Viola part has dynamic markings of *p*, *f*, *p*, and *f*. The Piano part has a dynamic marking of *p*. The score is in 2/4 time and consists of five measures.

Exemplu: motivele 1 și 2 (măsurile 1 – 5/2)

Celula finală, deși pare a fi tot depresivă ca desen melodic, capătă un înțeles expansiv datorat inflexiunii modulatorii finale, spre *Fa major* și cadenței autentice, între treptele V – I, cu care se încheie.

Preluarea evoluției tematice la clarinet este necesar să se facă pe cât posibil cu aceeași intensitate și culoare pe care le auzim la violă. De altfel, sonoritatea timbrală catifelată a celor două instrumente este foarte apropiată, permițând această contopire a ideilor muzicale, astfel că noul început poate deveni insesizabil de către ascultător atunci când este bine realizat. Semnalez, însă, faptul că reluarea motivului 1 de clarinet (măsurile 5/2-7/1), din nou în *Si bemol major*, nu înseamnă doar o altă ipostază timbrală. Schumann îl prelucrează într-o

manieră nouă. Pe lângă saltul de sextă și lărgirea intervalului din celula finală, celula-suspîn, cu un efect amplificat, oferă o inflexiune spre *do minor* cu disonanțe frapante (măsura 6/1, pe sunetul *Mi bemol* se păstrează armonia *Si becar-Re-La bemol* ca întârziere), dar cadența mai dramatică tinde spre *sol minor*, (măsurile 6/2-7/1). Motivul 2 (măsurile 7/2-9/2) renunță la șirul de cvarte descendente în favoarea terțelor și păstrează aceeași manieră de pronunție a sunetelor ca și viola. Acompaniamentul dinamic al treizecimoimilor și dublarea suspînului final de către violă înlocuiește impresia de veselie cu alta nostalgică, iar fraza rămâne suspendată, deschisă, prin semicadența în *sol minor*.

A treia apariție a ideii A, începând de la pian (măsurile 9/2-13/1) conține o încercare de a schimba înțelesul inițial al motivului 1 exprimând acum un optimism mai clar conturat, prin modificarea celulei finale și introducerea unui ritm punctat, mai hotărât (măsurile 9/2-11/1), alături de planul modulănt, *sol minor – do minor – Fa major*. Compozitorul plasează ca adjuvant un motiv nou la violă, motivul 3 (măsura 11/1), contorsionat și rapid (treizecimoimi), desfășurat *staccato* și intens repetat. El se manifestă jucăuș, ca o prelucrare a celulei inițiale din motivul 2. Acest motiv deseori folosit de acum înainte, fie integral fie segmentat, mai ales în zonele punților stârnește și întreține curiozitatea ascultătorilor. La violă el se continuă și în punte, măsurile 13-17/1. Motivul 2 (măsurile 11/2 – 13/1) modifică intervalele celulelor 1 și 3 și diminuează ritmul final. Fraza modulăntă se încheie pe treapta I a noii tonalități, *Fa major*, imprimând un caracter luminos, susținut și de repetarea motivului 3.

Puntea insistă asupra motivului 1 repetat de două ori de clarinet, în *Si bemol major* și în *Fa major* reiterând demersul luminos, cu toate că motivul 3, prin celula finală insistă amenințător.

Secțiunea B nu aduce propriu-zis o idee nouă. Temei principale, expusă de pian (motivele 1 și 2, măsurile 17/2-21/1), modificată tonal și extrem de fluctuantă, de instabilă (*Fa major – do minor – Fa major – re minor*), compozitorul îi asociază un desen melodic nou, motivul 4 (măsurile 17/2-19/1). El apare întâi disociat în două segmente, la violă primul submotiv, al anacruzei (17/2) și la clarinet cel de-al doilea, cruzic (18-19/1). Dialogul timbral presupune o preluare exactă a timbralității și intensității de la un instrument la celălalt, după care repetarea lui, mai calmă prin lipsa primei celule, se aude doar la clarinet.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in B, Viola, and Piano. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The Clarinet in B part is in the top staff, the Viola in the middle, and the Piano in the bottom two staves. The music features a mix of melodic lines and complex harmonic textures, with various articulations and dynamics.

Exemplu: dialogul temei B și motivul 4, măsurile 17/2 – 21/1

Motivul 4 se impune apoi ca melodie principală în punte (măsurile 21/2-27/1), expusă integral de către clarinet (măsurile 21/2-23/1) și imitată de către violă (măsurile 23/2-25/1) pe trepte diferite, apoi segmentul inițial apare la ambele voci simultan într-o deplasare la interval de decimă, reluată. Planul modulant se colorează prin inflexiunile din *Fa major* spre *do minor* și *Si bemol major*.

Revenirea secțiunii A (măsurile 27/2-31/1) recurge la dialogul timbral între expunerea motivului 1 de către pian și a motivului 2 de către clarinet. Față de prima ipostază tematică semnalăm ca noutate dublarea la decimă a melodiei de către violă pentru primul desen, ceea ce duce la o îngroșare a efectului disonant dar poetic al broderiei armonice, în timp ce în al doilea desen senzația de destindere este mult mai clară prin contribuția octavelor în *pizzicato* din evoluția violei și datorită comprimării motivului la clarinet în final.

Secțiunea C (măsurile 30/2-52/1) se dovedește mult mai complexă, atât ca dimensiuni cât și în privința materialului sonor și a mijloacelor de prelucrare. Aici apar motive noi.

Motivul 6 la violă (măsurile 30/2-31/2) anticipează încheierea frazei precedente. Desenul anacruhic, cu ambitus de undecimă, se îndreaptă vertiginos spre înălțimi, ca o implorare patetică, în *fa minor*. Compozitorul îi asociază motivul 7 la pian (măsurile 31/2-34/2), tot anacruhic, cu ritm punctat, încheiat cu o sincopă. Astfel suprafața de expunere tematică devine heterofonică. Clarinetul preia motivul 7 secvențat și modificat intervalic, renunțând de asemenea la sincopa finală. Însotirea acestei secvențe de către motivul 3 segmentat, repetat deseori la violă, sporește aici tensiunea discursului.

Puntea conduce marșul cromatic ascendent îndreptat spre *Si bemol major* (măsurile

35/2-52/1). În prima sa fază, celula inițială cu ritm punctat, a motivului 7 la clarinet apare într-un șir de secvențe ascendente, ce primesc dinamizare la violă prin atașarea la celula finală a motivului 3 a celulei *Auftakt* din motivul 4, rezultând semantic o întrebare tensionată de armoniile de septimă micșorată, extrem de disonante, prezente la pian. A doua fază a punții (măsurile 41-45/1) recurge la dialogul timbral între segmentul 2 al motivului 3 la violă și segmentul 1 al motivului 4 la clarinet. Întrebarea stereotipă a violei primește răspunsuri mereu variate, deoarece arpegiile capătă configurații permanent modificate, diversificând soluțiile. Planul inflexiunilor modulatorii cunoaște o accelerare și o modificare intensă și complexă: *Si bemol major – Mi bemol major – mi bemol minor armonic – Mi bemol major – Fa major – Si bemol major*. A treia fază a punții (măsurile 45/2-52/1) păstrează insistent dominantă noii tonalități, *Si bemol major* la basul pianului, dar diversifică permanent starea armonică. Peste această zonă armonică bogată, clarinetul expune motivul 9 (măsurile 45/2-48/1.1), cu ambitusul cel mai larg, de terțiadecimă; desenul ascendent prezintă unele asemănări cu motivul 4, dar profilul descendent zigzagat, cu intervale foarte largi este nou. Și procedeul imitației polifonice libere, pe care o aflăm la violă, este nou și aduce în final o terminație diferită (saltul ascendent urmat de celula-suspîn din ultimele patru șaisprezecimi), terminație care va sta la baza șirului de prelucrări – complemente cadențiale, pe care se construiesc dialogurile timbrale între violă și clarinet, intens prelucrate, în încheierea frazei muzicale. Sensul muzical înălțător pe care îl transmite crează climaxul segmentului B. Totodată este momentul cel mai dificil de realizat de către parteneri, din cauza îndesirii dialogului prin segmentare, după care urmează un descensio progresiv al nivelului dinamic.

Secțiunea A apare odată cu motivul 1 și 2 la violă în *Si bemol major* (măsurile 52/1 a doua optime - 56/1). Ideea deplasată cu o octavă mai jos, în registrul grav al violei, conține modificări intonaționale și ritmice finale. Totodată compozitorul construiește o imitație a ideii motivului 1 la vocea clarinetului. Motivul 2 este executat apoi de amândouă instrumentele printr-un procedeu polifonic, *fugato* la interval de un timp.

În același timp, textura bogată, densă, pe nouă voci, cea mai amplă din întreaga suprafață a primei piese, oferă o culminație semantică poetică, luminoasă și generoasă, dar fără a realiza un punct culminant de forță, ci de profunzime semantică și poetică, pentru că nivelul dinamic indicat rămâne *piano*. Șirul complementelor cadențiale oferă soluții armonice, repetate la început, apoi din ce în ce mai îndrăznețe pentru motivul 3 augmentat ritmic, prezent la clarinet, care în acest mod acumulează tensiune.

Noul desen, motivul 10 la clarinet (măsurile 61-62) este cel care realizează climaxul dinamic al primei piese odată cu îndeșirea țesăturii muzicale. Ultimul motiv, motivul 11 (măsurile 63-64) străbate dintre armoniile pianului, ca voce interioară cu timbrură medie, însoțită într-o construcție heterofonică de celula-suspin la clarinet și de motivul 3 repetat de patru ori pe diferite trepte la violă.

Coda (măsurile 65-71), ultima frază, puternică și densă armonic, pornește cu motivul 4 expus la clarinet și violă la interval de terță peste acordurile placate ale pianului. Expunerea melodică la pian a motivului 1 cu terminație modificată (măsurile 68/2-70/1) și a motivului 4, lărgit ca ambitus la clarinetul, dublat la terță de violă și de pian (două voci) încheie basmul, prin simbolul înălțător al biruinței, specific basmelor. Cadența finală are sens hotărât dar arhaic, o cadență plagală (între treptele IV – I).

De-a lungul primei piese am constatat intensa prelucrare a temei inițiale, celelalte având un caracter episodic, legat de aceasta. În același timp trebuie să remarcăm dialogul timbral foarte susținut, care colorează permanent lucrarea în manieră teatrală, poetică, de cântec fără cuvinte, idee pe care Schumann a preluat-o de la Felix Mendelssohn Bartholdy.

Sonoritatea generală a piesei este piano, construcțiile evoluează elegant, poetic, dialogurile se desfășoară calm, cu multă suplețe în trecerile de la un instrument la celălalt. Preluarea melodiilor trebuie să se realizeze cursiv, pentru a clădi marele arc al întregului.

Consider că în aceste piese clarinetistul ar trebui să folosească un instrument cu muștiuc de cristal, care este apt de a produce un sunet mai strălucitor, prin care timbrul clarinetului se poate individualiza mai clar în cadrul formației de trio; deși un instrumentist performant nu depinde vital de specificul muștiucului, reușind să obțină sonoritățile dorite cu toate felurile de muștiucuri atașate. Permanent clarinetistul trebuie să urmărească obținerea unui câmp de vibrație asemănător cu viola, pentru a putea asigura continuitatea melodică specifică piesei.

1.2. *Lebhaft und sehr markiert (Vivace e ben marcato)*

Derulată în *sol minor*, a doua piesă a ciclului păstrează metrica binară simplă.

Structura formală este un lied A-B-A1, cu secțiuni interioare ce oscilează între tripartit în cadrul celor două perioade, A și A1, în timp ce secțiunea mediană este bipartită.

Modificările de expresie, pe care le conține acest nou tablou de basm, sunt puternic contrastante, atât față de prima piesă cât și în interiorul ei, între segmentele A și B. Față de caracterul unitar al primei piese, în care personajele prezentau trăsături similare și o spiritualitate înaltă, elegantă, în cea de a doua piesă există două grupuri distincte, veridic zugrăvite: gigantul Goliat, personaj malefic exprimat de pian în special prin sonoritatea masivă a registrelor foarte grave și davidienii⁹⁴³, regele David și ceata sa luptând cu gigantul, personaje exprimate de clarinetul asociat cu viola și cu vocile înalte ale pianului. Secțiunea B reprezintă contrastul puternic cu lumea poetică de idei a davidienilor.

Mișcarea A transmite masivitatea bărbătească. Această expresie se datorează valorilor lungi, menite să imprime senzația pașilor ciclopici ai doimilor și pătrimilor inițiale ale pianului.

Lupta dusă de ceata davidienilor (Davidsbund) contra filistenilor este o parabolă care a avut multe înțelesuri, începând cu opoziția fățișă a scriitorului și criticului muzical față de academismul anchilozat din vremea sa, cu greutățile vieții și mai ales în final, cu boala cumplită.

Construcția, realizată cu mai mult avânt și vigoare exprimă încrâncenarea luptei prin mijloace simfonice beethoveniene, conturate prin contrapunctul bogat și densitatea accentelor întrebuințate.

Piesa debutează cu pianul, în registrul grav. I se adaugă apoi vocea clarinetului și a violei.

Ideea melodică expusă de pian în octave, pe care am notat-o cu motivul 1 (măsurile 1-4) conține două submotive: submotivul 1 – saltul de octavă (notat cu m1sm1, măsurile 1-2) și submotivul 2 – un arpeggiu care conține sexta napolitană pe treapta a II-a (m1sm2, măsurile 3-4). Melodia de la clarinet însoțește linia sonoră a basului pianului, suprapunându-se acestuia la interval de decimă peste octavă.

⁹ Regele David a trăit între 1004 – 965 î. Chr., devenind suveranul Israelului, un remarcabil om de stat, comandant de oști, excelent diplomat, muzician și poet. Prin lupta sa contra lui Goliat și, în general, a filistenilor, prin unirea tuturor așezărilor într-un singur stat și înlocuirea vechii credințe cu cultul monotheist, el a devenit personaj de legendă, atribuindu-i-se chiar scrierea Psalmilor.

Lebhaft und sehr markirt.

Clarinet in B \flat

Viola

Lebhaft und sehr markirt.

Piano

Exemplu: tema Aa măsurile 1 – 5

Ar putea să pară că acompaniamentul pianului este preluat de violă în intervale duble, cu aceeași intenție imitativă. Demersul acesteia este mai elaborat; el reprezintă o inversare a melodiei pianului, o a treia voce imitativă. Asistăm la un demers complex, condus polifonic, cu scurte izbucniri de o intensitate extremă. Se creează astfel încă din debutul piesei o impresie puternic contrastantă față de poezia subtilă și elegantă a primei piese.

Repetat ca schelet al propoziției a doua, el conține numeroase modificări melodice alături de evoluția modulatorie din *sol minor* spre *do minor* la toate vocile, alături de o scurtare finală.

Segmentul Ab (măsurile 9-16) păstrează masivitatea și atitudinea inițială, amplificând-o, dar renunță la polifonie înlocuind-o prin efortul armonic colectiv al violei și pianului, însumând șapte voci, care expun motivul 2 (m2, măsurile 9-10) foarte volitiv, energic, debutând în primul submotiv cu ritm punctat (m2sm1). Clarinetul aduce mai târziu o celulă melodico-ritmică ce imită semnalele cornului în luptă. Dacă evoluția lui Aa fusese binară, în două propoziții, Ab repetă cu insistență, de patru ori motivul. Profilul său ascendent și mersul cromatic îi conferă personajului întruchipat o latură demonică, agresivă.

Exemplu: tema Ab măsurile 9 – 11/1

În cadrul tranziției modulante dintre segmentele formale (din *Mi bemol major* în *Si bemol major* și apoi în *do minor*, măsurile 17-33), compozitorul transformă elementele tematice deja expuse, folosind mijloace contrapunctice noi. Dintre procedeele întrebuințate semnalez segmentarea și întrebuințarea celor mai pregnante celulele în dialog: $M3=[m1sm1+m2sm1]$.

Exemplu: dialogul motivelor M3 (măsurile 17-24)

Astfel, $m1sm1$ apare la clarinet cu prima celulă augmentată și repetată; direcția de mișcare este inversată față de model, în timp ce basul pianului enunță $m1sm1$ integral, cu interval lărgit. Viola execută doar a doua celulă din $m1sm1$ suprapusă lui $m2sm1$, varianta acordică masivă a lui M3 trecând și la pian (măsurile 17-18). Același desen, de această dată melodic, apare segmentat și preluat de la clarinet la violă în măsurile 21-22, fiind repetat

imediat, în timp ce vocile grave ale pianului vor intona o variantă augmentată a lui $m1sm2$, în octave; Dinamizator și cu efect concluziv este expus de către clarinet motivul 4 (măsurile 25-26), preluat imitativ de către violă, peste contrapunctul dens, omogen ritmic, cu care pianul îl acompaniază.

Exemplu: motivul 4 (măsurile 25-26)

Desenul vioi și mai redus ca intensitate se distinge prin ritmul nou al trioletelor executate *staccato*. Construcția din măsurile 21-26 este reluată în *do minor* în aceeași ordine în măsurile 27-33/1.

Deși materialul tematic inițial se repetă (Aa1, măsurile 33-40, Ab1, măsurile 41-48) există puține procedee identic folosite. Am surprins în segmentul Aa1 adăugări de voci la pian (măsurile 33-34) și renunțări la anumite voci la violă (măsurile 35-40), modificarea parcursului melodic la clarinet și pian, transformarea structurilor acordice și a marșului armonic dinspre *sol minor* spre *re minor*, cu o amplificare dinamică finală.

În Ab1 sonoritatea pianului este plasată într-un registru mai înalt. Autorul renunță la dublarea voluminoasă a melodiei, iar țesătura mai aerisită permite clarinetului să se afirme cu un desen nou, ascendent care se înalță victorios, dar oscilează între încrederea transmisă de omonima majoră, *Sol major* (măsura 43) și presimțirea dramatică, în *sol minor* și apoi în *do minor*. Desenul cel nou se suprapune lui $m2sm2$. Semnalul cornului de vânătoare se aude acum la violă, primind o sonoritate mată, depărtată.

Aa2 (măsurile 49-60) revine la ideea de masivitate inițială, chiar cu mai multă forță, prin cele nouă voci cu care debutează. Aceeași expresie plină de hotărâre se propagă și în dialogul dintre registrele înalte și cele grave ale tuturor membrilor trioului.

Compozitorul reorganizează intrările tematice, astfel că prima expunere integrală aparține clarinetului împreună cu viola (cu melodia inversată), iar pianul o intonează în registrul foarte grav. Aspectul reliefat devine concludiv, sonor, oscilând între *Sol major* și *sol minor*.

Secțiunea B se detașează prin câteva caracteristici noi. Se impune tonalitatea *Mi bemol major*, melodia cantabilă și elegantă, executată *legato*, este expusă permanent la un nivel dinamic scăzut de către două voci aflate la interval de terță. În prima apariție la clarinetul secundat de violă (măsurile 61-68), desenul tematic conține motivul 5 (măsurile 61-62) permanent transformat și motivul 6 concludiv, cadențial (măsurile 67-68). Pianul susține suportul armonic cu un ritm omogen, ce sprijină imaginea calmă și poetică a melodiei. Fraza evoluează modulând spre *fa minor*, dar cadența pregătește reîntoarcerea în *Mi bemol major*.

Exemplu: tema B măsurile 61 – 68

Melodia reapare tot pe două voci, suprapuse la interval de terță, la pian (măsurile 69-76), cu un acompaniament simplificat, în timp ce clarinetul și viola susțin pedale armonice. Melodia se aude în registrul mediu al instrumentelor și nu renunță la specificul modulând final, evoluția armonică purtându-ne spre *La bemol major* (măsura 72), iar cadența oferă mai multă varietate prin soluția picardiană finală:

Mi bemol major I6/4 – V7 – I6/4 – [I 6/4 + VII 6 *si bemol minor*] – I *Si bemol major*.

Cele două reluări devin modulante, prima din *Si bemol major* în *fa minor* (măsurile 77-80), iar a doua îndeplinește și funcția de punte spre reluarea secțiunii A (măsurile 90-96), îndreptându-se din *Mi bemol major* prin *do minor*, *La bemol major* și *re minor* (respectiv,

măsurile: 83, 85, 89, 91) spre *sol minor*. Calmul instaurat de primele două expuneri este părăsit. Dacă în prima repetare clarinetul abordează un registru mai înalt, în cea de a doua, de tranziție, melodia este plasată numai în registrul acut evoluând perseverent spre zonele înalte ale ambitusului, însoțită de creșterea nivelului dinamic. În același timp spectrul sonor al pianului se lărgeste ca număr de voci și registre; salturile spectaculoase dintr-un registru în altul, pe care le efectuează și dinamizarea prin triolette și octave acumulează în intensitate.

Se prefigurează momentul dramatic în care reapare secțiunea A, dar efectul este atenuat prin cadența picardiană:

re minor I6/4 – V7 – I *Re major*.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The score is in re minor (one flat) and 4/4 time. It features a cadence in re minor (measures 93-96). The Clarinet part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Viola part has a similar melodic line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Piano part has a complex accompaniment with triplets and a dynamic marking of *f*. The score ends with a cadence in re major (I6/4 – V7 – I).

Exemplu: cadența secțiunii B (măsurile 93 – 96)

În secțiunea A1 (măsurile 97-104) viola și clarinetul, la interval de sextă, păstrează elementul caracteristic al motivului 5, pe care îl expun în a doua și a patra măsură a temei A1a peste motivul 1 executat la pian, cât și în reluarea modificată a acesteia. Dar începând cu segmentul A1b contrapunctul secțiunii A, inițiale, se repetă fără vreo altă transformare.

Coda prezintă ultima variațiune a temei Aa. Între pianul masiv, acordic, ce intonează celula 1 din $m1sm1$ și $m1sm2$ (vocea gravă diminuată ritmic), prezentat de clarinet la unison cu viola, dialogul dramatic oferă șiruri de cadențe între treptele VI – I, create cu fantezie prin folosirea intensă a broderiilor armonice, contorsionate, cromatice. Apare apoi repetată (măsurile 144-146, 149-150, 153-154, 161-162) o cadență caracteristică pentru creația schumaniană, pe care o întâlnim și în *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* și în

simfoniile sale: acordul dramatic cu sextă napolitană pe treapta a IV-a (*Mi bemol – Sol – Si bemol – Do diez*) rezolvat pe treapta I6/4 – V – I oscilând, când în *sol minor* (măsurile 146, 156), când în *Sol major* (măsura 148), când rămâne suspendată pe treapta a VI-a, într-o cadență întreruptă, minoră (măsura 156).

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of three staves. The Clarinet part is in the treble clef, the Viola part is in the alto clef, and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The music features various dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando), and includes slurs and accents. The score illustrates a cadence variation across measures 145 to 156.

Exemplu: variante de cadențe (măsurile 145-156)

Cadența finală afirmă deznodământul tragic al celei de a doua piese a ciclului.

1.3. *Ruhiges Tempo, mit zarterm Ausdruck (Andante espressivo con tenerezza)*

După tumultul precedent, cea de a treia piesă a ciclului devine momentul de expresivitate delicată, de poezie lirică și de încântare contemplativă, o scenă de dragoste.

Încă din motivul introductiv, acest caracter general îl transmit pianul împreună cu viola. Desenul cu o pulsație ritmică constantă și o sonoritate reținută, descendent și elegant prin meandrele broderiilor sale mângâie și liniștește prin expresivitatea calmă. El reia, de fapt, starea sufletească exprimată în prima piesă. Un contur melodic asemănător va mai fi folosit în ultima dintre piese, creând o legătură ciclică, deși nu rămâne temă principală în toate cele patru piese. Ambianța tonală, ce devine pe parcurs uneori ambiguă este cauzată de cadențele întârziate, de semicadențele care lasă frazele suspendate sau de inflexiunile modulante risipite la tot pasul; totuși piesa se încheie în *Sol major*. Deplasarea linear-melodică a celor două instrumente este vădit divergentă și crează ușoare incertitudini armonice prin șirurile de broderii enunțate de pian și prin conglomeratele armonice, bogat cromatizate.

Piesa se desfășoară în tempo rar, dezvoltând un șir de zece variațiuni pe aceeași temă, încheiate cu o Coda destul de amplă pentru dimensiunile reduse ale lucrării.

Toate variațiunile sunt timbrale, armonice și contrapunctice. Portretul „prea frumoasei domnițe din basme” este zugrăvit de cele trei voci melodice, în stilul visătorului, meditativului Eusebius aflat aici în dialog cu celelalte personaje. Construcția temei și a variațiunilor prezintă variante de polifonie superpozițională. Melodia principală este însoțită de fiecare dată de una, alteori două sau chiar trei contramelodii diferite și uneori are suport armonic cu rol de pedală.

Contrapunctic, se prezintă aproape permanent șase linii melodice, amintind prin densitatea planurilor de simfonismul schumannian. Deși folosește contrapunctul reversibil, de cele mai multe ori acesta nu prezintă caracteristicile imitative clasice, deoarece melodia și contramelodiile suferă transformări permanente, privind atât desenul muzical propriu-zis cât și dimensiunile sau așezarea celorlalte motive.

Totuși există și o variațiune polifonică, cea de a 4-a. În toate cazurile evoluția armonică este modulată, cu un număr fluctuant de inflexiuni, de aceea le consider ca fiind variațiuni armonice. Rareori compozitorul creează variațiuni discontinue.

Pe tema principală, subiect de meditație, compozitorul construiește un dialog între clarinet și violă. Dezbateră celor trei personaje este subtilă, spirituală, de o nepământeală frumusețe; ea este purtată la un nivel dinamic scăzut, tandru, ca o confesiune intimă. Rolul pianului se împarte între susținerea armonică și uneori chiar melodică a clarinetului și momentele de contramelodie în care de obicei întovărășește sau susține contrapunctul violei.

Melodia clarinetului este exprimată prin două motive. Primul, notat cu m1 (măsurile 2-3/3 prima jumătate a timpului 3) este cruzic, aproape vocal prin ambitusul redus, de cvintă, simetric prin faptul că începe și sfârșește cu același sunet, iar proiecția sa cu profil melodic zigzagat evidențiază latent armonia treptei a doua. Structura interioară compozită heterogenă permite divizarea în două submotive inegale ca durată: submotivul 1 (măsura 2) și submotivul 2 (măsura 3/1-3/3 prima optime), înlănțuite disjunct. Al doilea motiv, notat m2 (măsurile 3/3 a doua optime-5/2), anacruzic și monolitic¹⁰, cu ambitus de sextă, se avântă cu mai mult entuziasm, descriind un profil vălurit.

¹⁰ Motivul monolitic nu este divizabil în submotive.

Exemplu: tema A, la clarinet, măsurile 1 – 5

Cele două motive sunt conduse diferit în privința maximelor conținute: în timp ce m1 atinge culminația cruzic (submotivul 2, măsura 3/1), în m2 maximul este plasat anacruzic (măsura 4/2). Ideea muzicală se manifestă ca frază tonal deschisă (aici prin cadență întreruptă), o caracteristică pe care o vom reîntâlni în toate variațiunile, o derulare fără întreruperi până la deznodământul final.

Reluarea melodiei principale la violă, cu numeroase modificări intervalice și cu un profil preponderent ascendent, lărgind ambitusul ambelor motive (m1, sextă, m2, octavă), reprezintă variațiunea 1.

Exemplu: tema la violă, măsurile 6 – 9

La pian, ideea muzicală este însoțită de motive noi, constând într-o contramelodie gravă, observabilă în exemplul dat, în timp ce motivul introductiv apare mai contorsionat, mai cromatic (măsurile 7/1-9/1 prima optime); la clarinet, desenul este ascendent, expansiv

(măsurile 7/2-9/1).

Planul tonal propune zone noi, contrastante: *Re major – Sol major – mi minor*. Putem caracteriza această variațiune ca fiind timbrală și discontinuă.

Variațiunea 2 deja reprezintă o schimbare de caracter (măsurile 10-13), deoarece evoluția în zona minoră modifică expresia temei (*mi minor – si minor*). Tema prezentă la clarinet este afectată de tensiunile intervalice specifice variantei armonice și insistenței folosirii a cvartei (saltul ascendent de cvartă micșorată). Construcția dinamică inițială se îmbogățește prin accentuarea celui de-al doilea maxim (măsura 12/2), intensificare fiind produsă de contramelodiile clarinetului și pianului în octave grave, mai energice datorită ritmului punctat. Dialogul devine tragic aici.

Variațiunea 3 prezintă continuitate timbrală; melodia principală la violă păstrează expresia dramatică. În zona minoră anterioară, relațiile armonice sunt tensionate; vocea gravă a pianului întreține pedala pe dominantă din *mi minor*, până la cadența finală. Pentru prima oară în cadrul variațiunilor, fraza este închisă tonal. Există o singură contramelodie la clarinet în registrul mediu.

Variațiunea 4, polifonică, folosește tehnica *fugato* (măsurile 18-23). Este totodată o variațiune armonică, în care planul modulatoriu este bogat în inflexiuni majore (*mi minor – si minor – Sol major – Do major – la minor – Sol major – Do major*). Compozitorul extinde fraza prin complemente cadențiale (măsurile 22-27).

Starea de incertitudine tonală se prelungește în variațiunea 5, unde șirul complementelor cadențiale însoțesc tema violei și contramelodia clarinetului, căutând rezolvarea. Evoluția tonală tinde spre certitudine, insistând asupra dominantelor (*Do major – Re major*, măsurile 28-31).

Variațiunea 6 plasează doar contramelodiile în registrul grav al pianului. Este o variațiune polifonică. Motivul introductiv apare prezentat alternativ și imitat la clarinet și violă. În același timp este o variațiune timbrală. Evoluția tonală în fraza deschisă creează o largă cadență modulantă cu structura:

Sol major I6/4 – II2/1 – IV – V7 – VII mi minor – V7 la minor.

Este interesantă construcția exclusiv din intervale de cvarte la ambele voci implicate în dialogul dintre clarinet și violă.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The score is for measures 32-35. The Clarinet and Viola parts are in a melodic dialogue, with the Clarinet playing a line of eighth notes and the Viola playing a similar line. The Piano part provides accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Exemplu: dialogul pe motivul introductiv, măsurile 32 – 35

Variațiunea 7 (având primul segment în măsurile 36-41/2) lărgiște dimensiunile temei legând-o de variațiunile 8 și 9. De aceea o consider variațiune continuă. Compozitorul expune melodia principală la clarinet, la început dublat la terță de către violă. Începând cu m1sm2, inversat la violă, aceasta se detașează, construind propria melodie. Pentru prima oară desenul motivului introductiv a fost simplificat, pianul păstrând doar formulele de acompaniament.

În variațiunea 8 apare drept contramelodie la clarinet un motiv, care ar putea să pară nou (măsurile 41/3-45/3), dar el este obținut din prelucrarea lui m1 și anume: augmentarea lui m1sm1 care devine anacruzic, la care s-a adăugat un submotiv cu ritm egal și mai lung față de modelul inițial al lui m1sm2, dar care ar putea fi interpretat ca fiind anagramarea acestuia, însoțită de lărgirea intervalului original.

Totodată, există o extensie a temei prin prelucrarea segmentului format din submotivul 2, plasat pe rând, la clarinet și violă, tot în imitație liberă. Această tratare amplifică proporțiile variațiunii 8 (măsurile 40-49). Compozitorul folosește tonal zone pline de strălucire, oscilând între *Sol major* și *Do major*.

Variațiunea 9 (măsurile 50-57) cu tema expusă de clarinet, conține o contramelodie scurtă la violă, după care compozitorul expune cel mai larg motiv al piesei, motivul 3 (măsurile 54-57). Fraza expansivă se sprijină pe un suport armonic plasat pe dominantele din *Re major*, *Sol major* și *Do major*. Rezolvarea armonică pe tonica din *Do major* creează un maxim amplu de tensiune semantică exact în momentul incipit al noului motiv, moment de răscruce, prin acordul comun cu treapta a IV-a din *Sol major*, zonă în care de altfel fraza va cadenta pe treapta a V-a; pentru a obține un efect mai bogat, mai susținut, autorul dublează la terță melodia clarinetului cu violă și cu pianul, la unison cu desenul violei.

Cea din urmă, variațiunea 10, are și rol de Coda. Proporțiile ei sunt destul de largi

(măsurile 58-70/1). Este momentul în care cei doi parteneri ai dialogului, clarinetul și viola evoluează împreună, la interval de terță. Pentru prima dată, motivul 2 apare esențializat și dublat, primind o sobrietate majestuoasă. Folosind registrul mediu al celor două instrumente, sonoritatea lor se bucură de toate resursele lor. Discursul concluziv încununează feeric întreaga piesă.

Schumann urmărește să releve profunzimile expresivității trioului în formula mozartiană aleasă. Bazându-se pe diversificarea contrapunctică, de-a lungul întregii piese compozitorul nu indică evoluții dinamice semnificative, cu excepția măsurilor 1 și 2 (*piano*). Fantezia sa inepuizabilă transmite cu sinceritate și candoare vibrația poeziei romantice, încărcată de trăiri emoționale subtile, înveșmântate într-un colorit discret și senin.

1.4. *Lebhaft, sehr markiert – Etwas ruhigeres Tempo (Allegro ben marcato – Meno mosso)*

Lucrarea cu care se încheie ciclul de piese, cea mai cuprinzătoare, folosește stilul concertant. Într-o formă de lied, etalând construcții fin elaborate, autorul transmite tumultul mișcării în secțiunile A, ce contrastează cu segmentul median B în care dialogul între cei trei protagoniști se desfășoară elegant, spiritual, la un nivel scăzut de intensitate, intim, în *piano*. Semnificativă este permanenta opoziție tematică, dependentă de mediul tonal. Balansul între exprimarea ideilor și momentele de meditație asupra lor caracterizează evoluția temelor.

Pe parcurs, segmentele formale suferă modificări de tempo și de armură. Între secțiunea A, care încheie arcul în zona inițială, *Si bemol major*, și cea de a doua secțiune, B, în *Sol bemol major*, relația tonală este depărtată. În schimb, în privința metrului inițial, C = 4/4, nu există nici o modificare pe parcurs. Am constatat repetarea secțiunii A. Totuși, compozitorul îi atașează o Coda amplă, ce reprezintă în realitate concluzia întregului ciclu. De aceea, a doua expunere a temei principale devine, printr-o ușoară extensie și prin procedeele codei, centrul de greutate al formei. Cele trei secțiuni se dezvoltă pe principiul variațional.

Dialogul și antagonismul modal stau la baza întregii construcții.

Scheletul formal al piesei a IV-a apare drept cel mai complex; el prezintă o asimetrie evidentă a segmentelor interioare din A, tripartit, la care se adaugă extensia segmentului A1, tripentapartit. Structura poate fi dedusă din schemele următoare:

A.....Bx2.....A1.....
 [A(4a)–B(3b-c)–A1(5a)]–[A(2a)–B(2b)–A1(2a)]punte–[A(4a)–B(3b-c)–A1(2a)–
 coda(Ab,Ba,Aa+Ba)]

A.....
 A.....Ba.....Bb.....A1.....
 a.....a1.....a2.....a3.....b.....b1.....b2.....c.....a.....a1.....a2.....a3.....a4.....
 Sib....Mib.... Sib....sol...do-Sol... Sib....Mib....Mib-do....do-Mib....sol-Sib....sol-Sib....Mib.... Sib
 1.....3.....5.....7.....8/4.....10/4...12/4.....14/2.....20/3.....22/3.....29/4.....32.....34...

B.....

A.....B.....A1.....

||: a.....a1.....b.....b1.....a2.....a3.....: ||punte.....
 36/4....39/2....40/4....41/4.....43/4.....45/4.....47/4....50/3.....
 Solb....lab.....lab.....Dob.....lab-Solb....Solb.....Solb....sib.....

A1.....Coda.....

A.....Ba.....Bb.....A1.....A.....A2a+Ba.....
 a.....a1.....a2.....a3.....b.....b1.....b2.....c.....a.....a1.....b.....a3.....
 Sib....Mib....Sib....sol....do-Sol....Sib... Mib....Mib-do.....do-Mib....sol-
 Sib.....Mib.....Sib.....
 52/4...55...57...59...60/3.....62/4...64/4...66/4.....72/3.....74/3.....83/4.....89/3 - 93/2

Compozitorul proliferează permanent variante, într-o înlănțuire care generează înțelesuri noi. Interesant mi se pare de semnalat în această piesă aspectul de discontinuitate produs prin dese cezuri generale și prin apariția bruscă, nepregătită a unei noi tonalități. Grație tempoului alert, fărâmițarea relevată de text nu este resimțită ca atare. Ea permite însă modificări prompte ale timbralității și nivelului dinamic, percepute drept transparență în execuția trioului și acuratețe în interpretare, sonoritățile putând fi individualizate fără să se amestece.

O caracteristică generală a motivelor, de natură metro-ritmică este construcția lor anacruzică. Compozitorul le așează mereu altfel, deplasându-le frecvent spre stânga sau spre dreapta, modalitate ce oferă mereu o altă accentuare liniei melodice. El nu se preocupă de respectarea tiparului formal, ci îl adaptează la necesitățile povestirii, astfel că în construcție apar caracteristici ale stilului rapsodic.

Cele zece motive îndeplinesc funcții expresive bine conturate în povestire. Structurile lor melodico-ritmice sau metrice, factura lor prezintă elemente comune de multe ori, dar schimbarea de sens le conferă un nou statut.

Tema Aa (măsurile 1-3/1), în *Si bemol major*, relevă o opoziție între cele două personaje tematice, înfățișate prin intermediul motivului 1, pesimist și motivul 2 optimist. Dualitatea trece printr-un șir de modificări timbrale și dese oscilații tonale, din major în minor, la care se adaugă cele metro-ritmice și procedeele de prelucrare prin adăugare și eliminare, prin asociere cu celula semnal, prezentarea evidențiind modificări expresive relevante.

Motivul 1 (măsurile 1/ultima șaisprezecime a timpului 1 – 3/prima optime a timpului 1) în *Si bemol major*, exprimă zbucium la pian. Dimensiunile ample și configurația interioară permit divizarea sa în două submotive ușor inegale: m1sm1 caracterizat prin ritmul șchiop al celor trei celule cu broderie armonică și sincopa finală (măsurile 1/1-2/1), în timp ce ritmul lui m1sm2 (măsurile 2/2-3/1) este mai omogen, dar păstrează sensul de întrebare în ciuda construcției de cadență autentică (treptele V-I). Profilul masiv și hotărât enunțat este dat de factura acordică. Dramatismul rezultă evident din broderiile armonice, disociate prin cezuri scurte, care construiesc linia descendentă zigzagată din m1sm1.

Motivul 2 (măsurile 1/ultima șaisprezecime – 3/1) constituie răspunsul viguros și învolburat al celui de-al doilea personaj al povestirii. Desenul melodic se desfășoară în valuri ascendente, pe o structură armonică latentă, dezvoltată prin secvențare a primei celule, plasată tot ascendent. Ritmul energic și omogen dat de șaisprezecimi imprimă energie și optimism. Motivul 2 reprezintă un contrast timbral prin faptul că el apare la violă, ca o continuare a lui m1sm1, prin suprapunerea pe sincopa acestuia; de asemenea produce un contrast prin factura omofonă față de cea armonică din m1.

Cu toate că sonoritatea indicată de compozitor este maximă, *forte*, rezultanta efectivă nu poate fi nicidecum egală cu acordurile extinse ale pianului în cadrul motivului 1, ceea ce necesită din partea pianistului o relaționare justă a sonorităților, mai ales pentru că m1sm2 îndeplinește și funcția de acompaniament armonic al lui m2.

Lebhaft, sehr markirt

Clarinet in B \flat

Viola

Lebhaft, sehr markirt

Piano

Exemplu: tema Aa, pian și violă, măsurile 1 – 3/1

În dezvoltarea dialogului, sensurile gândite de compozitor sunt reevaluate permanent prin modificarea expresiei cu ajutorul a numeroase variante, plasate ascendent, într-o relație tonală și cu cadență plagală amplă a motivului 1 (între tonică, *Si bemol major*, măsura 1 – dominantă inferioară, *Mi bemol major*, măsura 3 și tonică superioară, *Si bemol major*). Numărul celulelor ce reprezintă broderii armonice fluctuează, generând dimensiuni modificate care accentuează tensiunea dramatică.

Compozitorul modifică relația în Aa1, propulsând răspunsul pe o treaptă nouă, cu o timbralitate înnoită, realizată prin intermediul celui de-al treilea personaj, clarinetul, care exprimă motivul 2 preluat de la violă (măsurile 3/4 ultima optime-5/1).

Reluarea în Aa2 completează cele două motive printr-o celulă-semnal la violă, metric anacruhică, cu profil ascendent și interval de cvartă (măsura 5/2-5/3), ce se suprapune lui m1sm1 în momentul lărgirii sale ritmice. De altfel, toate celulele cu broderie armonică ale lui m1sm1 apar lărgite acum, astfel autorul întârziind mult apariția cadenței din m1sm2. În schimb profilul motivului 2 la violă primește un desen mai hotărât prin scurtarea figurii și prin repetarea celulei semnal de trei ori.

Aa3 continuă să lărgescă m1sm1, de la 3 la 5 celule cu broderie armonică. Înșuși m1sm2 preia acest ritm în cadența în *do minor* (măsurile 8/3-9/1). În același timp și m2 la clarinet se amplifică și capătă expresie interogativă.

Motivul 3 din Ab apare la pian în registrul mediu și grav, pe patru octave la unison (măsurile 8/4 ultima șaisprezecime – 10/1 prima optime). El se suprapune cu încheierea lui m1sm2. Similaritatea celor două motive, m1 și m3, este vizibilă în preluarea celulei ritmice de natură anacruhică, a sincopei și chiar încheierea prin broderie armonică, figuri specifice lui

m1sm1. Și totuși prin așezarea anagramată, deci diversă a acestor celule preluate în *do minor*, desenul melodic sună complet diferit pentru că desfășoară un arc melodic preponderent ascendent, deschis prin semicadența finală. Răspunsul optimist al motivului 2 la violă, deși reia desenul clarinetului, îi modifică înțelesul oferind alternativa majoră și luminoasă a omonimei dominantei (*Sol major*, măsura 10). Pianul îl susține folosind celula-semnal repetată în două registre. Repetarea în *Si bemol major* a întregului eșafodaj în Ab1 oferă continuitate ideii optimiste.

Exemplu: motivul 3 continuat cu motivul 2, în două dialoguri timbrale: pian-violă, pian-clarinet (măsurile 8/4 – 12/3)

El se suprapune cu încheierea lui m1sm2. Similaritatea celor două motive, m1 și m3, este vizibilă în preluarea celulei ritmice de natură anacruhică, a sincopei și chiar încheierea prin broderie armonică, figuri specifice lui m1sm1. Și totuși prin așezarea diversă a acestor celule preluate în *do minor*, desenul melodic sună complet diferit pentru că desfășoară un arc melodic preponderent ascendent, deschis prin semicadența finală. Răspunsul optimist al motivului 2 la violă, deși reia desenul clarinetului, îi modifică înțelesul oferind alternativa majoră și luminoasă a omonimei dominantei (*Sol major*, măsura 10). Pianul îl susține folosind celula-semnal repetată în două registre. Repetarea în *Si bemol major* a întregului eșafodaj în Ab1 oferă continuitate ideii optimiste.

Tot ceea ce urmează se înscrie pe aceeași linie hotărâtă, viguroasă. Motivul 4 (măsurile 12/4 ultima optime-13/4 prima optime) expune la pian conglomerate armonice bogate, extinse, pe un ritm omogen, în *Mi bemol major*, repetat prin secvențare. El ar putea să reprezinte ceata luptătorilor davidieni, simbol al luptei pentru o cauză nobilă. Acest motiv apare întărit prin celulele-semnal pe care le intonează pe rând clarinetul și apoi imitativ, viola.

Motivul 5 (măsurile 14/4-15/3), în *Mi bemol major*, al victoriei, reunește într-un efort maxim colectiv toate personajele, într-un unison ce exprimă energie, putere, împlinire și optimism. Evoluția acordică pe trei octave debutează cu un triolet ascendent și energizat de tremolo-ul violei, devenit maiestuos în semicadență datorită ritmului larg. Numai că inflexiunea modulatorie spre *do minor* din secvența sa descendentă întunecă starea de euforie precedentă dându-i sensuri dramatice. Motivul 6 (măsurile 16/4-17/3), un hibrid alcătuit din celula trioletului din m5 și cea punctată din m1sm1, exprimă totuși hotărâre bărbătească, viguroasă. Răspunsul afirmativ, optimist, realizat prin deplasare ascendentă pe două voci la terță, pe același desen al celulei inițiale din m5 la clarinet și violă (măsura 17/2-17/3) întărește această impresie, iar repetarea în întregime a celor două figuri într-o nouă secvență ascendentă duce la victoria exprimată în *Mi bemol major*, din nou la unison de către motivul 5 (măsurile 18/4-19/3) care reprezintă climaxul tensional al perioadei A. Însoțirea lui imediată cu reversul tragic reprezintă revenirea la cruda realitate. Antiteza este rezultatul secvenței descendente a complexului sonor, pornind de la sexta napolitană și evoluând în *do minor*, cu simplificarea melodică a Auftaktului și modificări intervalice ce restrâng ambitusul melodic.

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The score is written in a key signature of two flats (Bb major or D minor) and a 3/4 time signature. It covers measures 12/4 to 16/3. The Clarinet and Viola parts feature melodic lines with accents and triplets. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and dynamic markings.

Exemplu: motivele 4, 5 și 6 (măsurile 12/4 – 16/3)

Revenirea perioadei A, notată cu A1a (măsurile 20/3 ultima șaisprezecime – 22/3 prima optime) expune motivul 1 cu o structură cromatică și evolutivă armonic, mult extinsă în m1sm1 (șase celule de broderie armonică); cadența din m1sm2 se oprește în *Mi bemol major*. El este însoțit de motivul 2 segmentat, cântat de clarinet. Expunerea devine expansivă prin balansul descendent-ascendent pe care îl descrie desenul tematic și prin cadența clasică, cu construcție ascendentă, afirmativă.

Totuși, cea mai lungă variantă a motivului 1 în *sol minor* (m1sm1 – 9 celule de broderie armonică, măsurile 22/3-25/1, la care se adaugă m1sm2 scurtat, 25/1-25/2) capătă un răspuns foarte hotărât la clarinet, alcătuit din figuri de virtuozitate pe arpegii desfășurate pe un ambitus de două octave ascendente. Acest moment reprezintă punctul de pornire al unui travaliu tematic intens, cu caracter de virtuozitate la clarinet și violă. De asemenea compozitorul recurge la alternanța *Si bemol major – Mi bemol major – Si bemol major*, ca o recapitulare a structurii inițiale.

O scurtă cezură generală, de jumătate de timp (măsura 36/4 prima optime) disociază segmentele mari ale formei de lied.

Secțiunea B se retrage într-o zonă depărtată tonal, în *Sol bemol major*, pentru o discuție meditativă, intimă. Nu există punte spre noua tonalitate, doar o introducere în noua tonalitate, *Sol bemol major*, care aparține temei Ba. În B sunt expuse motive noi și sunt prelucrate cele vechi, celula-semnal și motivele 1, 4 și 5. Astfel, în cadrul momentului introductiv, celula-semnal trece de la violă la clarinet, într-o prelucrare imitativă, timbrală, cu mutații intervalice, ambele instrumente fiind susținute de pian, printr-un ritm repetitiv, ostinato în acompaniament.

Motivul 9 (măsurile 37/4 ultima optime-38/2 prima optime) ca desen melodic pare o prelucrare a motivului 4. Dar tempoul mai așezat (*Etwas ruhigeres Tempo*), evoluția pe două voci paralele la interval de sextă, la clarinet și la violă precum și elementul ritmic nou, sprijinul ritmic specific al acompaniamentului ne permit să deosebim o nouă identitate.

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in B \flat , Viola, and Piano. The score is set in a key with three flats (B \flat minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as 'Etwas ruhigeres Tempo'. The piano part consists of a repetitive rhythmic pattern in the right hand, with a similar pattern in the left hand. The clarinet and viola parts play parallel lines at a sixth interval. Dynamics include 'p' (piano) and accents.

Exemplu: celula-semnal și motivul 9, măsurile 36/4 – 38/2

Expresia devine pe parcurs chiar antagonică, în funcție de tonalitatea sau modul în care este prezentată melodia. Astfel în tonalitatea majoră apare mângâietoare, plină de înțelegere, dătătoare de speranță și devine aproape lamentație, vaiet în tonalitățile minore.

Ca și în cazul temelor A, repetarea contrapunctului în sumbrul *la bemol minor* oferă o alternativă tristă (măsurile 39/2-40/4).

Legătura motivului 9 cu motivul 10 (măsurile 40/4 ultima optime-41/4 prima optime), în *la bemol minor*, la ambele voci reprezintă continuitatea înțelesurilor specific modale. Transformările aduse aici motivului 1 inițial, din care provine m10, constau în renunțarea la formula ritmică punctată prin adoptarea unui parcurs ritmic omogen, mult mai calm și evoluția în *piano*; vocea clarinetului este dublată de către violă, dar desfășurarea în noul tempo se suprapune ritmului specific; constatăm absența din noua temă a segmentului m1sm2, cadența. Reluarea în *Do bemol major*, într-o zonă mai înaltă ca registre la toate instrumentele generează optimism.

Încheierea segmentului B reia recurent parcursul tonal, *la bemol minor-Sol bemol major*, evidențiind mai clar dualitatea semantică a motivului 9.

Ultima apariție tematică este o prelucrare a motivul 5, prezentă la clarinet și violă și executată la interval de sextă; lărgirea sa prin adăugarea de elemente îi oferă o semnificație concludivă, calmă (măsurile 48/4 ultima optime-50/3).

Element important în secțiunea B este ritmul acompaniamentului, ce reunește două formule antagonice: amfibrah și iamb, toate noile figuri melodice fiind suprapuse acestui ritm ostinato, ce generează întrebări și răspunsuri, dileme ce se traduc aici prin oscilația între agitat și calm.

Scurta punte, de altfel singura din întreaga piesă, apare brusc, cu o energie neașteptată, mai ales după suprafața calmă a secțiunii B. Reluând tempoul inițial, ea folosește celula-semnal în *si bemol minor*, a cărei repetare generează dialoguri timbrale, pe de-o parte între registrele pianului și pe de alta, între pian și cele două instrumente. Motivul 9 tot în *si bemol minor* generează o relație armonică între omonime, cu celula-semnal, menită să încheie tranziția prin cadența autentică în *Si bemol major*, odată cu revenirea secțiunii A și a motivului 1.

O largă suprafață din A1 se dovedește preluată identic față de segmentul inițial (A, măsurile 1-30 sunt repetate în A1 de la 53/1 ultima șaisprezecime la 82/4 prima optime);

singura modificare apare prin apropierea cadenței, motivul 7 cu care se încheie mai devreme structura (măsurile 82/4 – 83/4 prima optime).

Coda care termină arcul trioului devine climaxul plin de energie al ciclului. Se reia motivul 3, al luptei, în deplasare ascendentă din registrul grav spre mediu la pian, însoțind cadența clarinetului și violei. Zona modală oscilează bivalent, oferind ca alternative inflexiunea *Si bemol major-sol minor* și apoi *Si bemol major-Mi bemol major*. Motivul 4, asimilat cu ceata davidienilor s-a lărgit progresiv prin masivitatea acordică a pianului și a celorlalte instrumente exprimând o desfășurare apoteotică de forțe, de energie. La chemarea celulei-semnal repetată de conglomeratele placate ale vocilor răspunde motivul 9 (87/4-89/1) victorios. A doua repetare a celulei-semnal este urmată de motivul 1 (măsurile 89/3-91/3) cu același caracter învingător, exprimat de clarinet, violă și vocile medii ale pianului, în timp ce vocile sale grave intonează motivul 9. Cadența finală folosește sexta napolitană în cadrul unei structuri clasice: I6/4 – V7/6+ – I5, în *Si bemol major*. Constatăm că în acest ultim segment compozitorul face o recapitulare a principalelor motive apărute de-a lungul piesei.



Fragmente dintr-un clarinet în Si bemol, sistem Romero, construit de firma P. Bié din Paris după 1865, aflat în colecția Universității din Edinburg, Anglia.



Clarinete construite de George Tyler, la firma Fieldhouse, după 1862, pentru virtuozul clarinetist Julian Egerton (1848 – 1945). Ele se află în colecția de instrumente vechi a Universității din Edinburg.

CAPITOLUL II

Acht Stücke für Klarinette, Bratsche und Piano opus 83 (1910) de Max Bruch

Compozitorul, dirijorul și profesorul de compoziție Max Christian Friedrich Bruch (Cologne, 6 ianuarie 1838 – Berlin, Friedenau, 2 octombrie 1920) a trăit într-o lume aflată sub semnul înnoirilor generate de tendințele revoluționare franceze, mai ponderate în mediul german.

Primele noțiuni muzicale primite de la mama sa au relevat talentul muzical încununat cu premiul *Mozart*, fapt care i-a permis să înceapă studiile la Conservator și să concerteze în orașe germane. O mare influență asupra stilului compozițional pe care îl descoperim în lucrările sale se datorează profesorilor lui, în special Ferdinand Hiller și Carl Reinecke. Cel dintâi, adept al școlii clasice vieneze (prin J.N. Hummel), admirator al lui Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms, Robert Schumann și



Richard Wagner, compozitor și profesor apreciat ce avea un cerc european larg de cunoștințe, l-a îndrumat pe elevul Max Bruch să urmeze principiile romantismului muzical german, cultivându-i abilitatea nativă dovedită în construirea melodiilor de ample dimensiuni. La clasa lui Carl Reinecke, Max Bruch cunoaște influențele modalismului popular european, ce începea să se înfiripe în lucrările colegilor săi, Edvard Grieg, Leoš Janáček sau Isaac Albéniz exemplificate. De altfel, admirația pentru muzica populară autentică se constată în melodiile cu pronunțat specific scoțian folosite în *Fantezia scoțiană pentru vioară și orchestră*, din cele *12 cântece populare scoțiene* (opus posthume) și *Adagio pe o melodie celtică*; a compus pe melodii evreiești piesa *Kol Nidre*, iar influențe ale folclorului rusesc se regăsesc în *Suita pe teme rusești*, în timp ce melodiile suedeze apar în *Cântece și dansuri pe melodii populare rusești și suedeze* și în *Serenada pe o melodie suedeză*. În ciclul de *Opt piese* op. 83 se află o melodie lăutărească românească, sursă de inspirație în piesa a cincea. Bruch a concertat și a locuit la Leipzig, Stuttgart, Mannheim (1862-1864), a activat ca director muzical al Curții din

Koblenz¹¹ (1865-1867) în timpul luptei contra francezilor și a noului curent în catolicism din timpul arhiepiscopului Leopold Pellgram, apoi la Sondershausen (1867-1870), Bonn (1873-1878), la Liverpool ca dirijor al *Societății Filarmonice Regale* (1880-1883), Breslau (1883-1890), Berlin (1870-1872), apoi ca profesor la *Hochschule für Musik* în perioada 1890-1910, printre elevii săi numărându-se compozitorii Ralph Vaughan Williams și Ottorino Respighi. Prin viața muzicală bogată, aceste orașe celebre i-au oferit alternative componistice diverse, dar aceste noutăți nu l-au atras pe compozitor și nu au reușit să-i modifice adeziunea la romantismul muzical german, pe care Bruch îl consideră a fi prototipul idealurilor nației sale. A primit și titlul de Doctor Honoris Causa al Universității din Cambridge (1893). Compozitorul a fost marginalizat de-a lungul ultimilor ani de viață. Motivele acestei atitudini trebuie căutate în faptul că Bruch a fost contemporan cu Johannes Brahms, compozitor apreciat și susținut de prietenul său, R. Schumann, lucrările sale fiind deseori cântate de soția acestuia, Clara Schumann. Elev al lui Beethoven, Brahms a fost considerat ca urmaș al marelui compozitor german. O altă cauză este apariția lui Richard Wagner. Compozițiile și ideile sale estetice, pline de originalitate, au creat o școală europeană puternică, la care au aderat numeroși compozitori, dar nu și Max Bruch. Și singurătatea ce caracteriza comportamentul compozitorului a contribuit la izolarea lui de lume. Cea mai importantă cauză își are originea în conservatorismul manifestat în maniera componistică abordată și neschimbată timp de aproape 60 de ani. Și la vârsta senectuții, caracteristicile stilului său sunt similare celor desprinse din lucrările lui F. Mendelssohn Bartholdy, R. Schumann sau J. Brahms, cu care a fost adeseori comparat mai ales în privința *Concertului pentru vioară și orchestră Nr.1* op. 26, în *sol minor*. De altfel, prietenia cu marii violoniști Ferdinand David, Joseph Joachim și Pablo de Sarasate l-a determinat să dedice acestui instrument nouă lucrări concertante. Bruch a compus un *Dublu concert pentru clarinet, violă și orchestră în mi minor* op. 88, *Romanța pentru violă și orchestră* și un *Concert pentru două pianе și orchestră* op. 88a, lucrări concertante pentru violoncel dintre care cea mai cunoscută este *Kol Nidre* op. 47. Abilitatea cu care tratează orchestrația egalează inventivitatea melodică în cele trei simfonii și în *Suita simfonică pe teme rusești*. El a scris patru opere, *Die Loreley*, *Hermione*, *Scherz*, *List und Rache*, *Claudine von Villa Bella*. Oratoriile *Odysseus*, *Arminius*, *Achileus*, *Moise* și

¹¹ Orașul Koblenz era sediul provinciei Rinului și al Regatului Prusiei, reședința arhiepiscopului elector de Trier, sediul Ordinului Teutonic (ordin religios catolic din 1190 – până în prezent) și militar, având ca Mare Maestru pe Arhiducele Wilhelm Franz Karl al Austriei (din familia de Habsburg). De asemenea, devenise sediul Confederației Germane de Nord (creată în 1866).

cantata *Frithjof* s-au bucurat de succes în timpul conducerii cancelarului Otto von Bismarck, deoarece concepția libretelor și subiectele abordate erau legate de idealurile germane și în special de dorința de unificare națională.

În domeniul muzicii de cameră Bruch a compus puține lucrări, distanțate în timp. În ordine cronologică, el a scris un *Septet* (fără număr de opus), *Trio cu pian op.5*, două *Cvartete op.9*, *Cvintet cu pian* (fără număr de opus, posthume), *Dansuri suedeze pentru vioară și pian op. 63*, *4 piese pentru violoncel și pian op. 70*, *Cântece și dansuri pentru vioară și pian op. 79*, *8 piese pentru clarinet, violă/violoncel și pian op. 83*, un *Cvintet pentru coarde* și un *Octet* (fără numere de opus, posthume). De asemenea, a compus opt piese pentru pian, un *Capriciu pentru pian la patru mâini*, *Fantezia pentru două pian*, lieduri.

Ciclul intitulat în original *Acht Stücke für Klarinette, Bratsche und Piano, opus 83*, a fost compus la Berlin în anul 1910 și editat de N. Simrock Hamburg, Londra (Elite Editions 1191-1198) în același an. Stilul romantismului german târziu este clar conturat de Bruch într-o perioadă în care în Europa aveau loc adevărate revoluții în privința limbajului muzical, dacă le comparăm cu direcțiile manifestate de Igor Stravinski în *Pasărea de foc* (1910), *Petrușka* (1911) sau *Ritualul primăverii* (1913) și de atonalismul care înmugurea în muzica lui Arnold Schönberg, spre exemplu în *Cvartetul de coarde Nr. 2* și, din vara anului 1910, începe să fie teoretizat în cartea *Harmonielehre*, (*Tratatul de armonie* pe care îl va tipări în 1922), iar în 1912 apare în *Pierrot Lunaire* op. 21. Totuși în Germania au existat destui adepți care au păstrat și diversificat ideile romantice, precum Richard Strauss și Gustav Mahler.

Cele *Opt piese* opus 83 sunt scrise în perioada de maturitate artistică a autorului, la mare distanță în timp față de lucrarea camerală anterioară (*Cvartetul* a fost compus în 1886). Stilul adoptat de aceste lucrări cu dimensiuni destul de ample este cel narativ, epic, asemeni legendelor¹² sau povestirilor teutonice, culese și publicate începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, care circulau în Europa în colecții. Printre cele mai cunoscute, ale Nibelungilor au fost întrebuințate de R. Wagner în tetralogia intitulată *Inelul Nibelungilor*, dedicată operei. De asemenea miturile despre *Hulda*, *Regele ielelor*, *Wodan* sau despre Jotunul Hrym din *Eddele* nordice. Mitul lui *Loreley* însuși Bruch l-a folosit în opera sa cu același nume. Deși nu există

¹² Achim von Arnim și Clemens von Brentano publicau în 1800 colecția de legende cu titlul „*Des Knaben Wunderhorn*” (Magicul horn al băiatului tânăr), care au fost transpuse muzical sau au stat la baza ideilor unor lucrări muzicale, mai ales lieduri compuse de Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms, Carl Loewe, K. Reinecke, Gustav Mahler, Richard Strauss și de către Max Bruch în liedul „*Der fröhliche Musicus*” (după „*Ein Musikant wollt fröhlich sein*”). De asemenea, numeroase lucrări au avut ca subiect povestirile culese de frații Grimm sau de E. T. A. Hoffmann.

indicații clare asupra ideilor lui Bruch legate de această lucrare, cele opt piese par a construi momentele semnificative ale unei asemenea legende.

Pentru prima dată el întrebuițează timbralitatea specială a clarinetului în două versiuni ale instrumentului; astfel, o seamă de piese sunt interpretate de clarinetul în *La* (numerele 1, 2, 3, 7) și celelalte de clarinetul în *Si bemol* (numerele 4, 5, 6, 8). Timbrul cald, bogat și afectuos al acestui instrument este combinat cu viola, cu o sonoritate foarte apropiată, o adecvare timbrală moștenită de la W.A. Mozart și L.van Beethoven, care l-a atras pe M. Bruch în egală măsură. Pianul reușește să completeze imaginile sugerate în trio prin gama bogată a amplitudinilor și efectelor sonore, prin ambitusul larg, surse generoase de variere.

Piese pot fi cântate și ca lucrări de sine stătătoare, deoarece compozitorul nu a gândit în cadrul ciclului vreo legătură, care să creeze condiții de dependență. În susținerea acestei ipoteze stau câteva trăsături, printre care lipsa unui arc tonal care să unifice prima și ultima piesă; de asemenea, ideile melodice nu se mai repetă în celelalte mișcări. De aceea, deseori piesele au apărut în programele de recitaluri camerale cântate separat.

Genul acestora se încadrează în specia miniaturii muzicale în cazul pieselor numerele 5 (89 măsuri) și 6 (93 măsuri), în timp ce proporțiile celorlalte variază între 115 măsuri în piesa numărul 3 și 204 măsuri în piesa numărul 7, ceea ce depășește această formă miniaturală. La aceasta contribuie și duratele în general legate de tempourile mai așezate din unele piese (numerele 1, 3, 5, 6).

Compozitorul propune, în general, zone tonale diverse, modificate prin inflexiuni modulatorii variat organizate, transformate la fiecare reluare a materialului tematic. Apetitul pentru modulații generează o cromatică bogată, specifică romantismului târziu. Uneori, cadența finală picardiană generează relația cu omonima majoră (piesa nr.2) sau cu tonalitatea enarmonică (nr.3). Alteori întreaga Repriză sau zona finală este construită în tonalitatea omonimă (nr.1, 4, 6). Cea mai interesantă relație se stabilește în ultima piesă, între *mi bemol minor* și *mi bemol frigian* (nr. 8).

Dacă prima piesă conține mai puține culminații dinamice și folosește nivele minime pe suprafețe mari, din a doua piesă variațiile între minime și maxime generează o expresivitate sporită, cu contraste mai însemnate. În cea de a treia culminațiile numeroase ating pentru prima oară nivelul foarte intens (*fortissimo*), dar arcurile se închid în puncte minime (*pianissimo*). În a patra lucrare frazele oscilează permanent din punct de vedere dinamic, deoarece în primele melodii compozitorul realizează contraste puternice, desfășurate rapid și repetat între nivele dinamice foarte depărtate (*forte* – *piano*), după care suprafețele largi în

fortissimo, având un scop dramatic prin mesajul plin de patos pe care îl transmit, alternează cu cele în *piano*, delicate și interiorizate; pentru prima oară încheierea apare în *fortissimo*. În cea de a cincea piesă compozitorul reduce nivelul dinamic, astfel că pornește din nou de la nivelul minim, dar lărgeste suprafețele dedicate acumulării dinamice, prin indicația *sempre crescendo*, uneori însoțită de *un poco ritenuto*, iar alteori de *stringendo poco a poco*; este prima oară când o piesă conține și indicații programatice; abundența termenilor agogici este legată atât de titlul purtat cât și de caracterul *rubato* pe care compozitorul îl consideră specific și melodiei folclorice românești, interpretată în stil lăutăresc. Piesa a șasea are de asemenea o indicație programatică, *Nocturnă*. Contrastul cu precedenta se realizează prin reducerea la minimum a nivelului dinamic, suprafețele delicate și misterioase ocupând aici spații largi, cu o evoluție între *ppp* și *piano*; doar segmentul median conține două momente de înălțare spre *forte*, repede părăsită; compozitorul solicită îndulcirea sonorității (*piano dolce, espressivo, pianissimo tranquillo, sempre pianissimo, dolcissimo*) și o execuție calmă (*pianissimo tranquillo*). Cu atât este mai puternic contrastul cu următoarea piesă, a șaptea, care pornește năvalnic, impetuos, cu intensificări realizate în valuri și cu suprafețe sonore în *fortissimo*; în segmentul median compozitorul reduce tumultul și-l face să dispară printr-un efect realizat prin indicațiile *pianissimo morendo*; dar revenirea extrem de bruscă și intempestivă a sonorității agresive odată cu ultimul segment al piesei creează un contrast evident. Același scop îl are și zona finală marcată prin *dolce, tranquillo, morendo*, urmată după o scurtă pauză cu efect surprinzător în *fortissimo* însoțit de *sforzando (sfz)*, de maximă intensitate. În piesa finală regăsim contraste ample, spațializate, iar în ultimul segment contrastul se realizează între maximum de intensitate, *fortissimo* și minimum dinamic, *pianissimo* cu care se încheie întregul ciclu.

De-a lungul tuturor pieselor constatăm o abundență în folosirea accentelor puternice, notate cu *sforzando (sfz)*, pe care îl realizează uneori numai unul dintre instrumente și alteori devine rezultatul unui efort colectiv; acest mod de accentuare care individualizează și dă sens unui sunet, iar alteori unui acord masiv, cunoaște cea mai frecventă întrebuințare în piesa a șaptea.

Strategia diversificării se regăsește și în construcțiile formale. Compozitorul creează un arc comun între prima și ultima piesă a ciclului, ambele fiind forme de sonată, diferite ca tratare. El se preocupă și reușește să creeze unicate formale, ce conțin detalii inovatoare. De-a lungul întregului ciclu am analizat:

- forme de sonată în piesele nr.1, 4, 7, 8;

- formă bipartită repetitivă (A-B-A1-B1) în piesa nr. 3;
- formă de lied în piesele: nr. 2 (cu o simetrie perfectă a segmentelor mici interioare), nr.5, nr. 6 (de asemenea, perfect simetrică în cadrul segmentelor mari de această dată: A-B-C-B1-A1).

Privit în toată complexitatea lui, acest trio se prezintă ca o lucrare de o rară complexitate, de proporții largi, ce conține o varietate mare de tablouri muzicale și de mijloace instrumentale.

Partiturile celor trei instrumentiști sunt foarte solicitante, vizând deseori virtuozitatea individuală sau a formației, alături de bogăția sugestivă a expresiei.

Compozitorul este interesat să asigure contrastul între caracteristicile celor opt piese. În acest sens voi oferi câteva date legate de dimensiuni, tonalitate, metru și tempo:

Nr.piesă	Clarinet	Tonalitate	Metru	Tempo
2. (121)	A	si minor Si major	2/4	Andante
3. (115)	A	do # minor Re b major	3/4	Allegro con moto
			3/4-C-3/4-C	Andante con moto – Andante – Tempo I – Andante
4. (190)	B	re minor- Re major	C	Allegro agitato
5. (89)	B	fa minor	3/4	Andante – Un poco meno lento – Tempo I
6. (93)	B	sol minor- Sol major	C	Andante con moto – Un poco meno lento – Tempo I (tranquillo)
7. (204)	A	Si major	6/8	Allegro vivace ma non troppo

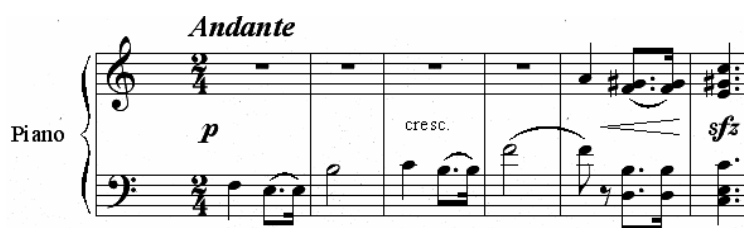
8. (120) B mi b minor- mi b frigian C Moderato

2.1. *Andante*

De la început, compozitorul adoptă un stil evocator, grav, epic. Ciclul de povestiri muzicale amintește de vechile legende teutonice sau scandinave, de faptele de arme ce exaltau sufletele germanilor, de eroi rămași ca model în acea lume în care războaiele păreau să nu se mai sfârșească.

Prima piesă dezvoltă o formă de sonată clar conturată. Ea se desfășoară pe o mișcare lentă, *Andante*, în metru binar simplu (2/4) care rămâne nemodificat pe parcurs. Autorul oferă Expoziției suprafața cea mai amplă. Rezultă relația: Expoziția (57 măsuri) > Repriza (40 măsuri) > Dezvoltarea (21 măsuri).

În cele șapte măsuri de introducere, pianul prezintă cu insistență primul motiv al temei I, care străbate întreaga piesă ca un leitmotiv.



Exemplu: motivul I în introducere, măsurile 1 – 6/2

La început M1 este cântat monodic (măsurile 1-2), fără acompaniament. Motivul se deplasează dintr-un registru în altul, într-un șir de prelucrări ce determină intensificări dramatice mai ales în cea de a treia apariție, de factură acordică, încheiată cu o cadență între treptele VII6/5 – III5+, incertă. Fraza rămâne deschisă, cu sens interogativ, prin semicadența motivului 2 (măsurile 6/2-7/2). Abia debutul pe tonică al temei I diminuează vremelnic tensiunea acumulată.

Spre deosebire de celelalte părți ale ciclului, motivele celei dintâi piese sunt scurte, ușor delimitabile, datorită concentrării substanței melodice într-un desen esențializat, simplu și direct, lipsit de orice fel de ornamentare.

Stilul adoptat de Bruch în tratarea temei I din Expoziție este caracteristic întregului ciclu. El constă într-un dialog în care fiecare partener primește ideea expusă integral de către celălalt, iar răspunsul conține diferențe clare și uneori motive noi, ce pot deveni pretextul unor noi dezvoltări. Acest procedeu este observabil în conturul melodic și tratarea armonică individualizată a celor două expuneri tematice: a violei în măsurile 8 – 15, urmată de clarinet

în măsurile 16 – 23. De fapt compozitorul folosește motivele principale, M1 (măsurile 8 - 9/2 prima optime) și M2 (măsurile 9/2 a doua optime - 11/2), dându-le însă o factură acordică, obținută prin dublarea și armonizarea de către pian, dar nu mai folosește M3, care avea proporții mult mai largi (măsurile 12/1 a doua optime - 14/2).

Ultimul motiv este înlocuit în partitura clarinetului cu motivul 4 (măsurile 20/1 a doua optime - 23/2), care va fi dublat cu ajutorul discantului de la pian (măsurile 20 - 23/1 prima optime). Scopul modificării este determinat de funcția nouă, de punte spre tema II, pe care acesta o va îndeplini. Totodată descoperim diferențe semnificative în construcția mersului armonic la pian, care însoțește și uneori dublează melodia clarinetului. De asemenea, se constată inflexiuni modulatorii spre *Mi major* în M3, în timp ce M2 accesează zona *re minor*, iar M4 se îndreaptă spre *Fa major* în cadența finală (treptele IV-V-I, *Fa major*).

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is written in bass clef and includes dynamics *p*, *dolce*, and *pp*. The Piano part is written in treble and bass clefs and includes dynamics *p* and *dolce*. The score covers measures 8 to 15.

Exemplu: tema 1, violă și pian, măsurile 8 – 15

The image shows a musical score for Clarinet in A, Viola, and Piano. The Clarinet in A part is written in treble clef and includes dynamics *p*. The Viola part is written in bass clef and is mostly silent. The Piano part is written in treble and bass clefs and includes dynamics *sfz* and *p*. The score covers measures 16 to 23.

Exemplu: tema 1, clarinet și pian, măsurile 16 – 23

În cadrul celei de a doua expuneri a motivului 4 surprindem o amplificare a sonorității prin prezența treptată a liniei melodice de la clarinet la pian și la violă, cu o îmbogățire a densității contrapunctice. Ca atare, se creează o culminație substanțială, deși compozitorul nu solicită depășirea nivelului dinamic (*piano*).

Tema II (violă, măsurile 27-35/1 și clarinet, măsurile 35-44/1) preia procedeele de tratare deja prezentate. Fraza întâi expune la violă motivul 5, imediat prelucrat și motivul 6, rezultând o construcție de bar (a-a1-b, cu M5: 27-28, M5v: 29-30, M6: 31-35/1).

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is written in bass clef and the Piano part is written in treble and bass clefs. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *sfz*, *f*, and *p*. The Viola part features a melodic line with various ornaments and a crescendo leading to a sforzando (sfz) and forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, also featuring a crescendo and dynamic markings.

Exemplu: tema II, măsurile 27/1 – 35/1

Pianul punctează, susținând prin dublare, maximele din evoluțiile melodice; astfel, nivelul dinamic al frazei desfășoară o curbă ce atinge punctul culminant odată cu limita superioară de ambitus, pe sincopa motivului 6 marcată de compozitor prin *sforzando* (măsura 31/2). Repetarea frazei la clarinet aduce modificări în desenul melodic din M6, o înveșmântare armonică nouă și un șir de inflexiuni modulatorii spre *Do major* și *la minor*. Tema este lărgită prin motivul 8 (clarinet, măsurile 48/2-51) cu rol concluziv, după care dialogurile între violă (M5, măsurile 50/2-53/1) și clarinet (M5, M6, măsurile 53-57) sunt reluate în *la minor*.

Dezvoltarea prelucrează doar tema I. O caracteristică frapantă a acestui segment constă în vivacitatea ritmică datorată mișcării în șaisprezecimi pe care o opune cu ostinație pianul pe aproape toată suprafața sa (măsurile 58-74), cu excepția punții finale spre Repriză, unde toată mișcarea se domolește pentru reluarea ambianței calme.

Altă trăsătură specifică acestei zone constă în procedeele de prelucrare. Compozitorul dublează melodia la interval de terță, permițând celor două instrumente să participe la

expunere în mod egal (măsurile 58-61); totodată el realizează o timbralitate nouă, mai bogată în nostalgicul *la minor*.

Al doilea procedeu constă în construirea unei zone de dialoguri rapide între toate vocile implicate: pian vocea gravă (măsurile 62-63/2), clarinet (măsurile 62/1 a doua optime-64/1 prima optime, 64/1-65), violă (măsurile 62/2-64/1, 64/2-65/2), pian vocea gravă (măsurile 63-64/1).

The image displays two systems of musical notation for a chamber ensemble consisting of Clarinet in A, Viola, and Piano. The first system covers measures 58 to 61. In this section, the Clarinet in A and Viola parts play a melodic line marked 'a tempo'. The Piano accompaniment is marked 'tranquillo' and 'p a tempo'. The second system covers measures 62 to 65. Here, the Clarinet in A and Viola parts play a more complex melodic line with triplets, while the Piano accompaniment is marked 'p' and 'cresc.'.

Exemplu: tema I în Dezvoltare, măsurile 58 – 65

Ambele procedee sunt reluate, dar se modifică zonele tonale, în *re minor* pentru M1 (măsurile 66-69) și în *Do major* pentru M3 (măsurile 70-74/1). Dialogul stabilit de M3 constituie puntea spre Repriză. Ultima sa frază (măsurile 74-78/1) liniștește vârtoarea Dezvoltării prin lărgirea progresivă a valorilor de timp. Compozitorul combină decelerarea cu o linie melodică la clarinet, creată prin anagramarea celulelor noii teme.

Repriza (măsurile 78-118) inversează ordinea apariției celor două teme. Dar procedeul cel mai interesant constă în plasarea materialului melodic în *La major*, omonima tonalității inițiale, locul de unificare devenind în același timp rezolvarea marilor întrebări primordiale. Totuși autorul nu renunță la construcțiile modulante, care oferă alternative și o cromatică bogată în cadrul temei II (de la măsura 78, *La major*; măsura 80, *re minor*; măsura 82, *si minor*, iar la măsura 85, *La major*).

Repetarea de către clarinet a temei II în cadrul punții cunoaște o intensificare dinamică largă odată cu pătrunderea în zona *Mi major*. Optimismul dispare însă odată cu șirul de complemente cadențiale ce se instalează în *do diez minor* (măsurile 94-102/1). Autorul păstrează această suprafață într-o nuanță delicată și accentuează nota de mister prin relaxarea progresivă a tempoului (*poco ritenuto*). Motivul 8 al clarinetului, preluat într-un șir de imitații la violă și din nou la clarinet în *si minor* cadențează în *La major*.

Tema I, prezentă doar prin M1 (măsurile 108-114), reia construcția sonoră din Dezvoltare, dublarea motivului de la clarinet fiind făcută tot la interval de terță de către violă. Ultima frază aduce o continuitate între motivul 1 (măsurile 112 - 114) din tema I, cântat de clarinet și motivul 5 din tema II, preluat de către violă și intens segmentat.

Exemplu: continuitatea între tema I și tema II, măsurile 112-118

Reminiscențele dinamizării acesteia sunt prezente din nou la pian (măsurile 108, 110, 113-115), în mici izbucniri ascendente, cu o execuție delicată, reținută (*tranquillo*). Compozitorul continuă să prezinte variante noi în privința inflexiunilor modulatorii (*La major armonic* – măsura 108, *re minor* – măsura 108/2, *Re major* – măsura 110/1, *fa diez minor* – măsura 110/2). Încheierea discursului muzical de către clarinet se face tot cu motivul 5. Sonoritatea generală a trioului diminuează mult, pentru a crea impresia de depărtare treptată, de finalizare calmă. Oscilația modală între major și minor pe armonia subdominanței, pe *Re*, se finalizează în cadența cu broderie prin cambiata în *La major*.

2.2. *Allegro con moto*

După nota de calm optimist din finalul primei piese, tumultul izbucnește brusc în introducerea pianistică rapidă, *Allegro con moto*, în măsură ternară, cu diviziuni excepționale repetate ostinato. Totodată se modifică atât forma cât și cadrul tonal, *si minor*. Dar sonoritatea se păstrează la un nivel dinamic scăzut, *piano*. Piesa este un lied tripartit compus, de o frumusețe aparte prin perfecta simetrie relevată:

A [introducere (a) – a – a1 – b] – B [a] – A1 [b – a1 – a – coda (a)].

Motivele melodice sunt construcții largi care formează semifraze, specifice romantismului târziu. Ele întruchipează parcă un personaj puternic, dar frământat de dualitatea dintre stările emoționale vibrante ale unui suflet încărcat de nostalgia poeziei romantice și rațiunea gânditorului sobru. Compozitorul nu prelucrează segmentele interioare tematice, ci doar motivele punților. Preferă să folosească doar antiteza creată între zonele de aglomerări involburate, reprezentate în general de teme și rarefierea produsă de apariția motivului principal al punții, exprimat ferm și extrem de concentrat.

În perioada A, tema inițială notată cu Aa (măsurile 5 - 12) apare la violă după scurta introducere a pianului. Ea expune două motive cu aceeași factură omofonă.



Exemplu: tema Aa, motivele 1 și 2 la violă, măsurile 5 – 12

Motivul 1 are ambitus de octavă micșorată, iar profilul cruzic, lipsit de ornamente, se desfășoară prin salturi ample, preponderent ascendente (măsurile 5 – 8/2). Contrastul produs de motivul 2 se datorează apariției anacruzice și ambitusului redus la sextă, sincopelor inițiale care sunt urmate de o deplasare în pași alăturați în cadrul melodiei (măsurile 8/3-12). Fraza deschisă conține în M1 o cadență întreruptă (prin oprirea pe treapta VI din *si minor*) și o cadență plagală în M2.

Organizate între secțiuni, pe o tematică proprie, pe care o voi nota cu TP1, punțile sunt momente de relaxare ritmică, deoarece aduc o liniștire provizorie a iureșului acompaniamentului. Prima punte începe direct cu faza a doua, modulată, în *Fa diez major armonic*, expunând trei motive diferite. Motivul 3, cruzic, este gândit armonic și va avea rolul cel mai interesant. Deseori folosit, acesta prezintă cele mai multe transformări. Melodia violei este dublată la sextă și susținută de conglomerate acordice sobre, prezentate placat de către pian. Această înveșmântare masivă îi conferă caracteristicile și sobrietatea unui coral. Ea pare a fi rezultatul esențializării motivelor precedente (măsurile 13 – 16, apoi repetat cu o nouă configurație a structurilor armonice, 17-20/1).

Exemplu: puntea, motivul 3, măsurile 13 – 16

În motivul 4, omofon și anacruzic, linia melodică a violei este dublată de vocea înaltă a pianului (20/2 – 23/2). Evoluția modulată îl plasează în *Re major*. Motivul 5, cruzic, conține o expunere bogată (24 – 29/1). Omofon în prima celulă, el devine armonic pe parcurs, cu o structură amplificată prin contribuția acordică a pianului.

Fraza Aa1 reia la clarinet melodia inițială (28/3 – 36), cu modificări timbrale prin schimbarea registrelor partenerilor, cu diversificări structural-armonice, dar păstrând zona tonală inițială, *si minor*. Expresivitatea interogativă a lui M1 devine mai pregnantă, intensă prin

apariția anacruhică, iar sonoritatea clarinetului în registrul său acut generează o percepție mult mai dramatică a expresiei. M2 primește o contramelodie la violă care îi intensifică sonoritatea. Totodată refacerea parcursului sonor se produce la un nivel dinamic mai puternic, pentru că pianul dublează melodia la octava inferioară, în același timp cu reluarea acompaniamentului tumultuos, pe care în această ipostază îl așează contrapunctic diferit, între cele două linii melodice. Pe măsură ce ne apropiem de punctul culminant al frazei (măsura 36/1), compozitorul adaugă contrapunctul violei și lărgiște ambitusul accesat de pian.

Exemplu: tema Aa1, M1 și M2 clarinet, (28/3 – 36)

Puntea (măsurile 37 – 44/1 la clarinet, 45/1 la violă și pian) spre secțiunea Ab pornește direct cu faza a doua, modulantă. Aceasta reia motivul acordic M3 cu sobrietate de coral, brusc retras dinamic în *piano*. Zona lui *La major armonic* este aleasă ca variantă deoarece permite ambiguitatea major-minor, aptă să genereze incertitudini tonale. Compozitorul declanșează dialogul dintre motivul acordic la clarinet și pian ce primește opoziția grupului format din violă și basul pianului. Interesantă este acum grandoarea arpeggiilor executate de cele două instrumente și poliritmia rezultată din suprapunerea ritmului optimilor (violă) peste trioletele de optimi (la pian). Dar repetarea în *sol minor* a structurii armonice înclină spre dramatism și generează o nouă culminație realizată de clarinet împreună cu pianul și comentată poliritmic de violă și pian. Rapida retragere a nivelului sonor permite debutul unei noi secțiuni. Compozitorul uzează de procedeul conjuncției între fraze, care asigură fluența discursului muzical.

Tema Ab folosește procedeul imitației polifonice, încheiată liber (măsurile 44/2 la clarinet, 45/2 la violă – 52/2 la clarinet, 52/1 la violă). Pentru prima oară motivele sunt scurte, clar delimitate prin cezuri de un timp sau jumătate de timp în prelucrări. Motivul 6 este expus de clarinet și prelucrat imediat (măsurile 44/2 – 45/3 și 46/2 – 47/3). Caracterul anacruhic și dulce al sonorității din registrul înalt (*piano dolce*) îi conturează expresivitatea poetică și

delicată. Imitația de la violă lărgeste puțin desenul melodic ascendent. Motivul 7 (la clarinet măsurile 48/2 – 49/3 și la violă 49/2 – 50/3) conține aceeași apariție anacruzică, dar puțin mai vioaie, datorită ritmului omogen al optimilor și lărgirii Auftaktului. Repetarea motivului generează nerăbdare, pe care autorul o exprimă prin tendința de ascensiune dinamică rapidă spre maximum sonor ce se suprapune culminației de tensiune a frazei tematice (măsurile 51 – 52/1, *forte*).

Exemplu: tema Ab, măsurile 44/2 – 52/4

Contrastul cu puntea este puternic, deoarece motivul 3 apare în *pianissimo* la clarinet și pian. Procedul contrapunctic caracteristic temeii Ab se transmite și aici. Compozitorul continuă să folosească contrapunctul imitativ polifonic combinat aici cu o suită de inflexiuni modulatorii. Acestea creează o zonă extrem de instabilă tonal, cu tendințe tensionate clare, realizate prin relații cu tonalități depărtate. Compozitorul creează un dialog între două timbralități și registre diferite: primul grup, la discantul pianului în registrul mediu pe trei voci, primește răspunsul violei și basului pianului reunind în total cinci voci, dar în celelalte dialoguri structura acordică se va configura pe patru voci, fie la pian, fie la violă+pian. Marșul armonic descrie o coborâre treptată spre zonele grave ale ambelor instrumente. În acest timp clarinetul împreună cu vocile celelalte ale pianului creează pedale armonice ce susțin construcția și contribuie la intensificarea tensiunii și a nivelului sonor. Șirul inflexiunilor modulatorii (*re minor*, 53; *si bemol minor*, 54; *Sol bemol major*, 56; *Do bemol major*, 58; *sol minor*, 59) produce un efect dramatic, brusc luminat în finalul punții prin relația între omonimele *sol minor* – *Sol major* (măsura 60).

Tema B (măsurile 60/3 – 67/3) este expusă de clarinet și continuă procedul imitativ organizat liber, prin preluarea sa de către violă, în timp ce clarinetul continuă prelucrarea, începând cu măsura 62/3. Desenul melodic anacruzic din motivul 8, avântat într-un salt generos la octavă, în debutul său plin de energie (*forte espressivo*), pentru prima oară respiră

forță și libertate, încredere. Tema este tratată melodico-armonic, deoarece acompaniamentul pianului alternează contrapunctul omofon (61) cu densitatea armonică (62), procedeele fiind repetate. Compozitorul creează o dualitate în M8, între emoția nestăvilită și sobrietatea ce amintește de stilul coralului. Tema B descrie o largă decelerare dinamică, accentuată în final prin reținerea tempoului (*ritenuto*).

Exemplu: tema B, măsurile 60/3 – 68

Interesantă este brusca reluare a temei A1b, fără vreo tranziție, cu aceeași factură contrapunctică imitativă. Dar de această dată, tratarea ei îndeplinește și funcția de punte spre A1a prin ingenioasa întrebuințare a pedalei pe sunetul *Fa diez*, dominantă tonalității *si minor* și oscilația între funcțiile armonice îndeplinite de acordul respectiv în sistemul tonal (spre exemplu în măsura 71, ca tonică în *Fa diez major*). Motivul 6 primește dulceața sonorității inițiale la clarinet, fiind imitat de violă. Ideea de construcție cu ascendență tensională se păstrează. Arpegiile largi ale pianului dinamizează progresiv și creează o zonă de poliritmii cu clarinetul și viola.

Tema A1a1 (măsurile 76/3 – 98) intensifică dialogul dintre violă și clarinet, preluările fiind mai apropiate. Faptul că motivul 1 apare cu structura sa anacruzică cunoscută în Aa1 mi-a permis să-l numesc drept “a1”, mai ales că în următoarea înfățișare, A1a, el revine la forma cruzică și timbralitatea originală, la violă, susținând ideea de simetrie în construcția formei. Una dintre noutăți constă în repetarea lui M1 de către clarinet imediat după expunerea lui de către violă. Dar continuarea liniei melodice și apariția contramelodiei la violă sunt procedee care asociază din nou acest eșafodaj sonor cu Aa1, diferențele apărând doar în acompaniamentul pianistic. Totuși, hotărârea de a-i asocia acestei fraze un alt indicativ (A1) se bazează în special pe constatarea că există aici o prelucrare a motivului 1, menită să

lărgescă fraza inițială și să creeze o zonă de culminații repetate, mult mai largă față de prima. În încheierea acesteia compozitorul folosește un motiv concluziv, motivul 9 (măsurile 94-98) asemănător motivului 3, al coralului din punte, prin organizarea acordică, masivă; mișcarea celor cinci linii melodice creează o largă broderie.

Secțiunea A1a, prezentă la violă în măsurile 99 – 103/1, este mult mai scurtă, doar amintește tema inițială, cu profilul cruzic al lui M1 având finalul modificat și scurtat, alături de cel anacruhic al lui M2 (din care apare doar capul tematic) cu o încheiere rapidă, concluzivă.

În coda rolul clarinetului se divide între prezentarea solistică a temei Aa (măsurile 103 – 108/2) și pedalele foarte lungi prin care susține dialogul dintre pian și violă pe motivul 3 (al punții), devenit aici motiv concluziv cu rol armonic important.

The image displays two systems of musical notation for Clarinet in A, Viola, and Piano. The first system (measures 109-112) features the Clarinet in A with a melodic line, the Viola with a similar melodic line, and the Piano with a dense chordal accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc.*. The second system (measures 113-121) shows the Clarinet in A with a more complex melodic line, the Viola with a melodic line, and the Piano with a dense chordal accompaniment. Dynamics include *f*, *sfz*, *p*, and *pp*. Tempo markings include *rit* and *allegro*.

Exemplu: șir de cadențe, măsurile 109 – 121

Instabilitatea armonică îl caracterizează până la capăt, șirul lung de inflexiuni modulatorii pornește din *mi minor* spre *Do major*, trecând prin *si minor*, *fa diez minor*, *si minor*. Cadența picardiană finalizează ambiguu lucrarea, în *Si major armonic* (respectiv, măsurile 107/3, 110, 113, 114, 115, 119-121). Acest moment conține procedee care amintesc de soluțiile lui César Franck sau Gabriel Fauré, mai degrabă decât pe cele ale lui Richard Wagner.

2.3. *Andante con moto*

Povestirea muzicală continuă cu un moment în care primează dialogul dramatic. Stilul adoptat în expunere amintește de tehnicile componistice întrebuințate de R. Schumann și J. Brahms în ultimele lor opusuri camerale. Ele se referă la construcția formală, de tempo și de metru, la structura melodico-ritmică bine diferențiată în cadrul motivelor, la tonalitate, nivel dinamic și instrumentație:

segmente:	A.....B.....A1.....B1...Coda.....
subdiviziuni:	a..... b.....concluzia.....a..b..concluzia.....a..b...concluzia.....a..b...concluzia.
tempouri:	<i>Andante con moto</i> <i>Andante</i> <i>Tempo I</i> <i>Andante</i>
metru:	3/4.....C.....3/4.....C.....
tonalitate:	<i>do # minor</i> <i>La major</i> <i>fa # minor</i> <i>Re b major</i>
măsurile:	1 - 24.....25 - 55.....56 - 80.....81 - 115.....
instrument:	viola.....clarinet.....viola.....clarinet+viola...

După cum reiese din schemă, cadrul formal are structură bipartită dublă, cu secțiuni fluctuante în privința numărului de subdiviziuni, încheiată cu o coda care nu folosește decât elemente din B. Cele două zone tematice sunt clar delimitate de către compozitor, prin bare duble, prin modificările de armură, tempo și metru.

Cele două structuri, A și B, care înfățișează două entități antagonice, sunt delimitate tonal. Viola execută segmentul A în *do diez minor*, dar pe parcurs, subdiviziunea Aa se dovedește modulată, oscilând între omonimele *Mi major* – *mi minor* (măsurile 5 – 6), apoi modulează în *Do major* și *mi minor*, ca o veritabilă punte. Aici recunoaștem tendința de întoarcere în timp, spre procedeele preclasice ce constau în construcția modulată a frazelor. Cu același scop, subsecțiunea Ab cunoaște o oscilație incipientă din *Mi major* în *do diez*

minor. În segmentul concluziei nu se mai schimbă tonalitatea. Perioada A se încheie prin cadență autentică, pe tonică. În secțiunea A1a, pornind din *fa diez minor* nu mai există oscilații, dar subdiviziunile formale sunt reduse ca proporții; în schimb zona concluzivă apare lărgită și deseori conține broderii armonice, executate în modul frigid pe *Fa diez* chiar din prima măsură de debut tematic, măsura 67/2, iar mai târziu în modul *Mi frigian*, în măsurile 72/2, 74/2, tot ca o reminiscență din vremuri apuse. Perioada A1 rămâne deschisă prin semicadența finală.

Răspunsul clarinetului din perioada B este plasat mai întâi în *La major*, iar în B1, *Re bemol major*, tonalitate care încheie lucrarea. Constatăm o interesantă relație enarmonică între *do diez minor armonic* (A) și *Re bemol major armonic* (B1), dar și una modală, cu mult mai semnificativă. Interior, perioada B conține o a doua frază ce continuă tema Ba cu inflexiuni modulatorii spre *do diez minor* și *si minor* (măsurile 29, respectiv 34), cu funcție de punte; abia a treia frază reia tonalitatea *La major*, în care se va contura atât Bb (măsurile 37 – 45/1) cât și fraza concluziei (măsurile 45/2 – 52/1). În perioada B1, cu proporții mai largi datorită codei, fraza B1a1 conține inflexiuni spre *fa minor* și *mi bemol minor* (măsurile 85, respectiv 90), dar B1b reia tonalitatea *Re bemol major*, ce se păstrează până la încheierea piesei. Interesantă este și cadența finală, realizată în *Re bemol major armonic*, ca o încercare de reunire a elementelor definitorii pentru închiderea arcului formal:

A (*do diez minor armonic*) și B (*Re bemol major armonic*).

În privința construcțiilor melodice am constatat o netă diferențiere între segmentele principale. În perioadele A și A1, viola folosește stilul improvizatoric și perorația. Ele conțin elemente ornamentale (broderii sau apogiaturi), salturi și desene sinuoase.

Exemplu: tema Aa, la violă, măsurile 1 – 4/2

Compozitorul întrebuințează minimum de acompaniament la pian, dar subliniază masivitatea acordurilor prin indicația *tenuto*. Motivele conțin un ritm simplu, dar energic, semnalat prin accente și *sforzando*, în care pulsația este optimea.

Exemplu: tema Ab, la violă, măsurile 9 – 13/1

Antiteza cu secțiunile B devine sugestivă. Melodiile desfășurate lin, treptat și perfect legat, pornesc de pe sunete lungi cu sonoritate diafană, nepământească. Valorile de timp sunt lungi și în general egale, iar ritmul punctat, organizat în valori cu mult mai largi decât în A, apare câte o singură dată în fiecare frază. Acompaniamentul perfect legat, desfășurat ostinato pe toată suprafața Ba-a1 (măsurile 25 - 36), în triolette, îmbogățește armonic melodia întregindu-i sensul prin deplasări la fel de treptate, simple și calme.

Exemplu: melodia Ba, clarinet măsurile 25 – 28

În subdiviziunea Bb-1 (măsurile 37 – 54/1) poliritmiile repetate tulbură ușor mediul serafic, deși melodia clarinetului rămâne delicată. Dar Bb1 surprinde printr-o lărgire progresivă a intervalelor melodice în ascensiunea sa spre înălțimi. Melodia este dublată de basul pianului în registrul foarte grav.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in A, Viola, and Piano. The Clarinet part is in the treble clef and shows a melodic line with a crescendo leading to a forte dynamic. The Viola part is in the bass clef and is mostly silent. The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) and features a complex accompaniment with a crescendo and a sixteenth-note figure.

Exemplu: melodia Bb1, clarinet și pian, măsurile 41 – 42

Sonoritatea devenită amplă, răscolitoare creează culminația perioadei B, după care clarinetul coboară treptat spre registrul său grav. O scurtă punte cu armonii arpeggiate restabilesc ambianța zbuciumată a secțiunii A1. În secțiunea B1, melodia clarinetului este continuată cu intervenții bruște ale violei; caracteristică este agresivitatea pornirii, marcată de accente în *forte*, rapid reprimată. Contrastul este cu atât mai puternic cu cât intrarea clarinetului se face de la minimum de nivel dinamic, dar într-o amplificare treptată și puternică, menită să anihileze intervenția violei. Treptat cele două instrumente încep să dialogheze, dar viola primește o contramelodie ce doar completează contrapunctic tema principală, prezentată permanent de către clarinetul dublat de basul pianului, o sonoritate timbrală amplă, chiar în piano.

Abia în Bb1, prin procedeul contrapunctului reversibil, clarinetul devine contramelodie a temei repetate de această dată de către viola dublată în octave grave de către pian. Complexul sonor se dezvoltă în valuri, acumulând tensiune și cucerind pas cu pas maximum de vibrație emoțională și de amplitudine în măsurile 102 – 105. Coda relevă o rarefiere ritmică substanțială, prin renunțarea la acompaniamentul bogat.

Nivelurile dinamice reușesc să contureze clar cele două personaje muzicale. Astfel partitura violei este tratată în stilul parlando și foarte dramatizată. Pentru prima dată în cadrul

ciclului piesa debutează și menține nivelul de forță deplină. Tema sa apare expusă cu energie concentrată, în *forte*, iar repetarea ei atinge paroxismul în A1, *fortissimo, pesante*.

Dramatismul este sugerat prin decelerarea dinamică și metrică a ultimului segment din fiecare A.

Compozitorul folosește armonii acordice arpegiate, în stilul medievalilor trubaduri, pentru a nu se obține o depășire a sonorității violei și pentru a induce impresia de legendă străveche. În partitura clarinetului el solicită expres o sonoritate foarte redusă, *pianissimo* și totodată limitează posibilele intenții ale instrumentistului de a intensifica nivelul dinamic, prin indicația *sempre piano e dolce*; în același timp, nivelul acompaniamentului pianistic este menținut la minimum de intensitate, într-un perfect demers *legato*, care creează o suprafață delicată, extatică și pură.

Expunerea caracterizează diferit fiecare instrument creând două personalități.

Violei îi conferă trăsături eroice, pline de vitalitate și dramatice în același timp. Pentru realizarea lor, instrumentul este plasat în zona sa medie, cea mai eficace pentru obținerea unei sonorități bogate și puternice totodată.

Clarinetul devine antiteza, ce exprimă delicatețe grațioasă și poeticitate. Partitura sa este axată pe zona medie înaltă în care sonoritatea este pură și tandră, elegantă; compozitorul îi solicită această expresie prin nivelul extrem de delicat cu care debutează noua melodie și prin termenii *sempre piano e dolce*, care o întovărășesc pe parcurs.

Dialogul între clarinet și violă din B1 pornește de la un nivel antagonic evident, în care clarinetul conturează melodia cu maximum de delicatețe, în timp ce viola pornește cu o neașteptată agresivitate. Dar în continuarea dialogului expresivitatea devine nota comună. Folosirea registrelor grave ale pianului pentru a dubla melodia clarinetului și apoi pe cea a violei le conferă o bogăție sonoră tot mai evidentă, sprijinind demersul de construire a culminației prin aportul tuturor resurselor sonore.

Compozitorul lărgeste permanent ambitusul accesat atât de clarinet și violă cât și de pian, fără să atingă însă mai mult decât nivelul *forte*, pentru a nu impieta asupra coloritului sonor al celor două instrumente. Interesantă este și ultima prezentare a temei B1b la pian în registrul grav, apoi în cel foarte grav, realizând un efect de îndepărtare progresivă și un moment poetic totodată (ca și când personajele muzicale ar dispărea încet în străvechea legendă).

2.4. *Allegro agitato*

Clarinetistul schimbă instrumentul în *La* cu clarinetul în *Si bemol*. Piesa derulată în tempo *Allegro agitato*, în patru pătrimi, dezvoltă o formă de sonată cu dimensiuni largi, începând discursul muzical în *re minor*, dar încheind Repriza în *Re major*. De această dată, opțiunea nu se datorează unei cadențe finale picardiene, ci faptului că autorul unifică cele două teme pe aceeași treaptă, dar nu la prima expunere a temelor în Repriză (căci tema I apare mai întâi în *re minor*), ci abia în Coda unde tema I revine în *Re major* ca și tema II, procedeu rar.

Expoziția se detașează față de celelalte piese prin procedee aparte, desprinse parcă din tehnica cinematografică. Tema I pătrunde extrem de brusc, printr-un Auftakt vertiginos și scurt, format dintr-un acord extins, executat de toate instrumentele pe tonică în *forte*; compozitorul indică *sforzando* în partitura clarinetului și solicită efectul *pizzicato* pe acordul de la violă. Continuarea melodiei de către clarinet împreună cu pianul (care o dublează la interval de sextă, în registrul mediu) trebuie făcută însă de la un nivel dinamic minim, *piano*, realizat la fel de brusc și scurt, intensificând progresiv sonoritatea spre maximum (*forte*) odată cu intervenția violei. Explozia pianistică finală amplifică efectul de creștere prin evantaiele deplasării contrare a arpegiilor ce largesc ambitusul sonor. Fraza se reia de patru ori, cu mici diferențe în partitura violei, întreaga construcție sonoră înălțându-se permanent din tonalitatea de bază pe subdominantă, în *sol minor*.

Exemplu: tema I, prima frază, (0/4 – 4/3)

Dinamismul este obținut grație acompaniamentului în triolete (de optimi) în formule cu contratimpi la pian, care creează și armoniile latente. În cea de a patra repetare compozitorul lărgeste fraza prin complemente cadențiale, care o conduc spre paroxism, în *fortissimo*, fără a

o rezolva (semicadență, măsura 20/3).

Cu aspect cadențial și de o masivitate aproape orchestrală, în prima fază (măsurile 20/4 – 26/1), puntea continuă acumularea sonoră prin intermediul pianului, ale cărui șiruri de octave răscolesc toată claviatura, fiind sprijinite de pedalele armonice ale clarinetului și violei ce păstrează nivelul dinamic maxim. A doua fază (măsurile 26/2 – 38/1), modulată spre *Do major armonic* și *Fa major armonic*, propune un model sonor nou, dialogul între motivul pianului și cel al grupului timbral format din clarinet și violă la unison. Motivele sunt foarte scurte, dar dramatice, pline de energia oferită de anacruză și de nivelul dinamic păstrat cu înrâncenare, *fortissimo*. Compozitorul plasează ambele instrumente în registrele lor cele mai sonore. Dificultatea execuției acestui motiv la clarinet și violă este determinată de trilul la unison, cu apogiatură și încheiere, repetat și secvențat. Abia faza a treia a punții reușește să aducă o liniștire progresivă odată cu marea decelerare însoțită de retragerea clarinetului și apoi a violei, apoi dispariția sonorității până la minimum de substanță sonoră, solicitată de autor (*decrescendo e morendo, pianissimo*). Dar în locul unei teme secundare, compozitorul prezintă tema punții, cu o construcție contorsionată, cromatică. Arcul melodiei, prezent la clarinet în *Re bemol major*, urcă dureros deodată cu nivelul sonor, încheindu-se cu o coborâre rapidă pe armonia de septimă micșorată, pe un ambitus ce depășește două octave. Noul profil melodic este susținut cu fragmente din tema I și un acompaniament cu armonie latentă, cu ritm omogen, derulat ostinato pe toată suprafața dedicată viitoarelor dialoguri pe această temă (măsurile 46 – 61/1). După preluarea desenului melodic la violă, dialogul se reia cu motivele tot mai mult scurtate, în *si bemol minor, fa minor* și *do minor* (respectiv începând cu măsurile 50/3, 54/3, 56/3, 58/3). De această dată cele două segmente sunt bine delimitate printr-o cezură de un timp (măsura 61/2) care ne permite să afirmăm că frazele sunt disjuncte, cu toate că acest procedeu nu apare chiar firesc în condițiile în care puntea se încheie cu semicadență.

Tema II este prezentată de violă în *Fa major* (măsurile 61/3 – 65/1). Calmul desenului, ce descrie un arc descendent-ascendent, este determinat de valorile ritmice foarte largi, cu toate că melodia este dublată de octavele grave ale pianului, cu ritm anacruhic și un acompaniament involburat, ale cărui sextolete descriu armonii latente.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The score is for measures 61/3 to 65/1. The Clarinet part is mostly rests. The Viola part has a melodic line with dynamics *mf* and *sfz*. The Piano part has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *sfz*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplu: tema II, fraza 1, măsurile 61/3 – 65/1

Repetarea temei, cu mici modificări melodice, aduce la unison clarinetul și viola la interval de octavă, peste același eșafodaj sonor, dar a treia apariție, doar la clarinet, inversează desenul peste pedala pe tonică a violei; mersul său cromatic lărgit determină construirea unui mers armonic ascendent și cromatic ce acumulează tensiunea punctului culminant din măsurile 72-73 și pregătesc debutul celei de a doua fraze (măsurile 73/3 – 82/2) din tema II, în care clarinetul evoluează melodic din nou alături de violă, la un nivel sonor delicat la început, care acumulează tot mai multă forță de expresie. Insistența pe dominantă și șirul complementelor cadențiale din acest moment construiesc ultima culminație a Expoziției. Puntea spre Dezvoltare este extrem de scurtă (măsurile 82/3 – 83/3 la pian și 82/3 – 84/1 la clarinet+violă), doar faza modulantă în *do minor* – *Fa major* V, dar de o vigoare explozivă (*fortissimo*), amintind de efectul capului tematic I. Din configurația lor, constatăm suprapunerea celor două perioade, Expoziția și Dezvoltarea, frazele fiind conjuncte.

Dezvoltarea (măsurile 83/4 – 100/1, 100/3 – 115/3) este segmentul formal cel mai scurt, dar prelucrează ambele teme în două faze aproape egale ca proporții. Caracteristica nouă constă în suprafața enormă a culminației în *fortissimo*, de un dramatism exacerbat. Compozitorul folosește intens cromatismul pentru a crea zone instabile, tensionate până la paroxism. Partea pianului conține pasaje de înaltă virtuozitate.

Faza 1 a Dezvoltării clădește o zonă explozivă, intensă și foarte dinamică. Pentru a obține un nivel superior față de Expoziție, compozitorul plasează tema I la vocea foarte gravă a pianului, completând-o cu octavele medii, într-un pasaj cadențial, cu derulare ritmică omogenă și repetată ostinato pe toată suprafața tematică. Creșterile maxime sunt susținute armonic prin pedalele menținute de clarinet și violă; uneori ele sunt executate cu forța unui semnal (măsurile 87/4 – 88/1), alături dialogul dintre cele două instrumente dinamizează prin

preluarea celulelor iambice, tot cu rol de semnal. Tema ne poartă în zone dramatice, în *si bemol minor* și *mi bemol minor*, fără să-și schimbe prea mult caracterul inițial. Puntea reia motivele dialogului (din cea de a doua punte), plasate în *La bemol major* armonic. Salturile ample din registrul înalt în cel grav ale pianului și răspunsurile agresive ale clarinetului și violei la unison asigură continuitatea densității și masivității discursului muzical, construind aici culminația cea mai semnificativă a Dezvoltării, quasi-orchestrală.

În faza a doua a Dezvoltării și tema II devine tragică și instabilă pe de-o parte din cauza oscilației permanente între *la bemol minor* și *La bemol major* și pe de alta prin nivelul dinamic copleșitor de puternic, în care compozitorul construiește linii ascendente puternic accentuate în emisia sonoră la clarinet și violă și abuzează la pian de accente puternice pe toate formulele ritmice de natură iambică, forțându-le să-și modifice natura în troheu (28 de accente *sforzando*).

A doua frază a temei devine punte spre Repriză, dar evoluția ei spre *re minor* nu relaxează niciun moment energia evocării luptei, înflăcărea atinge culmea odată cu accesul în registrul înalt al clarinetului însoțit de violă, în timp ce în acompaniament salturile ating un ambitus mai larg (măsurile 110/3 – 115/1).

Compozitorul a detașat segmentul Dezvoltării de cel al Reprizei printr-o scurtă (măsura 115/3.2). Semnalez din nou faptul că încheierea prin semicadență nu oferă autonomie segmentului Dezvoltării, din contră, necesită continuitatea discursului muzical.

În Repriză, tema I (măsurile 115/4 – 127/3) reia expunerea primordială, în *re minor* modificând doar unele structuri armonice la pian.

Puntea (măsurile 127/4 – 149/1) modifică planul tonal, îmbogățindu-l (*sol minor – Fa major armonic – sol minor – la minor – La major – re minor*), dar reia motivele dialogului pe care le-a folosit și în Dezvoltare, cu care construiește o nouă suprafață amplă de culminație, în *fortissimo*, în care zonele grave ale tuturor celor trei instrumente realizează sonorități masive, dramatice. De această dată, tema punții, expusă în Expoziție nu mai apare.

Abia în ultima fază, de insistență pe dominantă noii tonalități, atmosfera de luptă dispăre odată cu relaxarea dinamică și agogică (*decrescendo e ritardando*). Frazele sunt disjuncte, prin cezura de un timp (măsura 149/2), dar semicadența solicită de asemenea continuitate în discursul muzical.

Tema II cu proporții la fel de largi, pare că modifică doar tonalitatea, în *Re major* pentru a se unifica numai ca tonică, dar nu și ca mod cu tema I (măsurile 149/3 – 175/3). Totuși acest lucru va exista, dar abia în Coda.

Cântată de clarinet melodia pornește încrezătoare, senină. Prin mersul cromatic paralel, cu care pianul însoțește la interval de sextă linia melodică și prin armoniile foarte elaborate autorul îi construiește o ambianță wagneriană. Acompaniamentul impune ritmul omogen în sextolete, cu armonii latente în permanentă transformare, în timp ce viola susține pedalele armonice.

Readucerea prelucrării prin inversare a temei și a complementelor cadențiale creează extensii de o măreție calmă. Dar fraza nu se încheie propriu-zis, repetând procedeele privind suspensia prin semicadență și cezura de jumătate de timp (măsura 175/3 a doua optime).

Coda prezintă abia acum tema I în *Re major*, unificată tonal și modal cu tema a II-a. Pasajele cadențiale în octave ale pianului, care fuseseră folosite în Dezvoltare, reapar în final, completate cu pasaje de virtuositate din aceeași temă la clarinet și violă. Ascensiunea furtunoasă a pianului pe pedalele pe tonică ale clarinetului și violei se încheie cu cadența autentică în *Re major*.

Prin construcția ei, prin energia pe care o degajă și datorită suprafețelor largi de o intensitate puțin obișnuită, consider că piesa a patra este adevărata culminație a întregului ciclu de opt piese, compus de M.Bruch

2.5. *Rumänische Melodie, Andante*

A cincea piesă a ciclului, *Andante*, 3/4, în *fa minor*, este prima care poartă un titlu. Indicația se referă doar la proveniența melodiei din folclorul românesc. Remarcăm faptul că autorul alege genul baladei românești, conturând-o măiestrit în secțiunile A și A1 ale lucrării. Dar miezul acestei piese relevă îngemănarea cu stilul romantic german.

Construcția prezintă trăsăturile unui lied, în care prima perioadă este bipartită, în timp ce revenirea sa renunță la cea de a doua apariție tematică:

- A: introducere (1–3) fa; a (4–19/1) fa, Lab, fa; sib; punte (19) sib; b (20–41) Reb, sib;
- B: (41/3–67/1) do#, mi, Re, re, sol, Lab, fa, Mib, Lab, Reb, Solb, do, fa; punte (67/2–68) fa;
- A1: a (69–89) fa, Lab, fa.

Fiecare segment formal evidențiază stilul improvizatoric, prin faptul că permanent proliferază variante ale ideii centrale, precum: Aa: a (4-7), a1 (8-11), a2 (12-15), a3

(16-19); B: a (42-45), a1 (46); A1: a (69-72), a1 (73-76), a2 (77-80), a3 (81-82). Acest procedeu este mai dificil de indicat în cazul tratărilor polifonice, deoarece momentul încheierii unei variante de tratare nu coincide la toate instrumentele, ca în cazul segmentelor Ab și B. Am constatat și faptul că intervalul temporal între imitații variază între un timp (Ab, între clarinet și violă, măsura 20, 24), doi timpi (Ab, clarinet și violă, măsurile 26/1, 26/3) și trei timpi (Ab, clarinet și violă, măsurile 22, 23; B, violă și clarinet, măsurile 49, 50 și în continuare) sau șase timpi (Ab, clarinet și violă, măsurile 28, 30)

Totodată, constatăm faptul că tratarea contrapunctică este diferită. Începând cu secțiunea Ab, în expunerea temelor compozitorul renunță la stilul declamatoriu, caracteristic baladei, precum și la acompaniamentul *sempre arpeggiato* care imită cobzarii, pentru a construi fraze largi, în maniera polifonică germană, mai ales în secțiunea B. În acest caz el uzează de un plan tonal foarte instabil, ce se apropie de stilul wagnerian al melodiei și modulației infinite. Acompaniamentul contribuie la crearea acestei impresii prin arpegiile continue, generând permanent fine inflexiuni modulatorii.

Melodiile au profiluri variate, iar caracteristicile tratării le diferențiază și mai mult. Totuși au și trăsături comune, respectiv vocalitatea, desenul melodic melismatic, deplasarea prin salturi mici sau mers treptat, cu ambitus de octavă. Unele formule melodice sunt specifice stilului românesc doinit (violă: măsurile 6/2 – 6/3, repetată: 14/2 – 14/3, 23/2 – 23/3, iar la clarinet 22/2 – 22/3; alt exemplu se află în măsurile 8/3 – 9/1 la violă și repetat la clarinet 24/3 – 25/1). Bruch diferențiază și ritmic melodiile.

În secțiunea Aa-Ab figurile ritmice evidențiază construcții individualizate. În primul segment, Aa, ele sunt executate într-un autentic stil *parlando rubato*, uneori monodic, deoarece compozitorul acompaniază rareori melodia violei.



Exemplu: tema Aa, violă, măsurile 4 – 7

În Ab, existența unui acompaniament ostinato în șaisprezecimi și contrapunctul care conduce polifonic imitațiile nu mai permit o execuție rubato, stilul devenind *giusto*.

Exemplu: tema Ab, clarinet, violă și pian, măsurile 20 – 23

În melodiile din secțiunea B compozitorul folosește durate tot mai lungi, adoptă treptat ritmul calm și egal, renunțând la valorile de șaisprezecime, iar în ritmurile punctate folosește tot valori lungi; formulele renunță la dramatismul secțiunii A, în favoarea unui moment liric, tot mai învolburat pe parcurs.

Mișcarea mai vioaie este indusă prin indicația *Un poco meno lento* și acompaniamentul în șaisprezecimi ostinato, ce devin mai rapide datorită indicației, *stringendo poco a poco*.

Exemplu: tema B, clarinet, măsurile 41/3 – 45

Polimetriile se extind pe suprafețe tot mai largi.

Autorul întrebuințează deseori termeni agogici pentru a crea zone de accelerare sau decelerare, caracteristice stilului romantic. Faptul că uzează de formule de acompaniament construite pe diviziuni excepționale diferit organizate chiar în aceeași unitate metrică generează aglomerări sau rarefieri ritmice derutante care produc stilul *rubato*. Spre exemplu, în măsurile 48 – 53 undecimoletul de treizecimoimi este urmat de două septolete de șaisprezecimi, în timp ce măsura 54 prezintă o aglomerare substanțială prin dodecimoletul urmat de două nonolete în treizecimoimi, iar în măsurile 55 și 57 undecimoletul este urmat de două octolete de treizecimoimi; de la măsura 58, prin lărgirea progresivă a formulelor ritmice (sextolete de șaisprezecimi și apoi cvartole egale) însoțite de termenul *calando* și apoi

ritenuto se obține o decelerare ritmică treptată; de la măsura 62, prin indicația *un poco stringendo* însoțită de *tremolo* (la vocea gravă a pianului) și prin izbucnirea nonoletului urmat de undecimoletul în trezecidoimi se realizează impresia de cadență de bravură la pian și culminația frazei finale din secțiunea B.

Exemplu: culminația dinamică, măsurile 54 – 57

Odată cu reluarea secțiunii inițiale, în A1 ritmul se diversifică mai mult decât în fraza model, deoarece compozitorul folosește deseori pasaje cadențiale în decimolete și apoi nonolete de trezecidoimi (măsurile 72 și 76, respectiv 83 și 85), pe care le dorește executate calm (*tranquillo*), creând momente de decelerare, de încetinire a mișcării, ca într-un efect cinematografic de îndepărtare treptată a imaginii. În această privință, lucrul în echipă al trioului trebuie să fie temeinic, însoțit de cunoașterea partiturii integrale, pentru ca stilul improvizatoric să poată fi bine interpretat. Prin caracteristicile folclorice reliefate, piesa a

cincea reprezintă un unicat în cadrul ciclului.

2.6. *Nachtgesang (Nocturne), Andante con moto*

În creația clasicului vienez W.A.Mozart termenul de nocturnă apare în două lucrări, *Notturmo* în *Re major* KV 286 (1776 – 1777) și *Serenada No.6*, intitulată *Serenata Notturna*, în *Re major*, KV 239 (1776).

În perioada romantismului muzical, specia este amplu dezvoltată în creația camerală pentru pian mai ales, începând cu compozitorul irlandez John Field (1782 – 1837, 18 nocturne pentru pian), apoi Frédéric Chopin (1810 – 1849, 21 de nocturne pentru pian), Gabriel Fauré, Claude Debussy și alții.

Ea face parte dintre creațiile considerate miniaturi muzicale prin proporțiile în general reduse, lucrări foarte apreciate în perioada romantică pentru caracterul cantabil și expresiv al melodiei, de obicei cu acompaniament arpeggiat, desfășurată într-un tempo liniștit.

Nachtgesang de Max Bruch exprimă intimitatea emoției și nostalgia unei amintiri prețioase. Ceea ce o detașează dintre celelalte lucrări este tocmai trăirea subiectivă a sentimentului și poezia pătrunzătoare a freamătului lăuntric, evidențiate în această piesă cu proporții reduse în cadrul ciclului.

Compozitorul permite clarinetului să expună în întregime linia melodică A, cu motivele M1, M2, M3, M4 (la clarinet, respectiv măsurile 6-7/3; 7/4-9/3; 10/1-10/4; 11/3-13/3).

Exemplu: tema A, M1 și M2, clarinet și pian, măsurile 6–9

În același mod procedează și în cazul temei C, motivele M5, M6 (la clarinet, măsurile 33/2-34/4 prima optime; 36/4-38/2 prima optime).

Exemplu: tema C, motivele 5 și 6, clarinet și pian, măsurile 33 – 38/1 (prima optime de la pian)

Temele sunt compuse din motive ușor de decupat datorită cezurilor dintre ele, absolut necesare pentru respirația firească a frazei. În general desenele tematice prezintă o linie vocală, cantabilă, cu puține salturi și ambitus redus; singurul care depășește acest tipar este motivul 8. Motivul 7 este expus de clarinet, secondat de violă la terță (măsurile 43/3-44/3 prima optime), iar motivul 8 apare tot la clarinet (măsurile 45/4 – 47/3), însoțit de o contramelodie la violă. Distingem o alternanță între cruzic și anacruzic în cadrul temei A, în timp ce în C toate melodiile pornesc anacruzic cu Auftakt ce variază ca amploare. De asemenea, motivele cunosc prelucrări permanente, ca desen melodic sau apar secvențate. Alteori se combină mai multe procedee, precum segmentarea și antrenarea într-un dialog timbral realizat printr-un șir de imitații modulante, în maniera fugato, între clarinet și pian, ca în cazul lui M4 (măsurile 28-31).

Exemplu: dialog imitativ între clarinet și pian pe M4, măsurile 28 – 32

Un alt exemplu este M5 prezentat de clarinet, segmentat și secvențat ascendent (măsurile 34/4 – 35/3), ca și continuarea cu prelucrarea lui M6, tot la clarinet și violă, de asemenea modulant.



Exemplu: motivul M5, măsurile 34/4 – 35/4

Un fragment, trioletul din M1 constituie celula ce generează cadența clarinetului; dezvoltarea sa creează culminația perioadei B1.



Exemplu: culminația și cadenza clarinetului (cu violă și pian), măsurile 61 – 66

Mai rar apare deplasarea metrică a motivului în imitațiile dintre instrumente, spre exemplu M1 la violă apare pe timpul 2, în timp ce la clarinet este plasat pe timpul 4 (măsura 53 și 61 pe jumătatea timpilor 1 și 3), ca și M3 (măsurile 71-73, 75). Asistăm la o prelucrare apropiată și în cazul celulei trioletului din M3, care este segmentată și secvențată în cadența clarinetului și violei (măsurile 78/2-81/4). Pentru a păstra atmosfera de poezie nocturnă, compozitorul uzează de niveluri dinamice foarte reduse, iar în acompaniamentul pianistic, arpegiile necesită o execuție scurtată, într-un *staccato* sub *legato*. Alteori acordurile sunt arpeggiate, sonoritatea lor delicată sugerând maniera acompaniamentelor folosite de vechii

trubaduri.

În B, motivele temei A apar reluate în altă tonalitate de către violă, producând o variantă timbrală și totodată realizând un dialog tematic cu contramelodia acestuia.

Deși secțiunea A se repetă ca substanță melodică în B și B1, compozitorul folosește un nou mod de susținere prin armonii latente în șaisprezecimi, derulate pe ambitus larg și menite să intensifice vibrația violei. În segmentul median, C, arpegiile pianului descriu largi evantaie în triotele. Totodată aici tempoul este puțin mai alert, *Un poco meno lento*, iar creșterile dinamice puternice creează două culminații destul de apropiate (măsurile 40/3, 46/1), urmată de cea plasată la începutul cadenței clarinetului (măsura 64). Din punct de vedere dinamic, compozitorul realizează un arc perfect, cu maximele plasate în C și minimele în A și în coda.

Nocturna are o formă tripartită complexă, cu subsecțiuni uneori sub formă de contrabar, construite simetric, în formă de arc și elaborată astfel:

A: Introducere (pian, *sol minor*, măsurile 1-5)

a (clarinet, M1 și M2, *sol minor-Mi b major*, măsurile 6-9)

b (clarinet, M3 și M4, *sol minor-Sol major VI*, măsurile 10-13/3)

b1 (clarinet, M3 și M4, *sol minor-Sol major I*, măsurile 14-17/1)

punte (pian, *Sol major-do minor*, măsura 17)

B: a (viola, M1 și M2, *do minor-La b major*, contramelodie clarinet, măsurile 18-21)

b (imitație între violă și clarinet pe M3, *do minor-Do major*, măsurile 22-25/1)

b1 (imitații între clarinet și violă pe M3, între clarinet și pian pe M4, *sol minor-Sol major*, măsurile 25/2-30/1)

punte (imitație între clarinet și pian pe M4, *Sol major-Mi b major*, măsurile 31-32)

C: CA (clarinet, M5 și M6, *Mi b major-si b minor-Mi b major-fa minor-Mi b major*, măsurile 33-38/1)

CB (viola, M5 și M6, *Si b major-fa minor-Si b major-do minor-Si b major*, măsurile 38-43/2)

punte (imitații între clarinet+violă și pian pe 2 voci pe M7 și M8,

Mi b major-do minor-La b major-si b minor-mi b minor, măsurile 43/3-51/1)

B1: a (imitații între clarinet și violă pe M1, *mi b minor-si b minor*, măsurile 51-54)

Punte (imitații între clarinet și violă pe M2, *Sol b major-Fa major-mi b minor-sol minor*, măsurile 54/4-64/2)

cadența clarinetului (măsurile 64/2-66)

- A1: a (clarinet+violă, M1 și M2, *sol minor-Mi b major*, măsurile 67-70)
 b (imitații între clarinet și violă pe M3, *sol minor-Sol major*, măsurile 71-74/1)
 b1 (imitații între violă și clarinet pe M3; M4 violă, *sol minor-Sol major*, măsurile 75-78/1)
 cadența violă-clarinet (imitații polifonice pe M3, *Sol major armonic*, măsurile 78/2-82/1)
 cadența la pian cu rol de punte (șir de imitații polifonice pe două voci, pe M1,
Sol major-mi minor-Do major-re minor-Sol major, măsurile 82/2-86/1)
 coda (imitații între clarinet și violă, apoi între clarinet+violă și 2 voci ale pianului
 pe M1, *Sol major armonic*, măsurile 86-93).

2.7. *Allegro vivace, ma non troppo*

Piesa a șaptea relevă o structură amplă în formă de sonată cu proporții aproape egale între Expoziție și Repriză:

Expoziția.....
 TI.....punte.....TII....punte.....concluzia (TI)...
 1.....8/6.....35.....53.....72/6.....
 Si.....Si, Mi, re, Re.....Re.....sol, re, Re, sol, la, Re.....Re.....

Dezvoltarea.....
 TI punte.....T episod.....punte.....
 76/6.....88/4...95/4.....100.....
 re, Sib, sol, re, fa, Lab, sol#.....sol#, do#.....do#, Re, re, mi, Fa#..

Repriza.....
 TI.....punte.....TII.....punte.....TI coda....
 123/6.....131/6.....156/1.....174.....190-204....
 Si.....Si, Mi, mi, Do, Sol, mi, Fa#.....Si.....si, mi, si, Si, si.....Si.....

Dorița de varietate se manifestă continuu în cadrul ciclului. Compozitorul folosește în această piesă clarinetul în La, a cărui sonoritate este în general mai redusă și mai deschisă.

Piesa zugrăvește un tablou câmpenesc, plin de mișcare și vioiciune ce realizează un contrast puternic cu atmosfera de nostalgică poeticitate anterioară.

Pentru prima oară compozitorul alege zona majoră, *Si major* și ritmul ternar compus, 6/8, ce se derulează sprinten, creând o impresie dansantă, de tarantella. În alte cicluri de piese, de obicei, o asemenea construcție sonoră ar fi încheiat periplul ascultătorului, dar Max Bruch gândește altfel dramaturgia întregului.

Compozitorul construiește numeroase melodii, astfel încât fiecare segment al formei este bine evidențiat și particularizat prin caracterul expresiei. Ritmul optimilor egale acaparează suprafețe foarte largi, imprimând o mișcare ostinato, tinerească, aproape permanentă. Autorul dezvoltă segmentele punților, oferindu-le funcții coloristice și de dinamizare, uneori chiar dramatice.

Tema I din Expoziție se prezintă ardent, volubil și glumeț. O caracterizează celula anapest, constituită în Auftakt al motivului 1, pe care autorul îl prelucrează prin secvențare și amplificare. Orice repetare a acestei melodii este ușor de recunoscut datorită particularității ritmice, ce oferă energie capului tematic anacruhic. Faptul că melodia este construită pe două voci care se deplasează la interval de decimă (în prima înfățișare) accentuează dinamismul motivului 1. Totodată, procedeul reapare odată cu momentul M1 repetat la clarinet, prin dublarea lui de către violă la terță. Astfel ia naștere un dialog vioi, strălucitor între grupurile de voci expositive.

Exemplu: tema I, la clarinet și violă, măsurile 4/6 – 8/4

Demersul melodico-armonic construiește fraze muzicale deschise, aerisite, încheiate cu semicadențe și organizate disjunct, prin faptul că între ele există mereu cezuri de un timp (o optime).

Relevantă este și oscilația *major – major armonic* prin cadența cromatică întrebuințată des, pornind de la treapta a IV-a, cadență care apare atât în prima expunere cât și la repetarea sa (măsura 3 și 7).

Ambiguitatea în construcția acordurilor se observă mai bine în cadențele din punte (măsurile 11, 12, 15-18). Tot aici apar două dinamizări ale temei I realizate cu pătrunzătoarele sonorități în *fortissimo* ale zonelor grave ale pianului, pe două voci, încheiate cu cadențe acordice, la a căror execuție participă întreaga formație. Compozitorul creează ideea de dualitate, între ideea jucăușă inițială și înfățișarea monumentală din tranziția spre tema secundară (măsurile 8/6 – 12/4, 12/6 – 16/4).

Tema punții conține mai multe fraze melodice. Expusă de clarinet și continuată de pian, peste o contramelodie la violă, melodia lirică exprimă calm prin valorile largi ale duratelor și nivelul dinamic scăzut (măsurile 18/4 – 23/1 la clarinet și 23/1 – 29/1 la pian).

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in A, Viola, and Piano. The Clarinet part is in the treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts with a dynamic marking of *p* (piano), followed by *espress.* (espressivo), then *cresc.* (crescendo), and ends with *p*. The Viola part is in the alto clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. It features a complex accompaniment with a dynamic marking of *cresc.* and *fp* (fortissimo).

Exemplu: tema punții la clarinet, măsurile 18/4 – 23/1

Autorul aglomerează apoi suprafața punții prin construirea unui fugato între cele trei instrumente, folosind al doilea motiv al punții, mai activ și bine semnalizat la pornire printr-un vehement accent, uneori înlocuit cu *sforzando* (măsurile 28 – 35/1). Astfel puntea acumulează o tensiune explozivă, ce creează culminația scurtă a segmentului tranzitiv.

Clarinet in A

Viola

Piano

Exemplu: fugato, măsurile 28/4 – 35/1

Pe lângă brusca relaxare produsă de retragerea la nivel scăzut a sonorității trioului (*piano grazioso*), tema II expune o idee muzicală grațioasă și senină (măsurile 35/4-45/1). Figurile trilurilor construiesc un dialog melodic sclipitor și suplu între violă și clarinet, susținut prin mișcarea vioaie a acompaniamentului pianistic executat cu lejeritate în maniera *staccato*. O celulă melodico-ritmică, de factură iambică, vioaie este expusă de violă și repetată de clarinet. Prin reluare aceasta conturează o melodie săltăreață cu o inflexiune modulatorie între *si minor*, *Re major*, *sol minor*, pe care compozitorul o dramatizează prin acumularea dinamică spre *fortissimo*.

Clarinet in A

Viola

Piano

Exemplu: tema II, măsurile 35 – 37/1

Dialogul tematic și timbral se continuă prin expunerea temei II de către pian în registrul înalt, pe două voci (măsurile 45/3 – 49/1), urmată de melodia generată de celulele sprintare devenite mult mai bogate, prin construcția acordică. Pianul este acompaniat aici de ritmul la

fel de vioi al clarinetului și violei.

Puntea spre Dezvoltare are dimensiuni largi și conține bogate inflexiuni modulatorii. Prelucrarea terminației temei 2 și a celulei iambice acumulează o energie nebănuită atât prin modulațiile în zone minore și prin cadențele cromatice, dar și prin densitatea mereu sporită a discursului muzical și numărul mare de voci care participă la conturarea unei culminații în care zona de maxime sonore este largă (*fortissimo*, măsurile 53 – 69).

În expunerea ideilor muzicale, compozitorul alternează tehnica armonică cu cea polifonică, în dialoguri tematice scurte între grupul format de clarinet+violă și vocile cu număr fluctuant ale pianului. Tensiunea atinge maximum de intensitate pe complementele cadențiale ale pianului susținute de pedala pe *Re* și prin trilurile la unison ale clarinetului+viola (în măsurile 61/3 – 64/1 și 65/3 – 68/1); construcțiile armonice nu se repetă însă, iar predominanța majoră din repetarea frazei determină o relaxare plină de bucurie în cadrul celei de a doua culminații și mai ales pe șirul de cadențe ce se retrag progresiv.

Concluzia Expoziției se face prin repetarea de către clarinet a temei I susținută printr-un contrapunct imitativ de către pian (măsurile 72/6-76/4). Sonoritatea delicată, maniera *staccato* de execuție a melodiei și acompaniamentul *pizzicato* al violei obligă pe pianist să adopte aceeași emisie sonoră. Deși frazele sunt disjuncte față de debutul Dezvoltării există o legătură creată de semicadența din temă, care impune cu necesitate continuarea discursului muzical. Totuși o lărgire puțin mai mare a cezurii de un timp (măsura 76/5) este binevenită aici, accentuând senzația de așteptare a răspunsului la fraza interogativă abia exprimată de concluzie.

Dezvoltarea debutează cu motivul 1 al temei I în *re minor* la pian. Compozitorul oferă o lungă prelucrare a sa (măsurile 76/6 – 88/1) prin colorarea produsă de șirul de inflexiuni modulatorii ce destabilizează discursul muzical, în modificările de registre și timbralitate din dialogurile între pian și violă. Semnalez interesanta relație tono-modală între *La bemol major* și *sol diez minor*, pe care autorul o folosește cu scop de relaxare a punții, înaintea apariției temei episod (măsurile 84 – 85).

Tema episod, idee muzicală nouă, care nu va reveni în Repriză, se desfășoară la un nivel dinamic redus. De fapt este alcătuită din două linii melodico-ritmice diferite ca structură și în privința semnificațiilor transmise. Expunerea se face heterofonic, cea de a doua linie melodică este individualizată prin accentele pe care compozitorul le plasează în cadrul figurațiilor pianului.

Clarinet in A

Viola

Piano

p dolce e tranquillo

p tranquillo

Clarinet in A

Viola

Piano

p e dolce

morendo

pp

p

Exemplu: tema episod, măsurile 87/6 – 96/1

Desenul de la pian pornește de la o celulă generatoare, creată dintr-o broderie urmată de armonia latentă a treptei respective, celulă pe care compozitorul o secvențează descendent pentru a crea o melodie din sunetele accentuate ce aparțin șirului de întârzieri armonice; repetarea intensă și ritmul ei omogen generează insistență și creează tensiune, atât în sol *diez minor* cât și în a doua evoluție, în *do diez minor*. Prelungirea demersului se continuă în punte. Acompaniamentul celeilalte voci pianistice completează armonia latentă și derulează astfel un marș armonic depresiv, reluat de mai multe ori. Contramelodia cântată întâi de violă, apoi de clarinet și din nou de primul instrument (respectiv, măsurile 88/4 – 96/1, 95/4 – 100, 100/4 – 108/1) se desfășoară dulce și intim, dar insistența manifestată de melodia pianului impietează

asupra arcurilor calme, cu șiruri de durate lungi, ce ar putea imprima liniște discursului. Cu cât se repetă mai mult cu atât nervozitatea se instalează și proliferază în întregul eșafodaj, iar nostalgia trăirii inițial exprimate se transformă în revoltă pe o suprafață largă, un maxim tensional puternic (*fortissimo*) în șirul de dialoguri dintre pian și grupul clarinet+violă (măsurile 108 – 121).

Odată cu Repriza, cele două melodii tematice inițiale sunt reluate, ca și desenele ce caracterizau puntea. Starea de vivacitate reinstalată transmite o bucurie intensă, liber exprimată de instrumentiști (măsurile 123/6 – 131/4).

Semnalez o nouă modalitate de tratare în tema I la pian, prin lipsa dublării în melodie și prin apariția pedalei pe dominantă în bas, ceea ce transmite mai multă liniște și stabilitate țesăturii contrapunctice. În schimb clarinetul, prin repetarea deseori a capului tematic cu ritm anapest în dialog cu celula tematică, transmite mai multă energie. Același procedeu este continuat apoi de violă ca suport dinamizat pentru melodia temei I preluată de clarinet. Sonoritatea punții se amplifică prin contrapunctul pe patru voci al repetării motivului 1 în *Mi major* (măsurile 135/6 – 139/4). Tema punții este scurtată, dar are o sonoritate mai luminoasă în *Do major* și *Sol major* (de la măsura 142) conțin desene motivice specifice, un moment de calm, în care dispar formulele ternare ostinato din acompaniament. Spre exemplu, prima tranziție spre tema II conține un motiv acordic plin de energie, cu consistență sonoră amplă, preluat din încheierea temei I, urmat de două motive noi, pe care le expune clarinetul în registrul înalt (măsurile 18/4 – 20/4 și 20/6 – 23/1).

Plasată în registrul înalt, tema II se unifică tonal cu tema I și devine continuare firească a acesteia. Compozitorul prezintă toate variantele de dialog: între violă și clarinet, apoi cu un plus de strălucire mai întâi prin dublarea vocilor pianului și la sfârșit prin varianta timbrală clarinet+violă în registrul acut, repetată de două ori.

În încheierea piesei, coda (măsurile 190 – 204/1) pornește să efectueze un lung *descensio* sonor, realizat treptat, odată cu repetările cadențelor concluzive, din zona maximei intensități (*fortissimo*) spre cea minimă (*pianissimo, morendo*), lăsând impresia că piesa se va termina în această manieră. Mai mult, compozitorul solicită o rărire progresivă care are același scop de a induce impresia unei încheieri calme, discrete (măsurile 198 – 201), având chiar o cezură infimă, dar destul de convingătoare. În ultimul moment însă, după această cezură-respirație, cele patru voci la unison, în *fortissimo*, execută motivul 1 și cadența autentică finală, aducând vigoare și strălucire plină de veselie în finalul întregii piese, în *Si major*.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in A, Viola, and Piano. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The Clarinet part starts with a melodic line, followed by a dynamic shift to fortissimo (ff) and a return to 'a tempo'. The Viola part provides harmonic support with sustained chords and moving lines. The Piano part features a rhythmic accompaniment with a dynamic shift from piano (pp) to fortissimo (ff). The score includes markings for 'morendo' and 'a tempo'.

Exemplu: efectul surpriză, măsurile 200 – 204/1

2.8. Moderato

Ciclul ar fi putut fi încheiat cu piesa a șaptea, extrem de vioaie și veselă. Dar nu de către Max Bruch, aflat în acel moment la vârsta senectuții. Această încheiere zburdalnică nu s-ar fi potrivit libretului mental clădit de compozitor și nici legendelor teutonice de cele mai multe ori dramatic sau tragic încheiate, a căror influență am simțit-o pe parcursul întregului ciclu.

Sumbra piesă nr. 8, cântată de clarinetul în *Si bemol*, este scrisă în *mi bemol minor* și încheiată în *mi bemol frigian*, tocmai pentru a sugera faptul că este o poveste străveche și sfâșietor de tristă. Această caracterizare se bazează pe faptul că frazele evoluează în zone exclusiv minore, foarte depărtate. Este un procedeu mai rar întâlnit în istoria formelor muzicale, deoarece în marea majoritate a lucrărilor în formă de sonată autorii creează contraste tonale combinate cu cele modale. Piesa se derulează într-o mișcare *Moderato*, în măsura C=4/4.

În această formă de sonată, materialul tematic se prelucrează cel mai intens în secțiunea expozitivă, iar dialogurile dintre membrii formației sunt mult mai dese decât în celelalte piese din ciclu. Între cele trei mari segmente ale formei se stabilesc proporțiile:

Expoziție (1-59/1) > Repriză (81-120) > Dezvoltare (59/1-80).

Frazele sunt scurte și modulante, cu motive foarte puține. Dintre acestea doar două sunt anacruzice, celelalte apărând chiar și în prelucrări cu înfățișare cruzică, deși expresia lor apare diversificată. Compozitorul urmărește să contureze arcuri dinamice care să clădească

culminații pe suprafețele temelor II, în Expoziție și apoi în Repriză, în timp ce temele I oferă în general valorile de contrast, minimele sonore.

Schematic, forma sonatei se înfățișează astfel:

Expoziție.....Dezvoltare.....
 TIIa..b...a1....punte.....TIIa....b.....a.....b.....concluzie

M6...M6...punte...M6...TII.....punte.

1.....9...17.....21.....34/4...40...47...52...56/2.....59.....64.....67...71/2...75.....
 mib-sib-mib..mib-fa#-sol..do.....fa....do...fa....do.....do....do-lab...lab....lab.....mib....

Repriză.....

TI...punte...TIIa..b.....concluzie M6...TIIa....b.....concluzie M6...T1.....

81....86.....90.....95....99/2.....102....107...111.....118 – 120.....
 mib..mibV...mib...lab...mib.....mib....lab.....mib.....mi b frigian

Clarinetul expune tema I, cu o structură de bar (respectiv, măsurile 1, 2, și 3-4): a (motivul 1) – a1 (secvența motivului 1) – b (motivul 2).

The musical score shows three staves: Clarinet in B, Viola, and Piano. The Clarinet staff has a melody with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The Viola staff is empty. The Piano staff has a rhythmic accompaniment with notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. The tempo is Moderato. Dynamics include p, e dolce, pp, and sempre p.

Exemplu: tema I, măsurile 1 – 4

Desenul melodic al motivului 1, cruzic, este frânat de sincopa egală. Mișcarea armonică între tonică și subdominantă în melodia clarinetului prin oscilația între Fa și Fa bemol, sugerează o dualitate între minor și modul frigian, mai vizibilă datorită accentuării ei prin dublarea sunetului Fa bemol de către pian.

Mai larg, motivul 2 alternează salturile și broderiile, dar după o desfășurare ritmică omogenă ideea muzicală este frânată prin ritmul punctat final. Acompaniamentul pianistic

construiește o semicadență, fraza tematică rămâne deschisă, cu sens interogativ. Fraza integrală se derulează *piano e dolce*, cu o sonoritate delicată la clarinet, se repetă. Acompaniamentul în arpegii largi modulează în *si bemol minor*. Motivul 3 (la clarinet, măsurile 11 – 13/1), cu caracter concluziv și profil depresiv, cadențează în *si bemol minor*. Altă modalitate de prelucrare a temei I, în *mi bemol minor*, dezvoltă dialoguri între pian și clarinet, în secvențe descendente și diminuează sonoritatea. Explozia sonoră bruscă (în *forte*) a pianului cu motivul 1 acordic declanșează prelucrarea fugato între pian, clarinet și violă creând culminația. Motivul 2 inversat restabilește nivelul minim.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in B, Viola, and Piano. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The Clarinet part starts with a melodic line marked *p* (piano), followed by a section marked *f* (forte) and then *p*. The Viola part has a similar melodic line, also marked *p* and *f*. The Piano part consists of arpeggiated chords, with a section marked *f* and a final section marked *pp* (pianissimo). The score illustrates a thematic dialogue between the instruments, with dynamic contrasts and melodic motifs.

Exemplu: dialogul tematic (13 – 21/1)

Puntea spre tema II folosește, în *mi bemol minor* și în *fa diez minor*, desenul acordic, amplificat ca dimensiuni, într-un șir de imitații între registrele pianului îi răspunde motivul 3 la clarinet. Relația tonală între zonele alese este foarte depărtată (nouă cvinte). Densitatea contrapunctică este mai mare deoarece participă toate instrumentele în clădirea celor două culminații. Ele pregătesc atmosfera eroică a noii teme. Pe de altă parte, intensificarea dinamică este însoțită de o lărgire a ambitusului instrumental. Intrarea în țesătura densă a celor trei instrumente se face gradat, iar încheierea punții nu renunță la forța acumulată.

Tema II în *do minor* este expusă la unison de către clarinet și violă (măsurile 34/4 – 39/3). Cele două motive melodice se sprijină pe ritmul ostinato, de factură acordică al pianului. Astfel sonoritatea sa amplă, profundă (*forte espressivo*) primește un sens eroic, dârz. Primul motiv anacruhic, M4 (măsurile 34/4 – 36/2) are profil descendent, construind armonia latentă a tonicii. M5 reprezintă culminația și miezul dramatic al temei secundare (măsurile 36/3 – 37/4), încheiat cu o prelungită cadență modulată, spre *fa minor* și o retragere dinamică finală. Din nou surprindem lărgirea ambitusului în culminație și amplificarea prin

adăugarea unui număr mai mare de voci în acompaniament, rezultând un efect dinamic orchestral.

Exemplu: tema II, măsurile 34/4 – 39/4

Repetarea frazei nu se produce mecanic. Compozitorul modulează în *fa minor* și construiește o suprafață poliritmică la pian, care se opune melodiei, de această dată având ambele motive scurtate; totodată intervine în conturul melodic și modifică ascendent terminațiile. Neliniștea ritmică indusă și marșul modulănt acumulează tensiune și culminează odată cu ultimul desen melodic al Expoziției, motivul 6, intonat de către toate cele trei instrumente. Profilul anacruzic și foarte accentuat izbucnește sonor și sacadat din armonia puternic disonantă a suportului pianului (măsurile 44/2 – 45), retrăgându-se aproape imediat. Acest moment deosebit de sugestiv devine tema concluziei.

Tema II, din nou în *do minor*, este repetată la pian în octave și amplificată dinamic prin acumulare sonoră și lărgirea ambitusului acompaniamentului, iar culminația ei pianistică împreună cu contramelodia clarinetului și acompaniamentul violei care reface suprafața poliritmică creează prin cumulare maximul dinamic al Expoziției (măsurile 49 - 51). Dar compozitorul continuă să o prelucreze, ca și când ar fi început zona Dezvoltării. Expunerea temei II în *fa minor* transmite iureșul bătăliei. Zona de poliritmie, la care participă acum trei voci acompaniatoare se extinde. Pe lângă ritmul propriu-zis sunt indicate și o serie de legături la violă, care contribuie la impresia de asimetrie în construcție. Motivul 4 la pian este dramatizat iar caracterul său eroic se impune.

Exemplu: măsurile 52-53

Acest proces variațional culminează tot cu motivul 6, devenit concluzia Expoziției. El este expus ca și prima dată întâi de grupul clarinet + violă. Compozitorul solicită decelerarea agonică (*ritenuto*) pentru a induce senzația de calmare rapidă în încheierea Expoziției. Impresia de încheiere nu apare pe de-o parte deoarece nu există cezură și pe de alta, pentru că M6 se repetă la pian, continuând șirul prelucrărilor.

Constatasem un procedeu asemănător de formare a concluziei în creația mozartiană. Pe lângă continuitatea tematică, această modalitate prezintă noutatea unei linii melodice, altfel înveșmântată sonor.

Dezvoltarea este scurtă și conține doar două faze, cea legată de prelucrarea motivului 6, concluzia Expoziției și a doua rememorează un motiv, M4 din tema secundară. Prima modalitate de transformare a lui M6 adoptă tehnica polifonică. Autorul opune melodiei la pian un desen inversat în oglindă orizontală al aceluiași profil sonor preluat la violă, în maniera fugato. Această suprafață se prelungește prin reluarea dialogului între pian și clarinet. Ultimul discurs se poartă între voci și registre ale pianului, cu rol de punte spre la bemol minor (măsurile 63 – 67/1).

În faza a doua, în *la bemol minor*, dialogul melodic și timbral se construiește între M6, cu desenul inițial cântat de clarinet și forma inversată și acordică la pian. Repetarea modifică ascendent la octavă melodia clarinetului și descendent tot la octavă pe cea a pianului. M4 din tema II, prezentat de către clarinet este însoțit de același cap tematic la violă și se opune lui M1 al temei I la pian. Este o suprapunere de motive mai neobișnuită ca procedeu.

O curiozitate a acestei Dezvoltări constă în nivelul său dinamic foarte redus (*sempre pianissimo*), de o adâncă tristețe. Dezvoltarea se încheie cu puntea spre Repriză în care este

folosit motivul 1 din tema I la basul pianului, în timp ce viola păstrează pedala armonică pe dominanta tonalității *Mi bemol minor*. În acest segment, compozitorul folosește densitatea obținută din folosirea unui număr tot mai mare de voci, dar și timbralitatea atunci când opune sonorității grave a pianului pe cele ale clarinetului și apoi a violei, într-un scurt fugato construit pe M1 din tema I (măsurile 75 – 80).

Repriza expune din nou tema I, M1 și M2 în *mi bemol minor*, într-un registru mai deschis și mai puternic al clarinetului, acum în *forte*. Pianul păstrează lungi pedale pe dominantă, care susțin tema și puntea spre tema II.

Intensitatea temei II este amplificată de dublarea liniei melodice de către clarinet și violă (*forte ed espressivo*), în timp ce pianul dramatizează expresia lor prin *tremolo*, un efect care permite o dinamizare eficace a suportului armonic. Cele două teme, TI și TIIa, se unifică în *mi bemol minor*, numai că a doua frază tematică, TIIb continuă să păstreze divergența tonală (*la bemol minor*), iar după prima culminație (*ff*, măsura 98) se transformă în punte spre concluzia exprimată de M6, unificată în *mi bemol minor*.

Reluând modelul inițial al construcției sonore, compozitorul clădește val după val tema II la pian în *mi bemol minor*, în manieră fugato, cu imitații la clarinet+violă, apoi în *la bemol minor*, unde numărul preluărilor în maniera fugato se mărește. Totodată aici se înalță uriașa culminație a întregului ciclu pe motivele 4, 5, 6.

The image displays a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Viola, and Piano. The score covers measures 109 to 113. The Clarinet and Viola parts are written in treble clef, while the Piano part is in bass clef. The key signature is three flats (Bb minor). The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *rit.* (ritardando). The piano part features a prominent tremolo effect in the bass register, indicated by a wavy line under the notes. The overall texture is dense and dramatic, culminating in a powerful passage.

Exemplu: culminația întregului ciclu, măsurile 109 – 113

Imediat după acest moment dramatic, discursul muzical se relaxează. Motivul 6 se aude preluat de vocile medii. Încheierea ciclului prin rememorarea motivului 1 se face de către violă și apoi clarinet. Arcul întregului ciclu se oprește la un nivel dinamic minim. Cadența finală ne rezervă surpriza unei cadențe plagale frigiene, între treptele IV – I, deci *mi bemol frigian*, prin intonarea de către clarinet și pian a sunetului *Fa bemol*.

Clarinet in B \flat

Viola

Piano

morendo

p *pp*

pp

morendo *pp*

Exemplu: iată cadența finală frigiană, măsurile 119 – 120

Crearea de contraste aproape picturale fac din acest ciclu o suită de tablouri de gen remarcabile, iar pecetea cantabilității nealterate se evidențiază drept particularitatea de bază a muzicii lui Max Bruch.

Munca instrumentiștilor pentru realizarea acestor opt piese necesită timp de lucru îndelungat. Este de dorit să existe între interpreți o clară înțelegere și o eficiență coordonare, precum și o unitate de vederi comună asupra dramaturgiei ciclului.



Două detalii de construcție ale unor clarinete în Si bemol, cu 20 de clape, având system Boehm, construite de firma Buffet Crampon la Paris după 1930.



Clarinete care au aparținut virtuozului Reginald Kell, construite pe system Boehm de firma Hawkes & Son în 1925, aflate în Colecția Universității din Edinburg

BIBLIOGRAFIE

Cărți, publicații

1. *** *Dicționar de estetică generală*, Editura Politică, București, 1972
2. ****Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
3. ****Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
4. ****Larousse. Dictionnaire de la Musique*, Editure Bordas, Paris, 1976
5. ****Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
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. BĂRBUCEANU, Valeriu , *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura Teora, București, 1999
11. BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975
12. BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1971
13. BERGER, Wilhelm Georg, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, București, 1965
14. BIRSAK; Kurt, *Die Klarinette*, Editura Obermeyer GmbH, 1992
15. BRÂNDUȘ, Nicolae, *Interferențe* , Editura Muzicală, București, 1984
16. BRYMER, James, *The Clarinet* ,Editura MacDonald and Jane's, Londra, 1976
17. CĂLINESCU, George, *Pagini de estetică*, Editura Albatros, București, 1990
18. CIOCAN, Dinu, *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005

19. CIOCAN, Dinu, *Semiotica muzicală*, Teză de doctorat. Universitatea Națională de Muzică, București, 1989
20. COLLINSON, Diané, *Mic dicționar al filosofiei occidentale*, Editura Nemira, București, 1995
21. COMES, Liviu, ROTARU, Doina, *Tratat de contrapunct vocal și instrumental*, Editura Muzicală, București 1986
22. COSMA, Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* – Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2004
23. CROCE, Benedetto, *Estetica*, Editura Univers, București, 1971
24. CONRAD Peter Monaths Verlag *Mathematicis und Künstlern*, Nürnberg, 1730
25. DĂNCEANU, Liviu, *Eseuri implozive*, Editura Corgal-Press, Bacău, 2001
26. DĂNCEANU, Liviu, *Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical)* – Editura Muzicală, București, 2003.
27. DENIZEAU, Gérard. *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura
28. Meridiane, București, 2000
29. DONOSE, Vasile, *Sinteze estetice*, Editura Muzicală, București, 1988
30. DOPPELMAYR, Johann Gabriel, *Historische Nachricht von den nürnbergerschen*
31. DULLAT, Günther, *Klarinetten*, Editura Erwin Bochinsky, Franckfurt pe Main, 2001
32. ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanța, 1996
33. ECO, Umberto, *O teorie a semioticii*, Editura Meridiane, București, 2000
34. GABUCCI, Agostino, *Origine e storia del clarinetto*, Editura Carisch, Milano, 1954
35. GIULEANU, Victor, *Ritmul muzical*, Editura Muzicală, București 1969
36. GIULEANU, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1996
37. GROUT, Donald Jay, PALISCA, Claude V., *History of Western Music*, Edition W. W. Norton & Co., New York, London, 1996
38. HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, Editura Gallimard, Paris, 1984
39. HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974
40. HERMAN, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982
41. HINDEMITH, Paul, *Inițiere în compoziție*, vol. I, II, Editura Muzicală, București, 1967
42. HONEGGER, Arthur, *Sunt compozitor*, Editura Muzicală, București, 1966

43. ILIUȚ, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. I – V, Editura Muzicală, București, 1992, 1995, 1997, 1998, 2001
44. ILIUȚ, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, I, Editura Academiei de Muzică, București, 1996
45. IORGULESCU, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1991
46. IORGULESCU, Adrian, *Timpul muzical, materie și metaforă*, Editura Muzicală, București, 1988
47. KLOSE, Hyacinthe, *Methode de clarinette*, Editura Alphonse Leduc, Paris, 184
48. KROLL, Oskar, *Die Klarinette*, Editura Bärenreiter, Kassel, 1978
49. LARRY, Guy, *Manualul anciilor*, Editura Eufonia, Brescia, 2001
50. MARINO, Adrian, *Modern, modernism, modernitate. Eseuri*, Editura pentru Literatură Universală, București, 196
51. MESSIAEN, Olivier, *Technique de mon langage*, vol.I, II – Editura Leduc, Paris, 1944
52. MOTTE, Diether, *De la Musikalische Analyse*, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1968
53. MUNTEANU, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972
54. NATTIEZ, Jean Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, UnionGénérale de l'Education, Paris, 1976
55. NEF, Charles, *Histoire de la musique*, Edition Payot, Paris, 1961
56. NEMESCU, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983
57. NICULESCU, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980
58. PAȘCANU, Alexandru, *Armonia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982
59. PLETT, Heinrich, *Știința textului și analiza de text*, Editura Univers, București, 1983
60. RICOEUR, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995
61. RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de la musique*, Edition Payot, Paris, 1932
62. SANDU-DEDIU, Valentina, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, Editura Muzicală, București, 1997
63. SANDU-DEDIU, Valentina, *Studii de stilistică și retorică muzicală*, Editura Universității de Muzică, București, 1999

64. SAVA, Iosif, RUSU P., *Istoria muzicii universale în date*, Editura Muzicală, București, 1983
65. SAVA, Iosif, *Itinerare muzicale*, Editura Libra, București, 1993
66. SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Hermeneutica*, Editura Polirom, București, 2001
67. SCHÖNBERG, Harold, *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 1997
68. SCHÖNBERG, Arnold, *Fundamentele compoziției muzicale*, Editura Institutului Național pentru Cultură Română, București, 1998
69. SCHUBART, C.F.D., *O istorie a muzicii universale*, Editura Muzicală, București, 1983
70. SEBEOK, Thomas, *Semnele: o introducere în semiotică*, Editura Humanitas, București, 2002
71. ȘTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, II, III Editura Fundației Culturale Române, București, 1995
72. TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de Forme și Analize Muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005
73. TIMARU, Valentin, *Dicționar noțional și terminologic*, Editura Universității, Oradea, 2002
74. VIANU, Tudor, *Estetica*, Editura Orizonturi, București, 1993
75. VIERU, Anatol, *O carte a modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980
76. VIERU, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994
77. VUILLERMOZ, Emil, *Histoire de la musique*, Edition Gallimard, Paris, 1949

Partituri

1. BRUCH, Max, *Acht Stücke für Klarinette, Bratsche und Klavier oder Violine, Violoncello und Klavier op.83 – Nr.12675.12676*, Editura N. Simrock Hamburg, London, 1910
2. CONSTANTINESCU, Dan, *Mișcări pentru clarinet și trio de coarde*, Editura Muzicală, București, 1981
3. SCHUMANN, Robert, *Märchenerzählungen op.132 – Editura Breitkopf und Härtel*


4. SCHUMANN, Robert, *Fairy Tales* op. 132 – Edition International Music Company, New York, Nr. 1331.

Material audio video

1. SCHUMANN, Robert, *Märchenerzählungen* opus 132 - Felix Goldbach-clarinet, Antal Sandor-violă, Verona Maier-pian
2. BRUCH, Max, *Opt piese pentru clarinet, violă și pian* opus 83, Felix Goldbach-clarinet, Antal Sandor-violă, Verona Maier-pian

Surse online

1. Bruch, Max, *Opt piese pentru clarinet, violă și pian*:
<http://www.youtube.com/watch?v=ENc-3OA51dU>
2. Bruch, Max – *Opt piese pentru clarinet, violă și pian*:
<http://www.youtube.com/watch?v=5wfAbM82UXE&feature=related>
3. Bruch, Max – *Opt piese pentru clarinet, violă și pian*:
<http://www.youtube.com/watch?v=0yD4Kb4GWug&feature=related>
4. Bruch, Max – *Opt piese pentru clarinet, violă și pian*:
<http://www.youtube.com/watch?v=quBc9khQ3Z0>
5. Schumann, Robert - *Märchenerzählungen* op.132:
<http://www.youtube.com/watch?v=pmbR9ntz6zc>



“O călătorie în lumea clarinetului romantic, ghidată de experiența unui muzician și cercetător pasionat. Felix Constantin Goldbach aduce în prim-plan două capodopere camerale ce reflectă intensitatea emoțională, lirismul și libertatea expresivă a romantismului muzical. O lucrare ce invită la introspecție și descoperire artistică.”

F

G

„Lucrarea lui Felix Constantin Goldbach propune o incursiune revelatoare în expresivitatea clarinetului romantic, analizând două lucrări camerale semnificative: Märchenerzählungen de Schumann și Acht Stücke de Max Bruch. Îmbinând rigoarea academică cu pasiunea artistică, autorul explorează nu doar structura muzicală, ci și spiritul epocii romantice – o perioadă a freamătului sufletesc, a libertății formale, a sincretismului între arte și a confesionalității emoționale. Această lucrare devine astfel un ghid pentru înțelegerea profundă a clarinetului în contextul cultural și estetic al secolului XIX.”

Prof. univ. dr. Lavinia Coman

ISBN 978-606-645-336-3
ISMN 979-0-69493-054-7