

Ministerul Educației
Universitatea Națională de Muzică din București

**Piese semnificative din repertoriul clarinetului în secolul XX, de la
solo la trio**

REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT

Conducător științific:

Prof. Univ. Dr. Dr. H. C. Valentina Sandu-Dediu

Doctorand:

Andrei-Ciprian Melente

2023

Cuprins

Argument.....	5
I. Clarinetul în secolul XX	5
I.1. Peisajul artistic al secolului al XX-lea	5
I.2. Clarinetul în contextul creației instrumentale din secolul al XX-lea	6
II. Repertoriul pentru clarinet solo în secolul al XX-lea	7
II.1. Repere în creația pentru clarinet solo	7
II.2. Igor Stravinski – <i>Three Pieces for Clarinet Solo</i> (1918).....	8
I: <i>Sempre piano e molto tranquillo</i>	8
II: <i>optimea = 168</i>	8
III: <i>optimea = 160</i>	9
II.3. Jörg Widmann – <i>Fantasie</i> , pentru clarinet solo (1993)	9
<i>Fantasie</i> , pentru clarinet solo	9
III. Muzica pentru clarinet și pian în secolul XX	10
III.1. Coordonate creative, traiecte stilistice și estetice în creația pentru clarinet și pian.....	10
III.2. Claude Debussy – <i>Première rhapsodie pour clarinette en si b et piano</i> , L. 116 (1910).....	11
III.3. Bohuslav Martinů – <i>Sonatina for Clarinet and Piano</i> , H. 356 (1956).....	11
<i>Moderato</i>	11
<i>Andante</i>	12
<i>Poco allegro</i>	12
IV. Muzica de cameră cu clarinet.....	12
IV.1. Scurt istoric al muzicii de cameră cu clarinet	12
IV.2. Igor Stravinski – Suită din <i>l’Histoire du Soldat</i> pentru clarinet, vioară și pian (1918).....	13
<i>Marche du Soldat</i>	13
<i>Le violon du Soldat</i>	13
<i>Petit concert</i>	14
<i>Tango-Valse-Rag</i>	14
<i>Danse du Diable</i>	14

IV.3. Paul Schoenfield – <i>Trio for Clarinet, Violin and Piano</i> (1990).....	15
<i>Trio for Clarinet, Violin and Piano</i> – considerente generale, propuneri de organizare etapizată a studiului.....	15
Elemente ale muzicii <i>klezmer</i> asociate Trioului.....	16
<i>Freylakh</i>	16
<i>March</i>	16
<i>Nigun</i>	17
<i>Kozatske</i>	17
V. Concluzii	18

Argument

Teza de doctorat cu titlul *Piese semnificative din repertoriul clarinetului în secolul XX, de la solo la trio* reprezintă rodul preocupărilor mele de o perioadă destul de îndelungată. Rezonez cu multiple stiluri muzicale, care, în timp, mi-au dezvoltat flexibilitatea și o oarecare abilitate cameleonică în interpretare, însă muzica secolului al XX-lea suscită o atracție deosebită pentru mine, deoarece provine dintr-o perioadă extrem de fertilă artistic, foarte stimulantă pentru orice interpret. Repertoriul clarinetului s-a lărgit, în secolul al XX-lea, în mod exploziv, posibilitățile tehnice și timbrale ale instrumentului diversificându-se și fiind exploatare măiestrit.

Am ales, pentru teza de doctorat, să mă concentrez pe trei categorii repertoriale, întrucât o abordare cu pretenții exhaustive este un demers aproape imposibil, ținând cont de volumul impresionant de lucrări, de tehnici componistice și de diversitatea stilistică a muzicii dedicate clarinetului. Astfel, după un prim capitol, introductiv, în care realizez o trecere în revistă a peisajului artistic al secolului al XX-lea, următoarele trei capitole au ca scop prezentarea unor lucrări reprezentative, într-o succesiune de acumulare timbrală: piese pentru clarinet solo (capitolul al II-lea), piese pentru clarinet și pian (capitolul al III-lea) și piese pentru trio cu clarinet (capitolul al IV-lea). În interiorul fiecăruia dintre aceste trei capitole, succesiunea lucrărilor analizate se produce cronologic. În ultimul capitol, concluziv, rezum liniile principale pe care le-am urmat în decursul cercetării și a studiului tehnico-interpretativ aferent.

I. Clarinetul în secolul XX

I.1. Peisajul artistic al secolului al XX-lea

Principalele diferențe observabile în evoluția stilurilor și direcțiilor estetice în secolul al XX-lea, în raport cu muzica trecutului, sunt reprezentate de următoarele aspecte: s-au succedat cu mai mare repeziune, având o desfășurare mai alertă; au existat mai multe curente/viziuni stilistice în paralel; în cadrul fiecărui curent, compozitorii au avut o libertate de expresie mai mare decât în muzica tonală, prin lărgirea spectrului de posibilități sonore, astfel încât stilurile, chiar dacă erau aparținente unui val creativ care schița principii generale, erau mai mult

difuzate către personalitatea unică a fiecărui creator. Dintre curente cu caracter general în exprimarea cărora s-au regăsit compozitori ai secolului al XX-lea pot fi enumerate: romantismul târziu; impresionismul; expresionismul; atonalismul; serialismul; neoclasicismul; modernismul; postmodernismul; experimentalismul; avangardismul; muzica electronică; minimalismul; muzica cu influențe de jazz; aleatorismul ș.a. Aceștia le pot fi adăugate genurile și stilurile specifice muzicii de divertisment (swing, jazz, pop, rock, rock and roll, twist, etnic, fusion), precum și celor provenite din folclor.

I.2. Clarinetul în contextul creației instrumentale din secolul al XX-lea

Clarinetul este un instrument prezent în majoritatea genurilor muzicale, fiind reprezentat activ atât în muzica cultă (ca solist, membru de ansamblu cameral, membru al orchestrei), cât și în jazz (solo, ansamblu, big-band), muzica de film (solo, orchestră) sau folclor (solo, taraf, diverse tipologii de ansamblu, orchestre, fanfare).

Numeroasa familie instrumentală oferă instrumentistului posibilități multiple de explorare acustică și de virtuozitate: clarinet piccolo (în *lab*), clarinet sopranino/piccolo (în *re* și *mib*), clarinet sopran (în *la*, *sib* și *do*, *clarinetto di bassetto* (în *la*), clarinet alto (în *mib* și *fa*), *corno di bassetto* (în *fa*), clarinet bas (în *la* și *sib*), clarinet contralto/contra-alto (în *mib*), clarinet contrabas (în *sib*), clarinet octocontralto (în *mib*) și clarinet octocontrabas (în *sib*). Unele dintre aceste instrumente sunt utilizate extrem de rar sau au ieșit din producție (ori au fost doar experimente, cum este cazul *clarinetului di bassetto*), însă le-am amintit pentru a oferi o perspectivă completă asupra bogăției timbrale și de registru a familiei instrumentale.

Mobilitatea instrumentului, atât expresivă, datorată paletelor de nuanțe afective și de emoții redabile, cât și din punct de vedere tehnic, cu posibilități multiple de execuție a pasajelor de virtuozitate a impus instrumentul în muzica cultă a secolului al XX-lea ca un reprezentant important al familiei mai largi a suflătorilor. Flexibilitatea acustică, ce îi permite să aibă rezultate spectaculoase și în solistică, și în muzica de cameră, și în orchestră, precum și stabilitatea sonoră în toate registrele sunt motive pentru care compozitori din întreg arealul stilistic s-au aplecat asupra sa și i-au dăruit piese de inestimabilă valoare.

În acest context pot fi amintiți compozitori precum Igor Stravinski, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Krzysztof Penderecki, Jörg Widmann, Leonard Bernstein, Bohuslav Martinů, Francis Poulenc, Serghei Prokofiev, Béla Bartók, Carl Nielsen, Aaron

Copland, Paul Hindemith, Jean Françaix, Magnus Lindberg. În muzica românească, clarinetul a fost exploatat la potențialul maxim expresiv de creatori precum Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Marțian Negrea, Doina Rotaru, Șerban Nichifor, Liana Alexandra, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Dan Dediu.

Dintre clarinetiștii români pot fi amintiți, în domeniul muzicii de jazz și folclor Iosif Ivanovici, Nicolae Ampoitan, Mielu Ion Bibescu, Traian Lăscuț-Făgărășanu, Gabriel Mezei, Iliuță Rudăreanu, PeterWertheimer. În domeniul muzicii culte, pot fi amintiți soliștii sau membri ai orchestrelor simfonice bucureștene Valeriu Bărbuceanu, Aurelian Octav-Popa sau Emil Vișenescu.

II. Repertoriul pentru clarinet solo în secolul al XX-lea

II.1. Repere în creația pentru clarinet solo

Prima lucrare pentru clarinet solo este ciclul *Trois pièces pour clarinette seule* de Igor Stravinski. Aceasta este urmată, la câțiva ani, de *Sonate für Klarinette solo* de Sigfrid Karg-Elert. Merită amintită, în contextul literaturii pentru clarinet solo, partea a III-a a lucrării lui Olivier Messiaen *Quatour pour la fin du temps – Abîme des oiseaux*, mișcare dedicată, de asemenea, clarinetului solo. Tot din prima jumătate a secolului al XX-lea datează și *Capriccio* pentru clarinet solo (în *la*) de Heinrich Sutermeister.

Din cea de-a doua jumătate a secolului pot fi amintite lucrări precum *A Set for Clarinet* de Donald Martino, *Raga music* de John Mayer, *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, *Fantasy for Clarinet*, op. 87 de Malcolm Arnold, *Ascèses* pentru clarinet solo de André Jolivet, *Domaines* de Pierre Boulez, *Sequenza IXa* de Luciano Berio, *Carnyx* de Șerban Nichifor, *Fantasie* de Jörg Widmann, *Spiel* pentru clarinet solo de Matteo Dal Maso.

În ceea ce privește creația românească dedicată instrumentului, în afara lucrărilor lui Tiberiu Olah și Șerban Nichifor amintite anterior, literatura clarinetului mai cuprinde opusuri reprezentative ale unor compozitori precum Cornel Țăranu (*Sempre ostinato I*, pentru clarinet sau saxofon sopran, 1986), Doina Rotaru (*Metamorphosis*, pentru clarinet bas, 1987; *Fum*, pentru clarinet solo, 1995), Dan Voiculescu (*Sonata pentru clarinet solo*, 1976), Liviu Comes (*Măguri II*, pentru clarinet solo, 1980) sau Dan Dediu (*Nostradamusiques*, op. 29, pentru

clarinet și bandă, 1992/1994; *Arachné*, op. 35, pentru clarinet, procesor de sunet și computer, 1992; *Sonatina surrealissima*, op. 63, pentru clarinet solo, 1997).

II.2. Igor Stravinski – *Three Pieces for Clarinet Solo* (1918)

Suita, compusă în 1918, devolează caracterul modernist, compozitorul exploatănd un registru afectiv bogat, incisivitatea ritmică (în a doua și a treia piesă) fiind elemente caracteristice ale lucrării ce demonstrează maleabilitatea instrumentului, în același timp fiind acordate la estetica muzicală a începutului de secol XX. Lucrarea rămâne unul dintre cele mai valoroase și importante opusuri în acest repertoriu, fiind la fel de incitantă și spectaculoasă în contemporaneitate, așa cum era în veacul trecut. O particularitate constă în faptul că primele două piese trebuie cântate cu clarinet în *la*, în timp ce pentru a treia compozitorul solicită clarinetul în *sib*.

I: *Sempre piano e molto tranquillo*

Prima piesă, interpretată cu clarinet în *la*, explorează registrul *chalumeau* al instrumentului. Indicația dinamică (*sempre piano*), cea de caracter (*molto tranquillo*), mișcarea metronomică (pățimea = 52), dublate de scriitura în *legato*, măsurile alternative și registrul grav al clarinetului sunt elementele care conturează o muzică ce oferă sentimentul de atemporalitate. Cu excepția unor mici momente de *crescendo* și *decrescendo* de pe parcurs această primă piesă evoluează plan, în nuanța *p*, instrumentistului revenindu-i sarcina de a realiza mici volute de tensiune în desfășurarea frazelor muzicale, cu rolul de a dinamiza minimal discursul muzical.

II: *optimea = 168*

Luxuriantă, vie, extrem de expresivă, această piesă de virtuositate exprimă bucurie și elan. Muzica se desfășoară pe un spațiu instrumental larg, cuprinzând toate cele trei registre ale clarinetului. Este solicitat tot clarinetul în *la*, disocierea de spațiul afectiv introspectiv al primei piese fiind realizată la nivelul scriiturii și al caracterului. Lipsa barelor de măsură, concomitent cu formulele ritmice aparte, în care sunt integrate modele de scriitură dezvoltate în muzica deceniilor al șaptelea și al optulea ale secolului al XX-lea, creionează din plin caracterul improvizatoric, „portretizare” a jazz-ului dorită de Stravinski.

III: optimea = 160

Elementele defnitorii de ordin tehnic ale acestei ultime piese a ciclului sunt: echivalența șasiprezecime = șaisprezecime, *f* de la început până la sfârșit, folosirea clarinetului în *sib*. Acest ultim aspect, coroborat cu scriitura incisivă, cu sunetul „mușcat” al *staccato*-ului și cu utilizarea exclusivă a registrului *clarino* (cu mici inserții de *altissimo*) conferă piesei o strălucire aparte. Este cea mai dificilă dintre cele trei, iar formulele repetitive aflate într-o continuitate desăvârșită îl confirmă decisiv pe Stravinski din baletele ruse. Finalul secțiunii este briliant, încărcat de detalii ritmice și accente în nuanță de *ff*, sunetul *sib₁* părând a încheia lucrarea (coroană plus *decrescendo*) însă Stravinski mai oferă o surpriză, prin atacul sunetului *si b₂* introdus de o apogiatură.

II.3. Jörg Widmann – *Fantasie*, pentru clarinet solo (1993)

Lucrarea, spectaculoasă și eclatantă, este dificilă nu neapărat prin abundența pasajelor de virtuoziitate sau prin dimensiunea sa, cât mai ales prin antagonismele bruște de stări și scriitură, care necesită o concentrare permanentă și un control extrem de eficient al respirației, dar și al tehnicii instrumentale. Pasajele, chiar dacă nu abundă în elemente de virtuoziitate (cel puțin nu pe spații mari), au configurații diverse, iar tehnica extinsă utilizată este bogată, astfel încât instrumentistul trebuie să „gândească înainte” într-un mod diferit de alte lucrări solistice, mult mai intens și focalizat.

***Fantasie*, pentru clarinet solo**

Compozitorul exploatează un univers poetic de largă respirație, inserând elemente de tehnică extinsă, în paralel cu sunetele ordinare, normale. De asemenea, se folosește de mecanica instrumentului pentru a aborda pasaje de virtuoziitate, chiar și în scriitura tradițională. Cunoașterea intimă a clarinetului, din perspectiva instrumentistului, îi oferă lui Widmann posibilitatea de a jongla permanent cu posibilitățile tehnice și expresive ale acestuia la potențial maxim. Abordarea unui „centru tonal” (multifonicul inițial) configurat pe sunetul *fa*, element muzical cu valoare de *motto*, reprezintă un astfel de element subtil, de desfășurare a muzicii pe un ambitus larg.

Muzica explorează un univers sonor divers, în care se distinge o oarecare predilecție către impunerea centrului *fa*. Succesiunea secțiunilor componente se desfășoară liber, lucrarea beneficiind de un tratament tematic ce pare a avea caracter improvizatoric, în pofida notației exacte a fiecărui element sonor component. Potențialul expresiv al instrumentului este valorificat pe deplin, acustica stabilă și exactă a fiecărui sunet fiind relevată în pasaje rapide, de virtuozitate, dar și în cantilene fermecătoare.

III. Muzica pentru clarinet și pian în secolul XX

III.1. Coordonate creative, traiecte stilistice și estetice în creația pentru clarinet și pian

Una dintre primele creații de gen este *Première rhapsodie*, L. 116 de Claude Debussy, compusă în 1910. *Vier Stücke*, op. 13 de Alban Berg (1913), *Elegia per clarinetto e pianoforte* de Ferruccio Busoni (1920) și *Sonate pour clarinette et piano*, op. 167 de Camille Saint-Saëns (1921) sunt lucrări în care compozitorii exploatează spații sonore diverse, îndepărtându-se din ce în ce mai mult de tonalitate. În prima jumătate a secolului, partea de experiment se produce în special în strâns racord cu stilul compozitorului. Astfel, nu sunt căutate în mod expres elemente de tehnică extinsă asociate clarinetului ci, mai degrabă, sunt exploatate sisteme intonaționale diferite de tonalitate (modalism, atonalism, serralism dodecafonic, complementaritate tonal/modal etc.). Căutările în ceea ce privește tehnica extinsă încep să se numere printre preocupările compozitorilor în a doua jumătate a secolului.

Dintre compozitorii români care au abordat clarinetul în duet cu pianul pot fi amintiți Constantin Silvestri (*Sonata pentru clarinet și pian*, 1938), Cornel Țăranu (*Poem-Sonata*, pentru clarinet și pian, 1954), Marțian Negrea (*Suita pentru clarinet și pian*, 1960), Octavian Nemescu (*Poliritmii. 7 piese pentru clarinet și pian*, 1963), Ștefan Niculescu (*Invențiuni pentru clarinet și pian*, 1963; *Duplum*, 1982), Viorel Munteanu (*Ipostaze. Variațiuni pentru clarinet și pian*, 1971), Liana Alexandra (*Consonanțe II*, pentru clarinet și pian sau celestă, 1979), Dan Dediu (*Forms of Farewell*, 2000).

III.2. Claude Debussy – *Première rhapsodie pour clarinette en si b et piano*, L. 116 (1910)

Lucrare compusă în perioada decembrie 1909 - ianuarie 1910 este dedicată profesorului de clarinet de la Conservatorul parizian. Prosper Mimart. Lucrarea este delimitată în trei secțiuni componente, organizate într-o structură de tip ABA, în care secțiunea mediană este o articulație cu rol de dezvoltare. Temele prezentate în acest opus sunt expuse de fiecare dată în tipare variaționale continue, caracteristică de stil a creației debussyste. Interpretarea acestei lucrări trebuie realizată prin reliefarea caracteristicilor de stil ce domină creația debussystă. Sunetul trebuie controlat foarte bine diafragmal, *staccato*-ul impresionist trebuie realizat mai mult ca un *détaché*, cu mici momente de „perle” de tip clasic. Sonoritățile impresioniste sunt camerale, intime și difuze prin excelență, ele fiind favorizate mai mult de maniera de execuție în *legato*. Din punct de vedere al pasajelor de virtuozitate, acestea trebuie studiate în agorică progresivă, mai întâi în tempouri rare, pentru ca interpretul să deprindă fiecare sunet component, după care se poate trece la unificarea într-un tot unitar, la accelerarea tempoului până la valoarea reală a acestuia.

III.3. Bohuslav Martinů – *Sonatina for Clarinet and Piano*, H. 356 (1956)

Lucrarea a fost compusă în 1956, în perioada în care compozitorul ocupa o poziție pedagogică la *Curtis Institute* în Philadelphia. Deși nu are amploarea altor lucrări ale compozitorului, recunoscut ca simfonist (șase simfonii, precum și alte opusuri simfonice sau vocal-simfonice de mari dimensiuni), *Sonatina* demonstrează o cunoaștere profundă a posibilităților instrumentului solist, scriitura fiind perfect adecvată acestuia.

Moderato

Prima dintre cele trei mișcări ale lucrării este articulată în formă tripartită ABA. Secțiunile componente sunt clar delimitate iar materialul tematic este expus coerent, ușor de identificat. Una dintre caracteristicile acestui opus este reprezentată de faptul că în repriză A-ul inițial este reluat identic, fără modificări de ordin variațional sau tonal/modal. Acest aspect asigură unitate, fluiditate și dinamism primei părți, în care B-ul este mai dinamic și mai ornamentat, ceea ce face ca repriza A-ului să „așeze” muzica într-un plan afectiv expresiv.

Andante

În mișcarea secundă a lucrării, compozitorul folosește din nou o scriitură în continuă dezvoltare, pe care o organizează într-o structură tripartită (ABA), căreia îi adaugă o concluzie pianistică și o Coda la care participă ambele instrumente. Din punct de vedere al afectelor, această mișcare este misterioasă, ușor tenebroasă, iar dezvoltarea planului melodic se produce lent, într-o expansiune aflată la parametri minimi.

Poco allegro

Ultima parte propune o structură de tip strofic, organizată bipartit la nivel macrostructural. Cele două secțiuni mari (AB) se delimitează prin caracterul tematic, punctul principal de definire fiind cadrul metric: ternar, în A; binar, în B. Elementele caracteristice ale acestei părți sunt vivacitatea și strălucirea. Cavalcadele sonore impresionante, incisivitatea ritmică, fluența în exprimarea melodică, evoluția tematică motrică sunt figuri descriptive ale unei muzici extrem de vie, puternic impregnată de jovialitate și exuberanță.

IV. Muzica de cameră cu clarinet

IV.1. Scurt istoric al muzicii de cameră cu clarinet

Secolul al XX-lea surprinde clarinetul ca un instrument stabil din punct de vedere tehnic și bine ancorat în orice formulă de ansamblu muzical, de la solo la orchestră. Darius Milhaud, Paul Hindemith, Aaron Copland, Igor Stravinski, Serghei Prokofiev, Béla Bartók, André Jolivet, Nino Rota, Malcolm Arnold, Bohuslav Martinů, Francis Poulenc, Gordon Jacob, John Cage, Pierre Boulez, Elliott Carter, Franco Donatoni au realizat întrepătrunderi subtile, consistente și viabile între discursul clarinetului și al celorlalte instrumente participante la evenimentul sonor general.

Dintre compozitorii români care au dedicat instrumentului pagini memorabile, atât solo cât și în ansamblu cameral, pot fi amintiți ca reprezentativi Aurel Stroe, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Myriam Marbé, Liviu Glodeanu, Dan Constantinescu, Dan Dediu (*Mikrobenmusik*, op. 36, pentru clarinet, violă și pian, 1993; *Essai sur le Globe pirate*, op. 146, pentru clarinet, cvartet de coarde și pian, 2010/2011), Cornel Țăranu (*Poem-Sonata*, pentru

clarinet și pian, 1954; *Sonata pentru clarinet și percuție*, 1985), Șerban Nichifor, Doina Rotaru (*Metabole III*, pentru cinci clarinete, 2012; *Fragile*, pentru clarinet, trio de coarde și pian, 2014), Dan Voiculescu, Viorel Munteanu, Liana Alexandra, Octavian Nemescu, Liviu Comes.

IV.2. Igor Stravinski – Suită din *l’Histoire du Soldat* pentru clarinet, vioară și pian (1918)

l’Histoire du Soldat este o piesă în două părți („acte”) și o concluzie, în care arta teatrală, dansul și muzica se întrepătrund, care se bazează pe un basm rusesc. Muzica este distribuită unui septet instrumental, care asigură fondul sonor pentru desfășurarea scenică, dar care se cristalizează într-o formă cu aspect concertant. Ulterior premierei, Stravinski a realizat un aranjament pentru clarinet, vioară și pian pe care i l-a dedicat filantropului elvețian Werner Reinhart. Această suită conține cinci momente din lucrarea concertant-teatrală, patru dintre acestea (*Marche du Soldat*, *Le violon du Soldat*, *Petit concert* și *Tango-Valse-Rag*) fiind cântate cu clarinet în *la*, pentru al cincilea (*Danse du Diable*) trebuind utilizat clarinetul în *sib*.

Marche du Soldat

Mișcarea ce deschide suita este un marș militar distorsionat, parodic. Elementul principal în construcția muzicală este reprezentat de planul ritmic, decis și exact din punct de vedere auditiv, în mersul armonic al tonicii și dominantei de la pian (mâna stângă), expus invariabil într-o măsură simplă binară (2/4), indiferent de succesiunea alternanțelor metrice. Pe parcursul mișcării, Stravinski utilizează bitonalitatea atât sincron (suprapunere acordică), cât și diacron (evoluție melodică). De asemenea, sunt utilizate elemente caracteristice modalismului.

Le violon du Soldat

Având o alcătuire tripartită, această mișcare a suitei este momentul scenic al întâlnirii dintre Soldat și Diavol (*Scenă la pârâu*), în piesa muzical teatrală originală, în care acesta din urmă îi propune personajului principal târgul prin care își va pierde sufletul: vioara sa la schimb pentru o viață îndestulată financiar. La fel ca în prima mișcare, ritmica generală a acestei părți este binară (2/4), dar pe parcursul evoluției muzicale compozitorul inserează momente de poliritmie, obținute atât prin alternanțe de măsură și modificări ale accentelor metrice, cât și prin suprapuneri propriu-zise de ritmuri diferite. Mișcarea este alcătuită sub forma unui dialog

constant între vioară și clarinet, dialog care își restrânge treptat spațiul metric de desfășurare, până în momentul în care, în repriză, cele două instrumente „conversează” în același timp, ulterior clarinetul părăsind dialogul, iar vioara încheind partea cu o concluzie ce reia mișcarea ostinată din introducere și finalizează aerat.

Petit concert

În narațiunea piesei, acest moment are loc în partea a II-a a spectacolului, la curtea Regelui, unde Soldatul a ajuns pentru a o vindeca pe Prințesă. Momentul desprins pentru această suită are loc după ce Soldatul, în încercarea de a-și recâștiga libertatea, pierde toți banii în fața Diavolului, într-un joc de cărți. Din punct de vedere muzical, mișcarea se desfășoară într-un flux continuu, în care apar și diverse momente recurente, complementar informației muzicale noi. Structural, această parte a III-a poate fi delimitată în segmente, însă nu există raporturi clare între acestea, fiind ordonate într-o succesiune. Din nou, modalitatea principală de a construi arcurile tematice, de articulare este repetiția, utilizată obsedant. Pentru ca acest procedeu să nu conducă la monotonie sunt folosite măsuri alternative și poliritmii, care dinamizează discursul muzical.

Tango-Valse-Rag

În cadrul spectacolului muzical-teatral-coregrafic, acest moment este plasat în partea a II-a, cele trei dansuri fiind interpretate de Soldat pentru a o vindeca pe Prințesă. Stravinski alătură trei tipologii coregrafice diferite, două dintre acestea (tangoul și *ragtime*) fiind specifice muzicii secolului al XX-lea, în timp ce valsul și-a câștigat popularitatea în secolul al XIX-lea. Din punct de vedere muzical, primul considerent de care trebuie să țină cont interpreții este redarea fiecărui dans în spiritul și esența acestuia. Tangoul reprezintă pasiune, valsul este plutire și șuvoi, iar *rag*-ul este o muzică vie, oarecum statică din perspectivă metrică, însă explozivă prin esența melodică și micile distorsiuni ritmice. Clarinetul este instrument secundar, intervenind sporadic în discursul muzical, pentru a completa unele fraze ale viorii (instrument principal).

Danse du Diable

Trioul se încheie cu un moment spectaculos, alert, încărcat tensional pe tot parcursul desfășurării sale. Cel mai important element de care trebuie ținut cont, în repetițiile de ansamblu, este cel ritmic. Accentele și alternanța metrică pot constitui probleme de adaptare a

instrumentiștilor la un cadru expresiv unitar. Este singura parte a suitei interpretată cu clarinet în *sib*, motiv pentru care trebuie un plus de atenție la primele atacuri. Se recomandă încălzirea instrumentului, prin suflul de aer fără intenția de a produce sunet, în pauza dintre această mișcare și cea precedentă.

IV.3. Paul Schoenfield – *Trio for Clarinet, Violin and Piano* (1990)

Paul Schoenfield este unul dintre cei mai activi compozitori americani contemporani. Ca pianist de concert, a activat atât ca solist, cât și în diverse grupuri muzicale / formații camerale. Interesul pentru iudaismul hasidic se manifestă, în plan creator, prin compoziții cu formule structurale specifice muzicii *klezmer*. Muzica sa este dominată de toate influențele la care a fost supus, trăind pe continentul american (ragtime, Broadway, muzică de divertisment), dar și de vasta cultură europeană (occidentală), în aceeași măsură în care compozitorul este sedus de muzica estică (orientală). Umanismul și pledoaria pentru viață sunt alte elemente pe care Schoenfield le promovează în creația sa, prin privirea către trecut și speranța către viitor.

***Trio for Clarinet, Violin and Piano* – considerente generale, propuneri de organizare etapizată a studiului**

Muzica evreilor din Europa de est este omniprezentă pe parcursul desfășurării actului artistic, reprezentând fundamentul pe care Schoenfield construiește fiecare dintre patru mișcări ale trioului. *Freylakh, March, Nigun* și *Kozatske* sunt cele patru mișcări componente, fiecare determinând câte o prezență afectivă și având un plan tensional cu desfășurare proprie. Lucrarea este dominată de elemente de virtuozitate, în fiecare dintre cele trei știme. Adicional, compozitorul face apel la tehnica extinsă, în special prin folosirea *glissando*-ului, care în muzica *klezmer* influențează (în ceea ce privește clarinetul) și tonul general al instrumentului, pe parcursul cântatului *ordinario*. Astfel, sunetul devine mai strident în registrul acut și trebuie să fie mai „moale” în registrele grav și mediu, comparativ cu lucrările standard din muzica clasică și romantică. Realizez această comparație deoarece muzica *klezmer* determină un sistem intonațional modal moderat, în care prezența elementelor tonale se resimte pe tot parcursul desfășurării melodice. Din această perspectivă, trioul își regăsește afinități mai degrabă cu muzica romantică, decât cu cea a secolului al XX-lea.

Elemente ale muzicii *klezmer* asociate Trioului

O sumă de particularități ale muzicii comunităților evreiești din estul Europei se regăsește în lucrarea compozitorului american, care integrează acest stil într-o manieră fluidă, naturală, determinând un flux continuu de sonorități ce par exotice, privite din unghiul tradiției culte. Prima particularitate este observabilă chiar pe coperta lucrării, unde sunt notate titlurile celor patru mișcări: *Freylakh*, *March*, *Nigun* și *Kozatzke*. Un alt element specific acestei muzici îl reprezintă trecerea fără oprire dintr-un cântec în altul (de la o temă la alta, pe parcursul secțiunilor), pentru a nu întrerupe dansul comunității. Aceste treceri relevă talentul de improvizator al muzicianului, prin ornamentația și tiparul de cadență pe care le utilizează. În ceea ce privește timbralitatea, utilizarea vioarei și a clarinetului reprezintă chintesența muzicii *klezmer*, aceste instrumente fiind nelipsite în tradiția hasidică. Atât vioara, cât și clarinetul sunt capabile să se apropie în interpretare de cântul vocal, prin imitarea râsului sau a tânguielii, alături de o gamă largă de alte sentimente și emoții umane.

Freylakh

Freylackh este un dans rapid, în metru binar compus (4/4), care se execută în cerc sau în linie și este parte integrantă a repertoriului de nuntă în comunitatea evreiască din Europa de Est. Caracterul avântat este prezent pe tot parcursul mișcării, iar dialogurile și suprapunerile tematice fac din această primă parte un eveniment sonor complex, în care tradiția *klezmer* se îmbină armonios cu valențele structuralismului cult, clasic.

March

A doua parte a lucrării este o temă cu variațiuni desfășurată în ritm de marș. Elementul ritmic, asociat unui tempo mediu (pătrimea = 90), cu indicația de caracter ***Grotesquely***, este prezent permanent în desfășurarea muzicală, făcându-se resimțit inclusiv în Coda, chiar dacă marcajul pe timp își pierde din forță, lăsând loc acordurilor în doimi. Această ritmizare exactă trebuie conștientizată de către fiecare dintre cei trei instrumentiști ai ansamblului, mai ales datorită faptului că marcarea timpilor este bogat ornamentată, pe parcursul mișcării, cu apogiaturi multiple, ritmuri diminuate, efecte (cu precădere *glissando*). Trebuie remarcat, de asemenea, faptul că instrumentele care prezintă linia melodică (tema și versiunile variate ale

acesteia) își pot permite anumite derogări de ritm, pentru o mai autentică expresie muzicală, însă instrumentul care asigură suportul trebuie să fie exact metronomic mereu.

Nigun

Nigun este un cântec fără cuvinte, în practica spirituală a evreilor hasidici, folosit ca mijloc de elevare a sufletului către Dumnezeu. În cea de-a treia mișcare, compozitorul utilizează cântecul evreiesc de cult într-o formulă afectivă asociată *lamento*-ului. Tempo-ul (*Rubato*; pătrimea = 56) oferă instrumentiștilor posibilitatea de a crea o muzică de stare, de introspecție și de culoare. Din această perspectivă, jocurile timbrale, subtilitățile de sunet sunt mai importante decât redarea strictă, „corectă” din punct de vedere ritmic. Astfel, mici derogări de la notația propriu-zisă, în special în segmentul introductiv al clarinetului, se pot dovedi eficiente în transmiterea afectului general. Ulterior, pe parcusul mișcării, această ritmică semi-instabilă, desfășurată în context improvizatoric, este notată de compozitor prin poliritmii și ritmuri cu valori excepționale de complexitate ridicată (ex: cvartolet desfășurat pe spațiul unui triolet; vioară, măsura 24).

Kozatske

Ultima parte a trioului este o mișcare rapidă, energică, în care tumultul sonor se arcuiește continuu, într-o boltă tensională în permanentă ascendență, a cărei finalitate culminantă se regăsește în final. Pe parcursul acestei mișcări diverse teme se succed cu rapiditate, în maniera autentică a formațiilor *klezmerim*. Această ultimă parte folosește spiritul unui dans rapid din Europa de Est adaptat, pentru comunitatea evreilor hasidici, din ucrainianul *kazaciok*.

V. Concluzii

Evoluția spectaculoasă a tehnicii instrumentale dublează, în secolul al XX-lea, transformările observabile la nivelul conceptului artistic. Astfel, pe parcursul unui singur veac se produc mai multe și mai rapide schimbări la nivel creator decât în toată istoria muzicii culte, din secolele anterioare. Perspectiva interpretativă nu mai ține de o abordare stilistică cu caracter generalist, ci trebuie individualizată pe profilul creator și pe orientarea estetică ale fiecărui compozitor abordat. Astfel, *deschiderea către experiment* este un prim pas pe care orice artist trebuie să îl asimileze la nivel mental.

Ca element general, aplicat la toate lucrările analizate, dozarea coloanei de aer, prin intermediul unei respirații bine controlate, reprezintă cheia succesului în demersul interpretativ. Studiul respirației, pentru o utilizare optimă în actul artistic, este primul proces pe care un instrumentist (sau vocalist) îl realizează.

Configurarea arcurilor de tensiune este un alt punct în care fiecare instrumentist trebuie să exceleze. Aceste sunt diferite, de la un curent artistic la altul, de la un compozitor la altul sau, chiar în cadrul aceleiași lucrări, de la un context temtic la altul. Astfel, identificarea lor și arcuirea conștientă, asumată, au ca rezultat o interpretare viabilă, convingătoare. Acest lucru nu poate fi realizat fără cunoașterea, cel puțin la nivel general, a stilului, a traiectului estetic urmat de către compozitor. Se recomandă un studiu teoretic care să depășească limitele generalităților, pentru ca interpretarea să reliefeze o expresie cât mai autentică, nobilă și spirituală. Racordarea permanentă la viața muzicală, studiul creației contemporane, investigarea noutăților sunt elemente care trebuie să facă parte din arealul de interes al fiecărui muzician, cu precădere al unui instrumentist, deoarece oferă posibilitatea de a rămâne ancorat la lumea înconjurătoare, fiind *contemporan* cu aceasta. Aceste principii le-am avut în vedere în momentul studiului fiecărei lucrări analizate în teza de doctorat, dar fără a mă limita la aceasta. Încerc, pe cât posibil, să îmi pregătesc fiecare recital sau concert în această manieră, conștientizând faptul studiul tehnic este doar o componentă a imaginii pe care un instrumentist trebuie să o ofere publicului.