

**MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ
DIN BUCUREȘTI
ȘCOALA DOCTORALĂ**

**Muzica românească pentru clarinet solo din cea
de-a doua jumătate a secolului al XX-lea până în
zilele noastre**

Rezumat

Student-doctorand:

Mihai Pintenaru

Coordonator științific:

Prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu

Rezumat

Clarinetul a cunoscut în secolul al XX-lea o evoluție spectaculoasă, cucerind compozitorii și interpreții de *jazz* prin numeroasele sale posibilități expresive și tehnice și a devenit unul dintre instrumentele preferate ale creatorilor de muzică și al publicului. Începând cu *Rapsodia pentru clarinet și orchestra* de Claude Debussy (1910), cu lucrările lui Igor Stravinski și Darius Milhaud, cu excepționalul clarinetist de *jazz* Benny Goodman, clarinetul devine din ce în ce mai important în creația cultă și cea de *jazz*, dovada fiind numărul mare de lucrări solo, lucrări camerale în care deține rolul principal, lucrări concertante, și până la lucrări pentru ansambluri de clarinete, apărute mai de curând pe scena muzicală a lumii.

Cercetarea mea se oprește la muzica românească și la lucrările scrise pentru clarinet solo. O lucrare despre toată creația românească pentru clarinet ar necesita foarte mult timp și multe volume scrise, deoarece este extrem de bogată. De altfel, câțiva dintre colegii și profesorii mei au abordat deja diferite aspecte ale creației clarinetistice, pe genuri diferite. Am vrut să demonstrez că muzica românească nu este cu nimic mai prejos decât cea universală, europeană, asiatică sau americană. De aceea am analizat în cele două capitole centrale cele mai importante și cele mai iubite de interpreți dintre lucrările pentru clarinet solo scrise între 1950 - 1990 și respectiv după 1990 până astăzi.

Primul capitol al lucrării mele parcurge cele mai importante momente ale componisticii universale dedicate clarinetului solo în secolul al XX-lea.

Trei piese pentru clarinet solo de Igor Stravinski, care sunt primele lucrări dedicate clarinetului solo din istoria muzicii; este vorba de un triptic scris în anul 1919. Cele *Trei piese pentru clarinet solo* au fost compuse pentru omul de afaceri elvețian Werner Reinhart, clarinetist amator, cel care cu un an înainte îi comanda lui Stravinski celebra lucrare *Povestea Soldatului* și care a finanțat prima reprezentație a acesteia. Atât cele *Trei piese pentru clarinet solo*, cât și *Povestea Soldatului* aparțin perioadei ruse, cu puternice influențe din folclorul arhaic rus, dar conțin și elemente ce pregătesc următoarea perioadă de creație a lui Stravinski, cea neoclasică.

Abisul păsărilor face parte din celebra lucrare a lui Olivier Messiaen *Cvartetul pentru sfârșitul timpului*. Această lucrare a fost scrisă în timp ce compozitorul era prizonier în lagărul de la Görlitz, respectiv în anii 1940-1941. compozitorul menționează locul și conjunctura în care a compus lucrarea, și precizează că “limbajul muzical al piesei este esențialmente imaterial,

spiritual, catolic. Moduri, realizând în plan melodic și armonic un fel de ubicuitate tonală, îl aduc pe ascultător mai aproape de eternitate în spațiu sau infinit. Ritmurile speciale, în afara barelor de măsură, contribuie puternic la îndepărtarea temporalității. Sunt alternate două stări expresive: tristețea, reprezentând abisul, Timpul - în prima și a treia secțiune, ce poartă indicația autorului: *Lente, expressif et triste* și exuberanța cântecului păsărilor, în secțiunea mediană (și în foarte scurta codă), ce poartă indicația *Presque vif, gai, capricieux*. Frumusețea stranie a secțiunii lente, având caracteristicile stilului autorului: modalism propriu (mod Messiaen 2: semiton - ton), asimetrie ritmică, obsesia formulelor ritmice cu valori adăugate, și cântecele păsărilor, cu indicația *ensoleillé, comme un oiseau*, presărate printre arpegiile cu multe cvarte ca niște jerbe de lumină, se pun în valoare reciproc.

Lucrarea ***Domaines*** a lui Pierre Boulez a fost scrisă inițial pentru clarinet solo în 1968, ulterior compozitorul adăugându-i șase ansambluri mici pentru fiecare parte. Este alcătuită din șase secțiuni pe care compozitorul le numește *cahiers*, ordonate de la A la F; fiecare dintre acestea are o variantă „în oglindă”, constituind în total douăsprezece secțiuni; fiecare secțiune, corespunzând unei pagini este compusă din șase celule sau fragmente (care pot avea de la un sunet la fragmente mai complexe). Interpretul trebuie să cânte prima oară cele șase secțiuni în ordine aleatorie, urmând ca apoi să le cânte „în oglindă” (tot în ordine aleatorie). Cele șase formule ale fiecărei secțiuni pot fi cântate atât în succesiune orizontală, cât și în succesiune verticală, astfel oferindu-i-se libertate clarinetistului să își conceapă discursul muzical.

Scrisă în anul 1972, ***Sonata pentru clarinet solo*** de Edison Denisov este una din lucrările de referință a ultimilor trei decenii ale secolului al XX-lea și care a exercitat o puternică influență asupra multor muzici scrise pentru acest instrument în anii respectivi. Sonata are două părți, în tempo-uri și caractere diferite. Prima dintre ele, *Lento, poco rubato*, este foarte expresivă, are un caracter de incantație arhaică, cu o desfășurare în spirală care urcă treptat; lucrarea pleacă de la un motiv-sâmbure de trei sunete, o celulă ritmico-melodică care suferă mutații succesive și este compusă din trei note: *mi, sol bemol și fa*. Aceste trei note vor fi supuse de-a lungul lucrării la diferite tipuri de variație: permutări, transpoziții, variații ritmice, augmentări și vor fi îmbrăcate în culori timbrale diferite. În această lucrare, compozitorul explorează tehnici mai puțin întâlnite până atunci în literatura pentru clarinet, cum ar fi sferturile de ton și *glissando*-urile între intervale mici. Lipsa barelor de măsură îi oferă interpretului o oarecare libertate ritmică, în consens cu expresia.

Lucrarea *Harlekin* a lui Karlheinz Stockhausen a fost compusă pentru clarinetista Suzanne Stephens și este o lucrare concepută pentru un clarinetist costumat în arlechin, care dansează și folosește momente de mimă, având substanțiale elemente de teatru instrumental sau *performance*. A fost scrisă în 1975, în Maroc, și finalizată pe o insulă de pe coasta Nicaragua. Deși este destinată în primul rând unui clarinetist dansator, îmbrăcat în costum de arlechin, lucrarea poate fi interpretată și ca muzică „pură”, iar ritmurile de dans notate în partitură pot fi rediate pe instrumente de percuție: tabla indiană sau un tambur. Poate fi, de asemenea, interpretată de un clarinetist în partea laterală a scenei pe care un dansator interpretează coregrafia. *Harlekin* are o durată de patruzeci și cinci de minute și este alcatuită din șapte secțiuni care se cântă fără pauză între ele, cele șapte secțiuni corespunzând celor șapte roluri pe care le sugerează interpretul.

Secvența a IX-a de Luciano Berio, a fost scrisă în anul 1980 pentru clarinetistul Michel Arrignon (există și o versiune pentru saxofon alto). Este o melodie lungă care implică redundanță, simetrii, transformări și reveniri. *Secvența a IX-a* este, de asemenea, o “secvență” de gesturi instrumentale care dezvoltă o transformare constantă între două serii intervalice diferite: una dintre cele șapte note (*fa#*, *do*, *do#*, *mi*, *sol*, *sib*, *si becar*) care tinde să apară întotdeauna în același registru, iar cealaltă din cinci note (*re*, *re#*, *fa*, *sol#*, *la*), care apare mereu în registre diferite. Aceasta din urmă comentează, pătrunde și modifică funcțiile armonice a primei serii de șapte note. Piesa scurtă, de aproximativ cinci minute, în contrast mare cu *Sequenza IX-a*, *Lied* (1983) pentru clarinet solo este o melopee blândă, în nuanță în general mică, un discurs *rubato* (*molto flessibile come improvisando*) ce folosește mai mult registrul mediu al clarinetului. Un motiv diatonic de patru sunete (*sol*, *mi*, *fa*, *re*) apare obsesiv, uneori variat, înconjurat de melisme cromatice și de rare momente de contrast dinamic sau de registru.

Joji Yuasa a scris în 1980, o lucrare pentru clarinet solo intitulată *Clarinet solitude*, lucrare dedicată unui alt compozitor și profesor japonez, Yoshiro Irino. Caracterul nostalgic al monodiei lente, îmbogățită cu ornamente și cu o paletă largă dinamică, într-un ritm *parlando-rubato*, se potrivește expresiei triste a muzicii japoneze. compozitorul nu folosește scara pentatonică, ci utilizează totalul cromatic, însă fără nici o legătură cu muzica serială.

Franco Donatoni a scris pentru clarinet solo trei lucrări: *Clair* pentru clarinet (1980), *Ombra* pentru clarinet contrabas (1984) și *Soft* pentru clarinet bas (1989), ultima fiind dedicată clarinetistului olandez Harry Sparnaay. Toate cele trei lucrări sunt de fapt dipticiuri. Prima piesă

din *Clair* reprezintă o lucrare de virtuozitate extremă care repetă și variază câteva gesturi ascendente sau descendente și alternează registre și dinamici diferite. A doua piesă din dipticul lui Donatoni, *Clair*, poartă indicația *il più veloce possibile*, iar nuanța în care este scrisă prima sub-secțiune este *ppppp (al limite dell'udibilita)*. Gesturile repetate apar și aici într-un fel de *ascensio* de arpegii, cu mari contraste dinamice. Dipticul intitulat *Soft* pentru clarinet bas alternează o primă parte în nuanțe foarte mici și în registrul grav cu o a doua în registrul acut, în *fff*, plină de energie, preponderent în *staccato*. Lucrara *Ombra* pentru clarinet contrabas are două părți. Prima parte debutează în registrul grav al clarinetului cu niște sunete lungi cu *sforzando* pe final, ca apoi să li se adauge acestora apogiaturi și discursul melodic să se extindă în registrul acut. A doua secțiune începe în registrul mediu cu un joc melismatic întrerupt de *slap tongue*-uri în *forte*, urmând ca în a treia secțiune jocul melismatic să se liniștească și să se ajungă la caracterul de la începutul lucrării. A doua piesă începe cu niște note *staccato* cu pauze între ele, după care, în a doua secțiune, pauzele dispar și valorile de note sunt din ce în ce mai mici, într-un ostinato continuu până la finalul lucrării.

Salvatore Sciarrino este unul dintre cei mai originali compozitori contemporani. Cunoscut mai ales pentru cele două volume-cicluri de piese pentru flaut solo, intitulate *L'opera per flauto* (douăsprezece piese), Sciarrino a scris în 1982 o lucrare pentru clarinet solo intitulată *Let me die before I wake*, titlu în concordanță cu estetica onirică a autorului.

Preocupările lui pentru culori neobișnuite și pentru un discurs muzical straniu și inedit sunt prezente și în această piesă, în care predomină trilurile de armonice cu viteze diferite și în nuanțe între *niente* și *pp* sau *ppp*. Indicația de la începutul piesei (*Tranquillo e uniforme*) se referă la primul obiect sonor al piesei, care ulterior va fi alternat cu *tremolo* de armonice în viteză mare, cu multifonice scurte, cu melisme de *slap*-uri sau, spre final, cu un coral de multifonice blânde

Prelude for clarinet a fost scris în anul 1987, pentru aniversarea compozitorului britanic Paul Patterson. La fel ca precedentele lucrări ale lui Krzysztof Penderecki: *Cadenza for solo violin* (1984) sau *Per Slava* pentru violoncel solo (1985-1986), această lucrare este scrisă fără bare de măsură, lăsându-i interpretului libertatea de expresie, *quasi-improvizatorică*.

Asemănător incantațiilor arhaice (care, la rândul lor, alimentează gândirea muzicală a multor piese solo din secolul XX; de exemplu Claude Debussy, în *Syrinx*), avem de-a face cu un

proces evolutiv continuu, un proces variațional lent, din aproape în aproape, care transformă gradat materialul sonor, caracterul și ritmul.

Scrisă în anul 1993, *Fantezia pentru clarinet solo*, lucrare de tinerețe a lui Jörg Widmann (n.1973), a intrat cu rapiditate în repertoriul clarinetiștilor profesioniști din întreaga lume și este cântată frecvent în recitaluri, una din înregistrările de referință fiind cea a compozitorului însuși.

Este o lucrare spectaculoasă în care compozitorul - clarinetist folosește majoritatea tehnicilor extinse întâlnite în secolul al XX-lea, cum ar fi: *glissando*, *vibrato*, *portamento*, multifonice, multifonice cu tril timbral, tril timbral (*yellow trill*), sunete cu sferturi de ton, *slap tongue*.

Lucrarea *Edi* de Toshio Hosokawa este o miniatură pentru clarinet solo dedicată clarinetistului elvețian Eduard Brunner. Ca și în piesa lui Yuasa *Clarinet solitude*, și în *Edi* (scrisă în 2009) recunoaștem imediat câteva trăsături specifice tradiției culturale și muzicale japoneze: e vorba de ornamentația foarte bogată și de fluctuațiile dinamice permanente, consecință a concepției despre sunetul viu, complex, în continuă mișcare și transformare și a comparației acestuia cu trăsătura de pensulă din caligrafia tradițională. Sunetul lung este întotdeauna transformat atât dinamic, cât și coloristic.

Capitolul al 2-lea analizează lucrări de Tiberiu Olah, Dan Voiculescu, Viorel Munteanu, Cornel Țăranu, iar capitolul al treilea este dedicat lucrărilor pentru clarinet solo scrise de Mihaela Vosgian, Doina Rotaru, Dan Dedi și Diana Rotaru. Compozitorii români preiau elemente din muzica tradițională, realizează în lucrările lor o stilizare a acestora și o reintegrare într-o gândire contemporană, intens elaborată în fiecare moment, cu o perspectivă personală asupra materialului sonor. Deși există elemente comune – ritmul *parlando-rubato*, alternanța sunet lung-melismă, ornamentația, gândirea modală – fiecare dintre lucrări poartă amprenta personalității, sensibilității și preferințelor fiecărui compozitor în parte. Fiind vorba de lucrări pentru instrument solo, compozitorii acordă o atenție specială tehnicii actuale și posibilităților coloristice ale instrumentului. Tehnicile extinse, respectiv noile modalități de emisie și de colorare a sunetului, sunt de fapt elemente care accentuează expresia muzicală în diferitele ei ipostaze. Instrumentele au evoluat enorm în ultima sută de ani, oferind compozitorilor o paletă largă de efecte noi care pot crea diferențieri subtile și rafinate între sonorități, sporind interesul auditorilor. Începând cu Claude Debussy, culoarea timbrală devine egală ca și importanță cu înălțimile, armoniile, ritmul și dinamica muzicală. La fel ca și în muzicile tradiționale de oriunde,

culorile sunetului, și mai ales transformările de culori pe sunete lungi sunt extrem de importante în muzica contemporană, îmbogățesc informația muzicală.

Scrisă în 1963, *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah i-a fost dedicată maestrului Aurelian Octav Popa și poartă subtitlul de *Pasărea Măiastră*. Este a doua dintr-un ciclu de cinci lucrări intitulate *Omagiu lui Brâncuși*. Ciclul mai conține: *Coloana infinită* (1962) pentru orchestră, *Spațiu și ritm* (1964) pentru trei grupe de percuție, *Poarta Sărutului* (1965) – poem simfonic pentru orchestră mare și *Masa tăcerii* (1966-1967) pentru orchestră.

Scrisă în formă de sonată, lucrarea demonstrează procesul dezvoltător continuu de tip beethovenian, cu acumularea permanentă a tensiunii la nivel ritmic, melodic și dinamic. Materialul melodic generator al întregii lucrări este expus în primul portativ: dualitatea melismă – sunet lung, urmată de pauza încărcată de tensiune. Din punct de vedere al structurii melodice, Olah folosește în toată lucrarea cele trei transpoziții posibile ale unui singur mod, al doilea dintre cele șapte moduri ale lui Olivier Messiaen cu transpoziție limitată, cel alcătuit pe baza celulei semiton – ton.

Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah a influențat multe dintre lucrările dedicate acestui instrument din muzica românească de după 1963. Fiecare dintre ele vine cu valoarea și personalitatea sa, cu tehnica și specificul gândirii muzicale și preferințele expresive ale compozitorului. Dorind să ajungă la esențele muzicii tradiționale românești de tip *parlando-rubato*, mulți compozitori se întâlnesc într-un punct de referință, și anume acea formulă specifică, binomul sunet lung – melismă (grup de sunete scurte) pe care Olah a folosit-o și dezvoltat-o primul.

Scrisă în 1971, *Sonata pentru clarinet solo* de Dan Voiculescu este alcătuită din trei părți: *Entrada*, *Melopea* și *Toccata*. Dan Voiculescu și-a conceput *Sonata* sa pentru clarinet solo ca o suită de trei mișcări diferite, în spiritul Barocului muzical. Compozitorul utilizează totalul cromatic ca pe un material modal liber, cu insistențe pe câteva gesturi sonore pe care le găsim variate în primele două mișcări, și pe pulsația continuă de șaisprezecime, specifică ultimei părți, *Toccata*. Scriitura ritmică, cu valori precise, este specifică întregii lucrări, dar ea apare în două ipostaze diferite: cu sau fără bare de măsură. Ipostaza ritmică fără bare de măsură, în prima parte din *Entrada* și în partea a doua, *Melopea*, oferă interpretului o anumită libertate în privința articulațiilor dintre gesturile muzicale, cu atât mai mult, cu cât lipsesc indicațiile metronomice,

Lucrarea lui Viorel Munteanu, *Invocazioni per clarinetto solo* (*Invocații pentru clarinet solo*) ilustrează foarte clar sinteza pe care autorul o face între tehnicile componistice contemporane și utilizarea elementelor specifice muzicii tradiționale românești. A fost scrisă în 1986 și a fost dedicată clarinetistului ieșean Dumitru Sâpcu, cel care a prezentat-o în primă audiție publicului românesc. Cele trei părți formează un ansamblu organic, bazat pe contrast dar și pe o gândire ciclică, prin reluarea unor motive specifice primei părți în partea a doua și prin sinteza pe care o realizează în ultima parte.

Caracteristica principală este repetarea obsesivă a unor formule melodico - ritmice pe care compozitorul le supune unui proces de îmbogățire și de variație continuă. Alte elemente preluate din folclorul românesc străvechi sunt ornamentația foarte bogată, modalismul, folosirea celor două tipuri de ritm: *giusto* - silabic (specific în special muzicii instrumentale) și cel *parlando - rubato* (ritmul doinelor, baladelor, bocetelor), pedale *ostinato*, aluzii melodico - ritmice la genuri tradiționale: bocet, doină, dans, cântece păstorești. Trăvăliul minuțios asupra structurilor modale, alternarea celor două sisteme ritmice, procesele rafinate de transformare variațională a motivului inițial (din prima parte) extinse la nivelul întregii lucrări și evoluția expresivă a discursului muzical contribuie la realizarea unui opus unitar și divers în același timp. Elementele melodice și ritmice preluate din muzica românească tradițională sunt prelucrate cu tehnicile contemporane de evoluție a discursului muzical, sunt asimilate într-un limbaj modal propriu, și sunt „îmbrăcate” timbral în sonorități bazate pe cunoașterea profundă a posibilităților și a tehnicilor extinse ale clarinetului.

Scrisă în 1988, *Sonata Rubato* concentrează preocupările compozitorului Cornel Țăranu din anii '80 în ceea ce privește construcția discursului muzical și limbajul modal cu elemente seriale. Cele două caracteristici esențiale ale formei de sonată, contrastul și dezvoltarea, capătă trăsăturile specifice stilului compozitorului și gândirii sale muzicale: procesul variațional continuu, o anumită asprime a expresiei, preluarea esențelor arhetipale din folclorul românesc.

Trăsăturile specifice pe care le găsim în *Sonata Rubato*, și care caracterizează multe dintre lucrările sale, provin din preferințele sale pentru controlul riguros (structuralist) al materialului sonor, libertatea mare în organizarea ritmică, contrastele dinamice, ritmice, timbrale, procesul variației continue și esențe din muzica tradițională transilvană. Țăranu realizează astfel propria sa sinteză între tradiția muzicii culte și elementele folclorice. Forma de sonată, organizarea serială a temei a doua, procedeele de prelucrare a celulelor și motivelor, polifonia

latentă aparțin muzicii clasice europene. Din muzica tradițională românească, compozitorul optează pentru câteva trăsături ale „cântecului lung”: ritmica *rubato*, predominanța motivelor bazate pe opoziția scurt - lung (melisma – grup de note rapide versus note lungi), ornamentația bogată (apogiaturi, *glissando*-uri). La acestea se adaugă sugestiile de semnale păstorești (salturi de sexte, septime, none), modalismul (celule preferate: terțele mici și mari, urmate sau precedate de secunde mici, specifice în muzicile tradiționale și în toată muzica românească), repetări identice și variate de celule și motive.

În ultimele trei decenii ale muzicii românești, sesizăm o mare diversitate stilistică în rândul compozitorilor, unii încercând să se alinieze cu cerințele/condițiile prezentului (experimentând diverse direcții), în creația lor întâlnindu-se tendințe precum: tehnici electronice, eterofonice, folclor românesc, balcanic, dar și extra-european, iar alții care se simt atrași de trecut, de tehnicile consacrate. În acest ambient, iau naștere o serie de lucrări importante în literatura pentru clarinet solo, precum cele prezentate mai jos.

Compozitoarea Mihaela Vosgian a scris în 1990 *Solo Sonata pentru clarinet* (sau clarinet bas) pentru Emil Șein, iar acesta a cântat-o în premieră absolută într-un festival de muzică nouă la Chișinău în 1995. Sonata Mihaelei Vosgian este o lucrare într-o singură parte, într-o formă clară de sonată cu două teme contrastante și o repriză variată; prima temă este scrisă în ritm liber, *parlando-rubato*, pe când cea de-a doua temă este *giusto*. Contrastul se realizează la nivel ritmic, melodic și al tipului de discurs: discontinuu în prima temă, continuu în cea de-a doua.

Fum pentru clarinet solo de Doina Rotaru a fost scrisă în anul 1996 pentru clarinetistul Emil Vișenescu. Fumul reprezintă un simbol arhaic în multe culturi tradiționale, simbol al ascensiunii spirituale și al uniunii dintre pământ și cer, purtător către zei al rugăciunilor oamenilor. În toată piesa se observă ornamentația foarte bogată, alcătuită din apogiaturi, melisme și *glissando*-uri lente (la semiton). Atât ornamentația abundentă, cât și dualitatea sunet lung - sunete scurte (apogiaturi sau grupuri rapide de sunete în melisme) sunt elemente preluate din muzica tradițională românească. Un alt element specific este, desigur, ritmul *parlando - rubato*.

Fum se cântă lângă un pian cu coadă cu capacul deschis și cu pedala de susținere blocată, pentru ca sunetele clarinetului să intre în rezonanță cu corzile pianului, și astfel să se creeze un fel de ecou, de hallo, de „fum”, un spațiu oniric, de legendă.

Sonatina Surrealissima pentru clarinet solo de Dan Dediu a fost scrisă pentru clarinetistul Emil Vişenescu în 1997. Compozitorul însuși face o prezentare a lucrării în partitura tipărită de Editura Muzicală din București (1997): *Sonatina Surrealissima* op. 63 a fost compusă ca o muzică virtuală pentru un film virtual, regizat de trei regizori celebri ai secolului al XX-lea: Federico Fellini, Fritz Lang și Andrei Tarkovski. Fiecare mișcare a fost inspirată dintr-o imagine de film sau o tehnică cinematografică. Titlurile fiecărei părți ale sonatinei au fost imaginate într-o manieră realmente suprealistă, combinând dansurile din baroc și genurile muzicale (ca Allemanda, Coralul, Fuga) cu elemente exotice din culturile asiatice și africane (Peşrev, Mbira). De fapt, cele trei părți sunt piese independente, dar se cântă *attacca*, deci compozitorul le-a gândit ca pe o unică structură complexă.

Piesa *Meander* pentru clarinet solo de Diana Rotaru a fost scrisă în anul 2008 și i-a fost dedicată clarinetistului Emil Vişenescu. Conform compozitoare, ideea generatoare a fost imaginea vizuală a unui șarpe încăpățânat care refuză să danseze, în cele din urmă fiind hipnotizat de stăpânul său muzician. Întreaga lucrare se bazează pe tehnica ecoului, cu schimbări bruște de dinamică, de la *f* la *ppp*, sugerând ideea unei incantații. Ornamentația continuă, melismele, apogiaturile alternate cu note ținute, *glissando*-urile, microtoniile - încadrate în ritmul *parlando-rubato* indicat de compozitoare - situează lucrarea în zona unui "folclor" imaginat de către compozitoare, cu structuri arhetipale comune întâlnite în diferite tradiții culturale ale lumii: *parlando-rubato*, apogiaturi, melisme, structuri repetitive.

Ultimul capitol, al 4-lea, demonstrează evoluția fantastică a posibilităților expresive și tehnice ale clarinetului contemporan. Am prezentat tehnicile extinse ale clarinetului așa cum sunt ele prezente în multe lucrări contemporane, și le-am exemplificat cu fragmente din lucrări românești. Am subliniat în numeroase rânduri importanța uriașă pe care stăpanirea acestor tehnici de către tinerii clarinetiști determină lărgirea posibilităților expresive pentru fiecare moment al unei lucrări interpretate.

Consider că acest capitol este un îndrumar util pentru orice clarinetist care întâmpină probleme în descifrarea unei partituri de muzică nouă, dar și pentru orice compozitor care își propune să folosească în compozițiile sale elemente de scriitură specifice muzicii secolului al XX-lea.