

TENDINȚE NEOCLASICISTE ÎN SONATA IN C PENTRU ACORDEON SOLO DE ERNST-LOTHAR VON KNORR

NEOCLASSICAL TRENDS OF THE SONATA IN C FOR SOLO ACCORDION BY ERNST-LOTHAR VON KNORR

DUMITRU CALMÎȘ,

lector universitar, doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.647.2.082.2(430)

Articolul de față prezintă analiza Sonatei in C pentru acordeon solo, semnată de compozitorul german Ernst-Lothar von Knorr și dedicată producătorului de acordeoane Ernst Hohner. Fiind compusă în 1949, această lucrare reprezintă prima creație în genul de sonată din repertoriul cameral pentru acordeon din Germania. Influențat de școala academică germană din anii '20 ai secolului XX și, în special, de unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai neoclasicismului – Paul Hindemith, care i-a fost și prieten, Ernst-Lothar von Knorr operează intensiv cu procedeele componistice ale neoclasicismului reflectate destul de pregnant în sonata pentru acordeon. Revitalizarea formelor proprii componisticii din epocile clasică și preclasică (forma tripartită mare cu episod în partea I, variațiunile polifonice pe basso ostinato în partea II și forma concertantă în final), îmbogățite prin utilizarea liberă a totalului cromatic și a altor inovații în domeniul modalului, determină clar apropierea Sonatei in C pentru acordeon solo de principiile neoclasiciste.

Cuvinte-cheie: acordeon, basso ostinato, Ernst-Lothar von Knorr, neoclasicism, sonată

This article presents an analysis of the Sonata in C for solo accordion written by the German composer Ernst-Lothar von Knorr and it is dedicated to the accordion producer Ernst Hohner. This musical composition was written in 1949. It represents the first creation in sonata form in the chamber repertoire for accordion from Germany. Ernst-Lothar von Knorr was influenced by the German academic school of the twentieth century and especially by one of the most prominent representatives of neoclassicism Paul Hindemith, who would later become his friend. He operates intensively with the compositional processes of neoclassicism, reflected strongly enough in the sonata for accordion. The revitalization of the forms, characteristic of compositions of the classical and pre-classical epochs (large tripartite form with episode in part I, polyphonic variations on basso ostinato in part II and the concert form in the finale), enriched by the free use of the chromatic scale and other innovations in this domain, determine clearly the approach of the Sonata in C for solo accordion to the neoclassical principles.

Keywords: accordion, basso ostinato, Ernst-Lothar von Knorr, neoclassicism, sonata

Începând cu anii 20-30 ai secolului XX, în cultura muzicală a Germaniei se evidențiază personalitatea polyvalentă a lui Ernst-Lothar von Knorr (02.01.1896, Eitorf – 30.10.1973, Heidelberg). Sfera componistică ocupă un rol important în activitatea artistică a acestui muzician, care se mai manifestă și ca un iscusit violonist, pedagog și dirijor, iar ulterior dă dovadă și de capacități extraordinare în sfera administrativă, contribuind semnificativ la perfecționarea sistemului de învățământ artistic al acestei țări. Despre calitățile personale și profesionale ale compozitorului german se expune Hans Dieter Werner în ziarul *Reutlinger General-Anzeiger*: „Ernst-Lothar von Knorr a fost o persoană extrem de flexibilă și un muzician extrem de educat, un violonist genial, un dirijor precis cu o ureche perfectă, un educator cu carismă, un prieten al literaturii, picturii /.../, un geniu de organizare și, de asemenea, un compozitor de rang /.../. Un muzician care a demonstrat coloana vertebrală în epoca nazistă” [1].

Alături de Fritz Knorr Jöde și de Paul Hindemith, E.-L. von Knorr participă activ în anii 20 ai secolului trecut la mișcarea muzicală de tineret, având ca țel „de a uni tineretul prin intermediul practicării muzicii de către amatori, de a-l descătușa, de a-l elibera de influența apăsătoare a vechiului stil de viață burghez” [2, p. 150], determinându-și, astfel, stilul compozițional timpuriu prin redescoperirea cântecelor populare vechi. Întreaga activitate componistică a lui E.-L. von Knorr se întinde pe o perioadă de circa șapte decenii (1907-1973), opera sa incluzând în jur de 230 opusuri (creații pentru instrumente solo, duete, trio, cvartete, creații vocale, creații orchestrale), muzica de cameră ocupând un loc primordial în moștenirea artistică a compozitorului. În 1944, din cauza

bombardamentelor la Frankfurt, o mare parte din lucrările create anterior au fost distruse. Legând o strânsă prietenie cu Paul Hindemith, Knorr este influențat semnificativ atât de stilul componistic al acestuia ce se caracteriza prin „moderare, simplitate și un oarecare academism” [2, p. 24] cât și de curentul muzical al anilor '20 – neoclasicismul, care „devine unul din principalele surse ale creației majorității compozitorilor Germaniei” [2, p. 149], reprezentând, totodată, „îndepărtarea subiectivității și a excesului emoțional al expresionismului, o modalitate de a acumula o nouă tehnică, o nouă stilistică, dar și un nou sprijin spiritual” [2, p. 150]. Chiar cu debutul componistic reprezentat de *Ciaccona g-moll* pentru vioară solo (1907), iar Bach „servind ca model în concepțiile sale lineare și în rigurozitatea formei” [3, p. 6], se conturează clar preferințele compozitorului, care ulterior vor fi reflectate în opusurile camerale prin intermediul particularităților neoclasiciste. Enumerarea câtorva creații ciclice, cum ar fi *Tema, Variațiuni și Fugă* pentru două vioi (1924); *Sonata* pentru violoncel solo (1926); *Trio* pentru vioară, violă și violoncel (1926); *Partita in g* pentru vioară solo (1946); *Muzică de cameră nr.4* pentru trompetă în C, violă și fagot (1954); *Duet* pentru violă și violoncel (1961) ce conțin genuri și forme baroce ne demonstrează elocvent preferințele autorului. Argumente suplimentare în acest sens pot servi și opiniile unor muzicologi. Astfel, spre exemplu, Gerhard Frommel afirmă: „Forma lumii barocului fiind îmbogățită de numeroase influențe ale secolului progresiv, continuă să fie căminul muzical al lui Knorr. Melodia are la bază structura exactă, emoția și claritatea radicală” [1]. Iar Hsing-Hua Fang menționează: „Stilul componistic al lui Knorr este fundamental polifonic bazat pe ideile reformei contrapunctului propuse de Kurth /.../. În general, muzica de cameră a lui Knorr iese în evidență prin formele stricte și modul clar de organizare. Lejeritatea, simplitatea, claritatea sunt atitudinile neo-barocului și a Noului Obiectivități ce îndeplinesc în totalitate cerințele față de muzica de cameră a lui Knorr” [3, p. 120-121]. Pe parcursul activității componistice, compozitorul nu și-a trădat tendințele neoclasiciste, excepție făcând creațiile tardive *Cvartetul de coarde* (1969), *Fantezie* pentru clarinet și pian (1970), *Sonata Diaphonia* pentru două pian (1971) și *Sonata nr. 2* pentru violoncel și pian (1972), prin intermediul cărora „elementele dodecafonice sunt încorporate în stilul său” [1].

Cu certitudine, putem spune că acordeonul în calitate de instrument academic în devenire nu ocupa un loc primordial în creația componistică a muzicianului german, aceasta dispunând în mare parte de lucrări dedicate, în special, instrumentelor cu coarde și pianului. Cu toate acestea, Knorr a contribuit, într-o oarecare măsură, la academizarea repertoriului concertistic pentru acordeon, influențându-i și pe predecesorii săi. Printre creațiile camerale semnate în perioada postbelică de Ernst-Lothar von Knorr și dedicate acordeonului menționăm: *Suita* pentru acordeon solo (1945), *Introducere și Rondo brillante* pentru acordeon solo și orchestra de acordeoniști (1948), *Douăsprezece piese de concert în stil vechi* pentru orchestra de acordeoniști și trei soliști (1951), *Suită engleză* pentru trio și orchestră de acordeoniști (1951), *Sonatina in B* pentru vioară și acordeon (1953).

În pofida unei activități fructuoase a compozitorilor germani, cum ar fi Hans Brehme, Hermann Zilcher, Eberhard-Ludwig Wittmer, Kaspar Roeseling, Hugo Herrmann etc., pe parcursul perioadei de formare și creare a repertoriului cameral-academic pentru acordeon, nici unul dintre aceștia nu se hotărăște sau nu izbutește să compună o sonată. După apariția Suitei *Șapte piese noi*¹ (1927) de Hugo Herrmann, a fost nevoie de mai bine de două decenii ca să-și facă apariția primul opus în genul de sonată pentru acordeon din Europa – *Sonata in C* pentru acordeon solo semnată în 1949 de Ernst-Lothar von Knorr. Ca și *Suita* pentru acordeon solo (1945), *Sonata in C* a fost dedicată producătorului de acordeoane și, în același timp, proprietarul celei mai mari fabrici de producere a acestor instrumente din Trossingen, Ernst Hohner (1886-1965). Acesta a avut un impact semnificativ asupra dezvoltării artei interpretative la acordeon care a colaborat și a impulsionat mulți compozitori de a crea un repertoriu original pentru acest instrument. Premiera *Sonatei in C pentru acordeon solo* de Ernst-Lothar von Knorr a avut loc la Trossingen, în anul 1949, fiind interpretată de virtuozul acordeonist german

1 Prima suită originală în istoria artei interpretative la acordeon.

Fritz Dobler, ca ulterior să fie editată abia în anul 1994.

După părerea noastră, acest opus oglindește reacția negativă a autorului față de ororile războiului, reprezentând un protest împotriva violenței, reflectând tema suferințelor cauzate de război, temă ce este caracteristică multor creații ale anilor 30-40 „marcate de orientarea antifascistă, antirăzboinică și patosul afirmării umanismului împotriva barbariei contemporane” [2, p. 21].

Sonata pentru acordeon solo constituie un ciclu tripartit foarte des întâlnit până la L. van Beethoven, cu tradiționala succesiune a părților: *repede – rar – repede*. Nici una din părțile componente ale ciclului nu articulează o formă de sonată, dar cu toate acestea autorul definește acest opus *Sonate in C für Akkordeon*. Absența unor părți scrise în formă de sonată într-un ciclu denumit *sonată* poate fi sesizată și în perioada clasicismului vienez², reprezentând, totuși, mai curând o excepție decât o normă.

Partea I *Allegro moderato* este scrisă într-o formă tripartită mare cu episod și repriza inversată, formă ce s-a cristalizat definitiv în școala clasică vieneză. Pornind de la afirmația lui Iu. Tiulin, precum că forma tripartită mare cu episod „se întâlnește predominant în părțile lente ale creațiilor ciclice ale clasicilor” [4, p. 150], putem menționa că Knorr, utilizând această formă într-o parte rapidă, se îndepărtează de tradițiile clasicismului. În cadrul secțiunilor din acest *Allegro moderato* se conturează clar formele bi- și tripartite simple, reprezentând o particularitate tipică a acestei forme complexe.

Discursul muzical al primei perioade *a* (exemplul 1) include elemente contrastante.

Exemplul 1.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. I, m. 1-14.

Astfel, motivul incipient $a-d^1-e^1-g^1-f^1-e^1-d^1$ transpus ulterior cu exactitate la o cvintă ascendentă în factură polifonică ce conturează particularitățile tipice ale răspunsului real dintr-o expunere fugată, debutează cu un pronunțat caracter elegiac, caracterizat prin „lirism ce devine mai rezervat, filosofic, eliberându-se de tensiunea afectivă excesivă” [2, p. 23] specific neoclasicismului ce apropie discursul muzical de muzica vocală. Acesta este continuat organic prin figurațiile melodice ce tind spre motivul strălucitor $g^2-fis^2-e^2-g^2-fis^2-d^2-e$, conturând intonațiile modului lidic și conferindu-i înșiruirii muzicale o nuanță optimistă, amplificată de succesiunea armonică a acordurilor tonicii și a II lidică din tonalitatea *C-dur*, evidențiind, totodată, caracteristicile genului de marș. Intonațiile active ce se revarsă organic în pasajele descendente, liniile expuse secvențial cu o conturare clară a tonalității *Es-dur*, armonizate cu trisonurile majore pe sunetele *E* și *Fis*, accentuând particularitățile politonalismului, readuc intonațiile motivului incipient ce încheie construcția pe dominantă, formând o perioadă deschisă. Astfel, secțiunea *A* reflectă starea emoțională instabilă a eroului cu alternarea frecventă a caracterului elegiac și a caracterului energic, hotărât. Motivul inițial va avea un rol decisiv la construcția părții II,

² De exemplu, W.A. Mozart – *Sonata pentru pian A-dur*; L. van Beethoven – *Sonata pentru pian nr. 1*, op. 27.

reprezentând tema *basso ostinato*-ului, cât și la crearea temei ritornelului din final, fiind utilizat în calitate de motiv generator al întregii creații.

Dacă în tradițiile clasicismului compartimentul secund al secțiunii *A* rareori constituie o temă independentă, contrastantă, atunci în cazul de față, compartimentul *b* (exemplul 2), format din mișcarea cromatică a terțelor interpretate *staccato*, fiind suprapuse pe accentele greoaie și lipsite de suplețe ale basului, creează senzația de o oarecare „lejeritate rigidă” și reflectă vădit particularitățile tipice ale genului de marș cu o clară înclinare caricaturală spre grotesc. Astfel, autorul reușește să zugrăvească cât se poate de convingător procesiunea puterii naziste. Pe de o parte, compartimentul *b* contrastează cu caracterul elegiac ce predomină în materialul muzical anterior, iar pe de altă parte, apariția intonațiilor înrudite cu compartimentul *a*, expuse secvențial, capătă un rol dezvoltator, asigură omogenitatea întregii secțiuni *A* care, astfel, se construiește pe un „material tematic unitar /.../ fără contraste interne notabile” [5, p. 63].

Exemplul 2.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. I, m. 15-24.



Apariția turațiilor melodice preluate din compartimentul *a*, formate din nucleul tematic $g^2-f^2-g^2-es^2-d^2-es^2-c^2$ expus secvențial, având un rol evident de legătură, tind spre „avertismentul” intonațiilor active de fanfară, iar ritmul punctat și dublat de acordurile tonicii și subdominantei armonice din *C-dur* cu suprapunerea punctului de orgă *c* creează o factură consistentă, amplificând semnificativ „alerta alămurilor” ce țintește în acordul luminos *C-dur*, încheindu-se cu o cadență perfectă.

Secțiunea mediană *C* îndeplinește funcția de episod și constituie o formă tripartită simplă, iar cuvintele muzicologului rus Iu. Tiulin, care afirmă că, de regulă, „tema părții I nu influențează asupra temei secțiunii mediane, nici tonal, nici tematic” [4, p. 144] sunt negate de limbajul muzical expus în compartimentul *c*. Lipsa contrastului de tempo apropie mai mult secțiunea *C* de tradițiile clasicismului și o îndepărtează de cele ale romantismului, deoarece, după cum scrie același Tiulin, „în creația romanticilor și a compozitorilor ruși forma tripartită mare este îmbogățită cu contrastul de tempo, ceea ce în creația clasicilor aproape nici nu se întâlnește” [4, p. 145]. Materialul muzical debutează cu motivul generator dezvoltat prin intermediul procedeelelor polifonice. Expus inițial în bas și preluat imitativ de vocile superioare cu revenirea în registrul grav, nucleul tematic accentuează semnificativ caracterul elegiac al discursului muzical ce este continuat și amplificat de motivul $e^1-dis^1-dis^1-e^1-fis^1-e^1-dis^1-cis^1$ cu predominarea intonațiilor *lamento*, acestea din urmă reprezentând un alt element important în construcția compartimentului *c*, conturându-se, totodată, scriitura polifonică caracteristică autorului ce va căpăta amploare în partea II a ciclului.

Revenirea motivului generator este preluată organic în compartimentul *d*, reprezentând un discurs ce oscilează între acordurile disonante ce întruchipează imperfecțiunea lumii contemporane și intonațiile caracteristice tematismului *scherzando* bachian, revărsându-se în turațiile melodice tipice muzicii polifonice a stilului liber, caracterizată prin polifonie latentă cu conturarea mai multor linii melodice (vezi: J. S. Bach, *Preludiul G-dur* BWV 884, m. 1-8; J. S. Bach, *Toccată și fugă d-moll* BWV

565, tema fugii m. 1-3). Astfel, Knorr reușește, prin intermediul trăsăturilor specifice ale limbajului muzical al diferitor perioade, să reflecte un dialog între cruzimea regimului nazist și echilibrul emoțional al oamenilor, fundamentat pe valorile universale întruchipate de universul muzicii baroce.

Turațiile bachiene sunt preluate de mișcarea descendentă formată din succesiunea acordică *D – As – A – As*, expusă în stare melodică cu o rezolvare în *c-moll*, reprezentând, totodată, și începutul compartimentului *c¹* ce debutează cu motivul generator expus în octavă și dublat de linia basului. Prezența facturii consistente îi conferă discursului muzical amploare și monumentalism, nucleul tematic transformându-se radical. Fiind ulterior expus în registrul acut³, cu o conturare clară a tonalității *c-moll*, dezvoltat motivic și armonizat de acordurile *t, II b*, în variantă majoră și minoră ș.a., accentuează sfera grotescului ce este reprezentată atât de suprapunerea caracterului elegiac pe mișcarea rigidă cromatică a acompaniamentului cât și de trăsăturile specifice ale politonalismului, dictate de scriitura compozițională liniară caracteristică autorului, după cum menționează Werner („liniaritatea este o trăsătură de bază a compoziției sale” [1]).

Revenirea elementelor muzicale ale compartimentului *b* și ulterior expunerea exactă a compartimentului *a* conturează clar în secțiunea *A1* particularitățile caracteristice reprizei inversate. Înșiruirea episodică a terțelor cromatice este preluată de pasajele violonistice ce conturează treptat o succesiune armonică clară *B-dur – As-dur – g-moll – A-dur*, fiind urmată de o mișcare secvențională descendentă, a cărei motive au la bază intervalul de cvartă. Toate acestea nu influențează semnificativ asupra caracterului echilibrat al discursului muzical, fiind urmat de apariția *tutti*⁴ a motivului generator, amplificat de cvartele și cvintele *C-dur*-ului mixolidic cu predominarea *ostinato* a sunetului *c* în vocea alto și cu mișcarea lină *A-G* a basului, căpătând amploare și tinzând spre centrul tonal *C* cu conturarea clară a acordului luminos al tonicii *C-dur*.

Partea II *Largo* (*Basso ostinato*) reprezintă o formă variațională, constituindu-se ca temă cu variațiuni pe *basso ostinato* de tip polifonic. Adresându-se către această formă, autorul își manifestă înclinația spre neoclasicism, ceea ce ne-o confirmă și muzicologul rus V. Țukkerman: „Predispoziția către basso ostinato a apărut în conformitate cu tendințele neoclasiciste”, cât și ca o continuare a „direcției antiromantice împotriva emotivității exagerate” [6, p. 145]. Întreaga construcție a părții II posedă o statică evidentă lipsită de amplitudine dinamică și de o schimbare semnificativă a facturii. În aceste condiții, nu putem vorbi despre un proces activ de acțiune, ci, mai degrabă, despre o reflectare a trăirilor lăuntrice, păstrând o stare emoțională echilibrată expusă cursiv, ce nu necesită nici schimbări bruște, nici conflicte în dezvoltare. „Această raportare a contrastului în interior”, cum nu se poate mai mult, corespunde tipului de conținut, unde lupta, conflictele poartă un caracter lăuntric-psihologic” [6, p. 118] – menționează același V. Țukkerman.

Tema *basso ostinato*-ului (exemplul 3), reprezentând „o generalizare absolută, un simbol” [7, p. 425], debutează cu *E-A-H-d-c-H-A*, intonații deja cunoscute, preluate cu exactitate din motivul incipient al temei părții I (exemplul 1, m. 2-3), creând o legătură strânsă între părți, conturându-se, astfel, principiul monotematismului.

Exemplul 3.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. II, var. I.



3 Menționăm că registrul *piccolo* al acordeonului este transponibil. Astfel, materialul muzical va fi transpus la octavă ascendentă.

4 Se are în vedere registrul *tutti* al acordeonului.

Linia melodică păstrată a basului „constituie un câmp semantic al formei și determină caracterul perceperii” [7, p. 418] ce reprezintă un puternic factor al unității, cazul de față fiind unul elocvent și reprezentativ, ținând cont de rigurozitatea maximă a expunerii materialului, excepție făcând ultima apariție a temei expusă în augmentare. Construcția relativ pătrată (4, $\frac{1}{2}$ măsuri), ce îmbină în sine expresivitatea și laconismul temei utilizată frecvent de vechii maeștri, creează condiții de variere neîntreruptă. Astfel, tema reprezintă o construcție deschisă, încheindu-se pe dominantă, iar motivul utilizării frecvente a acesteia este argumentat de Țukkerman V., care menționează, că avantajul ei este „continuitatea mișcării de la o expunere la alta ce duce spre unitatea totală a variațiilor. Se formează o legătură sistematică dublă – începutul unei noi expuneri cu tonica servește ca sfârșit al celei anterioare” [6, p. 123], demonstrând, astfel, o strânsă legătură cu caracteristicile melodiei basului păstrat al tradițiilor baroce. Materialul tematic expus în registrul grav în tonalitatea *a-moll* natural în *tempo* lent cu măsura de $\frac{4}{8}$ conferă temei un caracter sobru caracteristic *passacagliei*, însă prezența mișcării atât ascendentă cât și descendentă a secundelor și terțelor imprimă discursului muzical o nuanță lirică rezervată.

Liniarismul polifonic predomină în totalitate, înlăturând funcțiile armoniei tonale, iar dezvoltarea este restrânsă în manifestările ei, fiind „în concordanță cu gama imaginilor artistice în asemenea creații și a principiului contrastului concomitent” [6, p. 129], astfel, conturându-se particularitățile tipice ale dinamicii statice ce oferă posibilitatea de a crea stări monoimagistice și meditative caracteristice „cercului vechi, etern al imaginilor artistice ale *passacagliei*” [7, p. 429].

Odată cu apariția contrasubiectului⁵ în variațiunea I, ce ne indică preluarea intonațiilor înrudite cu cele ale părții I și expuse variațional (vezi exemplul 1, m. 2-3), se conturează tipul variațiilor pe *basso ostinato*, expus în conformitate cu legile formei polifonice, când principiul de bază este reprezentat de nepotrivirea pe verticală a structurilor sintactice ale temei *ostinato* și a contrasubiectului „ce tind spre monoimagistică și „monodinamism” (în creația lui Bach și a predecesorilor săi)” [7, p. 427]. Păstrând în soprano, în mare parte, atât linia melodică (făcând excepție prezența sunetului *es¹*) cât și formulele ritmice, variațiunea II creează o legătură tematică strânsă cu cea anterioară. Un rol important în construcția facturii polifonice a variațiilor III și IV o are motivul *e¹-g¹-b¹-b¹-a¹-g¹-f¹-g¹*, fiind expus imitativ atât în soprano cât și în vocea de alto. Mișcarea treizecimoimilor, sesizată odată cu apariția variațiunii IV, fiind înșiruite episodice în variațiunile ulterioare (V, VI, VII), conferă discursului muzical un oarecare dinamism care, totuși, nu reușește să influențeze semnificativ asupra narațiunii echilibrat-intelectuale a părții II.

În fluiditatea discursului muzical se observă o nepotrivire pe verticală a hotarelor între variațiunile învecinate și expunerile temei ce reprezintă particularitatea cea mai importantă a formei determinată de liniarismul polifonic, care creează independența absolută a liniilor melodice suprapuse. În pofida formării construcției autonome a vocilor superioare în raport cu linia basului, totuși, se conturează voalat cezurile între joncțiunile expunerilor tematico-ostinate, marcând atât fazele mari ale formei cât și grupurile expunerilor tematice, fapt ce poate fi observat, în special, la hotarele variațiilor V și VI.

În variațiunile VI, VII și VIII, atât preluarea intonațiilor contrasubiectelor anterioare expuse imitativ și figurat cât și păstrarea facturii, conferă omogenitate discursului muzical, ceea ce este menționat și de savantul rus V. Țukkerman: „Egalitatea fundamentală a variațiilor în lanțul comun nu favorizează individualizarea acestora, nivelând, astfel, funcțiile lor” [6, p. 126].

Predominarea intonațiilor *lamento* în variațiunea IX (exemplul 4a), dublate în terță, fiind preluate din contrasubiectul incipient al variațiunii I și expuse secvențial, sugerează clar tendința de adresare la formulele retorice preluate din creația compozitorilor barocului, ceea ce poate fi clar observat clar în exemplul 4b.

5 De obicei, contrapunctul apare aproximativ cu a doua expunere a temei, aici, însă, el apare simultan cu prima apariție a temei, de aceea va fi considerată ca prima variațiune.

Exemplul 4a.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. II, var. IX.

Exemplul 4b.

J. S. Bach. *Preludiu f-moll* BWV 881, m. 8-13.

Preluarea intonațiilor specifice ale variațiunii X, înrudite cu cele ale variațiunilor V și VIII, creează un arc tematic ce poate fi sesizat clar în exemplul 5.

Exemplul 5.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. II.

Var. V, m. 19-20	Var. VIII, m. 29-30	Var. X, m. 38-39

Apariția în variațiunea XI a intonațiilor $h^1-a^1-g^1$, $h^1-a^1-h^1-h^1$, $h^1-a^1-h^1-e^2$, cu predominarea registrului mediu ce conturează clar particularitățile muzicii vocale, o apropiere de recitativ, iar expunerea succesivă a declamațiilor în octava inferioară creează efectul de „ecou”. Revenirea în soprano a intonațiilor incipiente ale contrasubiectului împreună cu linia basului ce sunt expuse în augmentare în ultima variațiune, formează un arc tematic cu prima variațiune, coagulând, astfel, și mai mult forma integră a părții II, iar încheierea discursului muzical format din intonațiile $E-e-h-e^1$ expuse pe verticală – sugerând o continuitate ulterioară a narațiunii muzicale.

În pofida conturării trăsăturilor de rondo ce are la bază principii clare și severe de constituire, partea III *Rondo scherzando* este realizată într-o formă *concertantă*, reprezentând o construcție mai liberă caracteristică concertului baroc. Utilizând această formă în partea finală a sonatei, Knorr se apropie de tradițiile barocului, în special, de cele ale lui J.S. Bach. Savantul rus Iu. Holopov menționează că „formele bachiene se întâlnesc nu numai în primele părți ale sonatelor și concertelor, dar și în finaluri” [8, p. 1], iar compozitorul și muzicologul clujean V. Herman, susține că „forma concerto este atribuită de compozitorii vremii⁶ mai cu seamă părții prime și finalului” [5, p. 75]. În pofida predominării facturii omogene în partea III, înlăturând principiul contrastant al ritornelului și episoadelor ce are menirea de a reda contrastul *tutti* – *solo* caracteristic genului de concert, tipul de expunere folosit de Knorr nu

⁶ Se au în vedere compozitorii perioadei barocului.

neagă particularitățile constructive ale formei *concerto*, deoarece, după cum menționează Iu. Holopov „în ciclurile de sonată, ce nu reprezintă concerte, asemenea expuneri (o factură densă polifonică și una mai transparentă) nu ar trebui menținute” [8, p. 16].

Tematismul ritornelului (exemplul 6) cu intonațiile specifice utilizate în opusurile camerale ale autorului (vezi: Ernst-Lothar von Knorr, *Duo für Viola und Violoncello*, p. IV (1961); Ernst-Lothar von Knorr, *Partita in g für Violine solo*, Tarantela) interpretate *scherzando* în măsura omogenă compusă 6/8, conferă discursului muzical caracter vioi, dansant și plin de dinamism, caracteristic finalurilor lucrărilor ciclice ale perioadei barocului cu evidente trăsături de tarantelă, ceea ce poate fi observat și în creația lui J.S. Bach (vezi: *Concert pentru violă*, p. III, ritornel).

Exemplul 6.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. III, ritornel.

Utilizarea genului de tarantelă atât în *Sonata in C* de Knorr cât și în alte creații pentru acordeon ale compozitorilor germani semnate în perioada postbelică este determinată, în mare parte, de influența neoclasicismului, iar utilizarea genului de dans apropiat considerabil finalul de structurile tematice bachiene, după cum specifică Iu. Holopov, care notează: „Diversitatea legăturilor de gen întotdeauna conține latura estetică a tematismului bachian, oferind materialului muzical expresivitate, trăsături specifice” [8, p. 2].

Ritornelul debutează cu intonațiile preluate atât din motivul incipient al temei părții I cât și din tema *basso ostinato*, reprezentând o perioadă dublă deschisă ce se încheie pe dominantă cu un complement cadențial, oferind ascultătorului o concluzie mai clar exprimată. Atât înrudirea materialului tematic al ritornelului cu cel al episoadelor ce întărește calitatea generală monotematică a formei cât și utilizarea principiilor monotematismului formează o strânsă legătură între părți, conferindu-i întregului ciclu o construcție bine încheiată. Revenirea materialului tematic transpus la octavă ascendentă și conturarea succesiunii armonice clare accentuează semnificativ rolul expozitiv al ritornelului, iar apariția *codettei* sugerează atât caracteristicile temelor fugilor ai barocului cât și morfologia muzicală a tarantelei. Rigiditatea materialului muzical cu tempo și pulsul metric caracteristice genului de marș expus pe portativul inferior format din predominarea intonației ostinato a sunetului *c* și a mișcării la secundă a basului, combinată cu linia melodică lejeră, dansantă a *soprano*-ului conferă discursului muzical o nuanță ambiguă, polisemantică, iar conturarea ulterioară clară a politonalismului dictat de particularitățile scriiturii liniare amplifică această discrepanță între cele două linii melodice. Astfel, nu numai în ritornel, dar, parțial, și în episoade, ambiguitatea ce este reprezentată prin îmbinarea

contrastantă a negativului și pozitivului, urâtului și frumosului, tragicului și comicului trasează caracteristicile grotescului, fiind unul dintre fenomenele caracteristice ale muzicii din primele decenii ale secolului XX, inseparabil de neoclasicism, expresionism, neofolclorism etc.

Episodul I debutează cu intonațiile incipiente ale ritornelului expuse în *stretto* în *F* și ulterior în *Des* cu dominarea facturii omofono-armonice, conturându-se, astfel, principiile dezvoltării polifonice și tematico-motivice. În pofida dominării facturii omofono-armonice atât în episodul I cât și în cele ulterioare, Knorr se apropie de principiile scriiturii polifonice, confirmând observația muzicologului rus Iu. Holopov care scria: „Funcția compozițională a interludiului (episodului) în mare măsură este analogică cu funcția intermediului în fugă. Intermediul reprezintă o dezvoltare a gândului expus în tema inițială” [8, p. 16]. Apariția liniei melodice line suprapusă pe pulsul ritmic de tarantelă în compartimentul *b* conferă materialului muzical un contrast de imagine ce este imediat înăbușit de salturile la sextă și septimă dinamizând și impulsionând discursul. Reluarea prescurtată a ritornelului transpusă de data aceasta pe centrul tonal *D*, expusă fără schimbări semnificative, o apropiere de caracteristicile formei *concerto* și o îndepărtează de forma *rondo*. V. Herman menționează: „Dacă în *rondo* revenirea era neschimbată, în *concerto* ea suferă numeroase transformări: prescurtări, amplificări, amplasări în tonalități diferite de cea inițială, introducerea unor momente de dezvoltare etc.” [5, p. 74], conținând, totodată, o dezvoltare tonală, nu și tematică, urmată de pulsul ritmic specific, îndeplinind funcția de tranziție tipică *rondo*-ului clasic între ritornel și episod.

Episodul II debutează cu motivul incipient al ritornelului, este expus în *H-dur* în registrul acut și preluat imitativ în *a-moll*, fiind suprapus pe intervalele armonice de terță și cvintă ale registrului grav în *B-dur* și *b-moll*. Toate acestea formând un contrast simultan atât tonal cât și timbral, creează o discrepanță de caracter, evidențiind considerabil trăsăturile grotescului reprezentate de expunerea politonală ce capătă continuitate în replicile sub motivelor temeii, fiind întrerupte de înlănțuirea acordurilor „amenințătoare” și a pasajului ascendent expuse secvențional cu o clară nuanță agresivă, diabolică, preluată de pulsul ritmic specific format din secunde ostinato suprapuse pe cvinte și cvarte ale registrului grav.

Expunerea motivică a ritornelului pregătește apariția episodului III. Acesta, ca și episoadele anterioare, conține două secțiuni diferite (prima secțiune are la bază motivele ritornelului, iar cea de a doua conține un material nou, contrastant). Debutând *ruhiger* (liniștit) cu motive preluate din ritornel cu centrul tonal *cis*, materialul muzical contrastează semnificativ cu cel din episoadele anterioare, căpătând o nuanță rezervată de lirism, urmat de un dialog întreținut de „solist” și „orchestră”. Un rol important în acest compartiment îl are dialogul terțelor cromatice descendente rigide cu mișcarea opusă a basului ce nu-și schimbă discursul muzical și replicile interogative, îngândurate cu timbrul fin al „clarinetului”⁷, creându-se, astfel, o dispută „filosofică” asupra realității severe a vieții și sortii eroului. În replicile eroului se conturează clar motivele preluate din ritornel, pierzându-și din caracterul inițial dansant și căpătând evidente caracteristici de recitativ. Dialogul între „orchestră” și „solist”, preluat din procedeele tipice ale genului de concert, aduce o extindere semnificativă a morfologiei muzicale, conturându-se și accentuându-se rolul dezvoltator al episodului, demonstrându-ne vădit apropierea către particularitățile formei *concerto* confirmată de Herman V.: „Ideile secundare, mai mult decât cupletele *rondoului*, aduc importante libertăți în construcția morfologică /.../. Ele apar drept momente cu importanță mult mai mare decât a simplelor cuplete, fiind adevărate episoade, uneori destul de extinse” [5, p. 74].

Retranziția, tipică *rondo*-ului clasic constituită din desenul ritmic și sub-motivul tematic specific ritornelului pregătește revenirea acestuia în *Tempo I* cu centrul tonal în *G*, conferind o evidențiere semnificativă, contrastantă a discursului muzical, confirmând, astfel, dominarea grotescului. Reprezentând o transpoziție exactă la cvintă ascendentă, ritornelul conturează, totodată, particularitățile răspunsului real al scriiturii polifonice urmat de episodul IV. Fiind format din materialul muzical al compartimentului *b*, acesta constituie o variantă restrânsă a episodului I ce se revarsă în frânturile cu

7 Se are în vedere utilizarea registrului „clarinet” al acordeonului.

ritmul caracteristic predominant suprapuse pe linia basului cu dominarea mișcărilor la secundă și cvartă întrerupte de pauze. Apariția finală a frânturilor ritornelului creează o abatere de la caracteristicile ultimei reprize a formei *concerto*, ca fiind „*totdeauna statică și integrală*” [5, p. 74], iar prezența codei *schnellerals Zeitmaß I* (mai repede decât tempo I), apropiind-o de caracteristicile *rondo*-ului clasic, formată din intonațiile incipiente ale ritornelului, evitând construcțiile de tip periodic cu predominarea modului mixolidic suprapuse pe basul ostinato *c*, tinde *sehrschnell* (foarte repede) ferm spre acordul optimist luminos al *C-dur*-ului, întărind și afirmând, astfel, atât centrul tonal *C* cât și deznodământul optimist al întregii creații.

În urma celor relatate anterior, putem conchide, că în *Sonata in C* pentru acordeon solo de Ernst-Lothar von Knorr sunt reflectate elocvent trăsăturile specifice ale neoclasicismului predominante în muzica Germaniei, începând cu anii '20 ai secolului XX și care se caracterizează prin claritatea și echilibrul formei preclasice, prin trăsăturile genuistice pregnante ale tematismului, prin expresivitatea rezervată, prin evitarea extremelor de tempo și a celor de dinamică, prin factura economă (restrânsă), ritmica clară și bine organizată, scriitura orizontală controlată relativ de relațiile vertical-armonice, având la bază principiul ordonator al politonalismului. Tot ele vor determina specificul scriiturii componistice preluat ulterior în anii '50 ai secolului XX de urmașii lui Knorr și implementat de ei în genul de sonată pentru acordeon. Drept exemple în acest sens, pot servi: *Sonata in G* de Helmut Degen (1952), sonatele pentru acordeon de Kaspar Roeseling (1955), Günter Lampe (1958), Peter Hoch (1959). Astfel, Ernst-Lothar von Knorr, prin intermediul neoclasicismului, contribuie semnificativ la determinarea procesului de academizare a acordeonului, precum și la „cameralizarea” repertoriului pentru acest instrument, marcând o nouă direcție de dezvoltare a artei interpretative în perioada postbelică.

Referințe bibliografice

1. HANSDIETER, W. Lebenslauf von Ernst-Lothar von Knorr. In: *Klassika: Die deutschsprachigen Klassikereiten* [site]. [accesat 30.04.2017]. Disponibil: http://www.klassika.info/Komponisten/Knorr/lebenslauf_1.html.
2. ГИВЕНТАЛЬ, И.; ЩУКИНА, Л.; ИОНИН, Б. *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып. 6. Москва: Музыка, 1994.
3. HSING-HUA, F. *Ernst-Lothar von Knorr (1896-1973) – Werkverzeichnis und Studien zu ausgewählten Kammermusikwerken*. 27 p. [online]. [accesat 19.06.2017]. Disponibil pe internet: <<http://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A1006/attachment/ATT-0/>>
4. ТЮЛИН, Ю. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1974.
5. HERMAN, V. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*. București: Editura Muzicală, 1982.
6. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1974.
7. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. Вып.1. Москва: Музыка, 1995.
8. ХОЛОПОВ, Ю. Концертная форма у И. С. Баха [online]. [accesat 30.05.2017]. Disponibil: <http://www.kholopov.ru/hol-bach-conform.pdf>.