

SONATA PENTRU CLARINET ȘI PIAN OP.167 DE C.SAINT-SAENS
ÎN LUMINA TENDINȚELOR STILISTICE
DE LA INTERSECȚIA SEC.XIX-XX

THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO OP.167
BY C.SAINT-SAENS IN THE LIGHT OF STILISTIC TENDENCIES
AT THE CONFLUENCE OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

ANGELA ROJNOVEANU,
conferențiar universitar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Acest articol este dedicat abordării opusurilor camerale în muzica franceză la confluența secolelor XIX-XX. Autoarea studiază trăsăturile genuistice, arhitectonice, tematice, armonice etc. ale Sonatei pentru clarinet și pian op.167 de Camille Saint-Saens, formulează principiile de integritate ciclică a opusului, evidențiază potențialul lor didactic.

Cuvinte-cheie: muzica franceză, opusuri camerale, creații pentru instrumentele de suflat din lemn, sonata, C. Saint-Saens.

The present article is dedicated to the approach to chamber works in French music at the confluence of the 19th and 20th centuries. The author's attention is focused on revealing the genre, architectural, thematic, harmonic features of the Sonata for clarinet and piano op.167 by Camille Saint-Saens, characterizes the principles of cycle integrity, formulates their didactic potential.

Keywords: French music, chamber works, creation for wood wind instruments, sonata, C.Saint-Saens.

De-a lungul secolelor cultura muzicală franceză s-a impus în panorama muzicii universale cu fenomene artistice de avangardă. În ultima treime a secolului XIX și în primele decenii ale secolului XX școala componistică franceză a dat nume mari, ce au marcat concomitent diverse tendințe, adeseori orientate diametral opus. Ne referim aici, în primul rând, la remarcabila pleiadă de autori ce au stimulat substanțial evoluția componisticii naționale și internaționale, pășind pe făgașul tradiționalist, dezvoltând și aplicând principiile preluate din stilistica clasicismului și a romantismului austro-german. Avem în vedere pe Cesar Franck și numeroșii săi discipoli, pe Camille Saint-Saens, Edouard Lalo, Jules Massenet, Gabriel Faure, Ernest Chausson, Vincent d'Yndy.

În aceeași perioadă își face apariția noua generație de compozitori francezi pentru care tinderea către nou, către inovație și reformă este mult mai importantă decât conservarea „vechiului“, respectarea tradiției, „pășitul“ pe drumuri „bătătorite“. Aducem aici numele lui Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas, Albert Roussel, apoi ale compozitorilor ce au format grupul *Les Sixes* (Darius Milhaud, Francisc Poulenc, Artur Honneger, Erik Satie și alții).

Anume din punctul de vedere menționat — al coexistenței tendințelor stilistice polare — muzica franceză din perioada amintită a trezit un interes continuu din partea muzicologilor, soldându-se cu cercetări axate pe diverse aspecte ale fenomenului respectiv. În contextul numeroaselor studii și lucrări

efectuate pe materialul muzicii franceze de la intersecția secolelor XIX și XX, am ales să completăm unele lipsuri, cel puțin aparente, în materialele accesibile din Republica Moldova. Racursiul pe care ne vom axa în prezentul studiu, se fundamentează pe lucrările compozitorilor francezi de la sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX predestinate pentru formula instrumentală de duo cu pian. Ne-am ghidat în abordarea acestui segment din istoria muzicii după aspectele aplicative, practice, valoroase atât pentru procesul instructiv-didactic, cât și pentru procesul artistic-interpretativ.

Genurile muzicii de cameră, asimilând unele particularități ale tendințelor generale, sunt legate de vechile principii și păstrează de cele mai multe ori concepțiile și aspectele componistice tradiționaliste, conservatoare. Fiind o muzică de sinteză, aflându-se într-o continuă intercalare cu celelalte genuri componistice, muzica de cameră în această perioadă apare ca un laborator în care tradiția se confruntă cu inovația, evitându-se experimentarea pură.

Compozitorii experimentează mai întâi de toate în utilizarea diverselor formule instrumentale, aplicând corelația dintre ansamblurile timbrale mai puțin răspândite în perioadele anterioare. Spre exemplu, una dintre figurile centrale ale școlii componistice franceze, Vincent d'Indy, a acordat o mare atenție muzicii instrumentale de cameră la toate etapele evoluției sale artistice. Pe lângă lucrările scrise pentru formațiile clasice de cameră — Cvartetele de coarde, Cvartetul cu pian op.7, Cvintetul cu pian, Sonata pentru vioară și pian, compozitorul se îndreaptă spre formații camerale mixte (instrumente de suflat și corzi) — Suita op.24 pentru trompetă, 2 flaute și cvartet de coarde, Trio op.29 pentru clarinet, violoncel și pian.

Un alt creator fecund pe tărâmul muzicii instrumentale este Camille Saint-Saens, numit de Harold C. Schonberg „exponent al purității, al clarității, rafinamentului și clasicismului“ [1, p. 327]. Este semnificativ aportul „compozitorului francez la îmbogățirea literaturii muzicii de cameră (pentru cuplul vioară-pian, violoncel-pian, oboi-pian, clarinet-pian, fagot-pian) prin suite, studii, sonate“ [2, p. 236].

C.Saint-Saens a încercat variate asociații timbrale pentru a diversifica paleta mijloacelor sonore. Remarcăm aici *Capriciul pe arii daneze și ruse* pentru flaut, oboi, clarinet și pian; *Septetul* pentru trompetă, 2 viole, violă, violoncel, contrabas și pian în forma unui divertisment; *Carnavalul animalelor* pentru două pianouri, corzi, flaut, clarinet și xilofon în forma de suită și multe alte opusuri, „ce au alcătuit o importantă contribuție la repertoriul variatelor formații camerale“ [2, p. 236].

Perioada deplinei maturități stilistice a lui Camille Saint-Saens a fost marcată și de apariția triadei de sonate pentru instrumentele de suflat de lemn (oboi, clarinet, fagot) și pian. Celebre datorită muzicii inspirate și pline de farmec creator, sonatele s-au impus ca reprezentante ale proceselor de „înnoire“ prin revenirea la tehnicile componistice din trecut în muzica franceză de la sfârșitul sec. XIX.

Tendențele, ce mai târziu vor fi denumite ca neoclasiciste, sunt evidente în partea întâia din Sonata pentru oboi și pian op.166 (*Andantino*), în intonațiile de dans din tematismul părții a doua. Ele sunt dezvoltate și adâncite în Sonata pentru clarinet și pian op.167 — cea mai inspirată lucrare dintre opusurile triadei, care „conține minunate pagini de expresivitate“ [3, p. 280]. În cele ce urmează vom efectua o analiză complexă a acestei compoziții, ce reprezintă, fără îndoială, una dintre creațiile de referință în muzica universală pentru instrumentele de lemn.

Alcătuit ca un ciclu cvadripartit, acest opus începe cu o parte lirică (*Allegretto*), lipsită de un conflict dramatic, rupând astfel tiparul tradițional al ciclului de sonată. Caracterul elegiac este redat în primele măsuri, cântate la pian. Figurațiile pe trei optimi, ce articulează trisonul tonalității principale Mi-bemol major, impun o atmosferă calmă, melancolică, oarecum statică.

Forma tripartită de tip ABA₁ utilizată de Camille Saint-Saens în *Allegretto* este mai puțin caracteristică pentru primele părți ale ciclului de sonată. Prima secțiune constă dintr-o perioadă din două propoziții cu lărgirea propoziției a doua prin mijloace armonice — inflexiune în tonalitatea fa minor (măsurile 9-11), urmată de pedala *mi-bemol* la pian și succesiunea formată din trisonul tonic, secundacordul treptei a doua și treapta a șasea coborâtă, ce consolidează tonalitatea de bază. Linia melodică a primei perioade este generată de motivul cântat la clarinet, construit pe joncțiunea a două secunde mari descendente.

Caracterul cantabil este structurat pe motive lungi și complexe, fiind creat prin varierea și secvențierea intonației primare de secundă descendentă. Această intonație este preluată de pian în măsurile de legătură dintre secțiunea A și B (măsurile 23-24).

Secțiunea mediană este consemnată de modul minor (tonalitatea do minor), accentuându-se astfel culoarea melancolică, ideea muzicală dezvoltându-se prin procedee de secvențiere motivică a pasajelor descendente. În secțiunea de mijloc discursul se precipită, devine mai dinamic, țesutul armonic se cromatizează, valorile ritmice se diminuează, se accelerează și pulsația funcțional-armonică, fără a se transpune într-un vădit parametru dramatic. Planul tonal în această secțiune este variat și se impune printr-un șir de inflexiuni și modulații (fa minor, Do-bemol major).

În măsurile 42-44 se ajunge la momentul culminant al discursului — factura în figurații la pian este substituită de pulsațiile în acorduri. În acest fragment se modifică și funcția instrumentelor în ansamblu: pianul preia pe moment funcția solistică, aducând în țesutul general câteva replici melodice cu o evidentă funcție de tematism complementar. Instrumentele se completează reciproc, mai ales în măsurile 53-54, unde succesiunea motivului din trei optimi la pian este preluată de clarinet.

Începutul Reprizei (măsura 55) este marcat de revenirea facturii inițiale la pian și reluarea temei întâia la solist. Totuși tensiunea discursului median și-a lăsat amprenta asupra caracterului reprizei, care este dinamizată datorită apariției mai multor acorduri disonante și a turațiilor armonice cromatice instabile — D7 spre sol minor — DD4/3#1 — D7. Tonalitatea de bază și caracterul elegiac inițial se restabilesc doar începând cu măsura 58.

O mică Codă încheie discursul părții întâi — sonoritatea se stinge treptat, odată cu micșorarea nuanțelor dinamice. Turnura cadențială, formată din D2 spre sextacordul subdominantei armonice, K6/4, pedala de D, D7 — T, consolidează tonalitatea Mi-bemol major. Pe fundalul trisonului tonicii în pulsație și a subdominantei la pian, este readus motivul generator de secundă descendentă, partea încheindu-se cu un lung arpegiu pe sunetele tonicii la clarinet. Această insistență pe sunetele și acordurile tonalității principale din încheierea părții întâi creează o stare de liniște, de pace, o „rotunjire“ completă a discursului.

Partea a doua (*Allegro animato*) aduce o muzică jovială, plină de elan tineresc. Aspectele metro-ritmice ne indică asemănarea acestui discurs cu genul de gavotă: măsura alla breve, începutul anacru-zic, terminația frazelor la mijlocul măsurii cu valori de doimi, încheierea motivelor pe timpul slab. În același timp, Camille Saint-Saens se prezintă în această parte ca un maestru al comicului, al burlescului. Motivele scurte și pasajele în staccato, mișcarea perpetuă în triolette, „picanteriile“ armonice originale traduc muzica acestei părți în sfera umorului, a fanteziei ludice.

Această parte este scrisă în forma tripartită de tip ABA cu o perioadă din două propoziții în prima secțiune. Melodia incipientă se grefează pe sunetele trisonului tonicii La-bemol major. Diatonismul ei se modifică în ultimele măsuri, când repetarea submotivului *mi-bemol* (pătrime), *re-bemol* — *do* (optimi) la clarinet este armonizată în diverse moduri la pian, iar spre sfârșit printr-o succesiune modulată către tonalitatea do minor. Propoziția a doua începe cu câteva măsuri în care se produce inflexiunea în sol minor, urmată de câteva tonalități pasagere (*re* minor, *Si-bemol* major, *Fa* major, *Sol-bemol* major). Spre sfârșitul părții întâi se revine la tonalitatea La-bemol major. Astfel, prin folosirea oscilațiilor tonale se creează o atmosferă jucăușă.

Secțiunea mediană este alcătuită pe succesiunea mai multor formule ritmice: cele sincopate (măsurile 33-34), în triolette (măsurile 35-36), precum și cu pătrimi egale. Contrastele ritmice dintre sincopa „acută“ și „rotunjirea“ formulei de triolet creează un discurs dinamic și variat, induce atmosfera ludică, burlescă.

Un alt factor constitutiv în secțiunea mediană este cel armonic. Chiar în debutul secțiunii la pian se insistă pe un singur acord (*la-bemol* — *mi-bemol* — *sol-bemol* — *si-bemol* — *re-bemol*), care se repetă de 4 ori în doimi, apoi de 7 ori în pătrimi. Acest acord se explică ca undecimacord din tonalitatea subdominantei fără terță. Dar tratarea armonică a respectivei „formațiuni“ sonore poate fi multiplă. Fiind privită ca o reprezentare a politonalității, ea unește La-bemol major în linia de jos și Sol-bemol

major în linia superioară a pianului și la clarinet. O altă explicație a acestui acord apare dacă vedem în cvinta „la-bemol — mi-bemol“ un punct dublu al tonicii La-bemol major, formând așa zisul *basse de bourdons*. Din acest aspect se conturează substanța „medievală“, evocarea culorilor specifice pentru muzica de epocă, genul de gavotă, la care am făcut referință în analiza acestei părți.

Urmează un nou acord de la sunetul *la-bemol*, care de asemenea este repetat de 4 ori în doimi și de 7 ori în pătrimi (*la-bemol — mi-bemol — do-bemol — sol-bemol — si-bemol*). Este un nonacord cu terța minoră din tonalitatea subdominantei, ce se rezolvă în trisonul Re-bemol major. Aceste structuri armonice obținute prin suprapunerea mai multor cvinte sugerează stilistica neobarocă.

Repriza aduce materialul din prima secțiune, iar Coda (începând cu măsura 99) este bazată pe ideile muzicale din secțiunea mediană, având un caracter generalizator-concluziv. Sonoritatea treptat se stinge și se încheie în *pianissimo* cu un pasaj ascendent în arpeggiu pe staccato la clarinet.

Partea III (*Lento*) impresionează prin începutul său lugubru accentuat de registrul grav al clarinetului și pianului în nuanța de *forte*. În literatura muzicologică s-a stipulat apartenența acestei muzici la ideea morții, la dimensiunea tragicului, ea fiind atribuită celor mai profunde și impresionante pagini scrise de Camille Saint-Saens.

Am remarca aici următoarea idee, ce denotă apartenența lucrării la tendințele neo-stilistice: mai mulți parametri ai limbajului utilizat de autor în *Lento* indică tendința de a revoca genul de *passacaglia*. Astfel, compozitorul folosește tempoul foarte lent, tonalitatea minoră (mi-bemol minor), măsura de 3/2, caracterul sobru și laconic al discursului, profilul de coral ce apare în prezentarea acordică în partea pianului, logica polifonică în construcția discursului, elementele de variație ca metodă compozițională. Expunerea lineară, polifonică este realizată prin mișcarea paralelă a vocilor, dublarea insistentă la pian a melodiei de la clarinet în intervalul de sextă, ceea ce amintește de heterofonie.

Lento reprezintă — din punctul de vedere al formei — o structură bipartită complexă de tip A A₁. Melodia primei articulații (măsurile 1-25) este cântată în registrul grav (sunt cuprinse octavele mare și mică) cu o sonoritate plină, acordică, iar nuanța dinamică de *forte* nu este schimbată pe tot parcursul primei perioade.

Perioada a doua (A₁) reprezintă o variantă dinamică și registrală a perioadei întâia. Tema este cântată în nuanța de *pianissimo* cu specificația *sempre*, fără fluctuații dinamice, în registrul acut (începând cu octava întâia și mai sus).

Între cele două secțiuni A și A₁ sunt create câteva măsuri de legătură (măsurile 26-32), în care pianul aduce o succesiune de șapte acorduri masive în figurații, nuanța de *fortissimo*, extrem de accentuate. Aceste acorduri ce amplifică aspectul tragic-funebru al muzicii din *Lento*, sunt repetate la sfârșitul părții a treia în nuanța de *pianissimo*, sub formă de arpeggiu cu caracter suav și calm.

Partea a patra (*Molto allegro*) a Sonatei pentru clarinet și pian de Camille Saint-Saens este sudată cu partea lentă, fapt realizat în primul rând prin mijloace armonice: acordul de încheiere al *Lento*-ului (trisonul de dominantă) se rezolvă în primele măsuri ale finalului într-un interval de cvintă susținut la pian în tremolo și nuanța de *piano* (cvinta *mi-bemol — si-bemol*). Am remarca ambiguitatea modală a acestui început: cvinta *mi-bemol — si-bemol* aparține atât modului major, cât și omonimei minore — astfel finalul debutează cu o stare de incertitudine atât pe plan formal (se percepe drept încheierea părții lente), cât și pe plan armonic (incertitudinea modală). Abia în măsura a treia a finalului trisonul tonicii este completat cu terța majoră.

Sub aspect interpretativ este foarte important ca pianistul să urmărească crearea acestei ambiguități, păstrând în primele măsuri ale părții a patra calitatea sunetului și atmosfera din *Lento* — gradația dinamică respectivă codei din *Lento* treptat va succeda într-un *crescendo*, pregătind astfel intrarea clarinetului în măsura 4.

Din punct de vedere dramaturgic, finalul Sonatei pentru clarinet și pian de Camille Saint-Saens este o veritabilă sinteză a ciclului. Aici se regăsesc temele din părțile precedente, astfel obținându-se integritatea și unitatea tematică a lucrării, tipică pentru ciclul de sonată romantică.

Tematismul ultimei părți se caracterizează prin numeroase pasaje de virtuozitate, mai ales în partea clarinetului, ce excelează prin game și arpegii tehnice. Discursul muzical evoluează continuu, se caracterizează printr-un dinamism caleidoscopic, în care teme muzicale se succed fără contraste. În dezvoltarea compactă revine tema din partea întâia, ce capătă de astă dată un caracter profund personal, atingând în evoluția sa culmi dramatice (cu indicația autorului *appassionato*).

Repriza temei principale (începând cu măsura 118) se consemnează prin revenirea tonalității principale Mi-bemol major, precum și a tipului inițial de factură.

Sonata se încheie cu reluarea unui fragment din partea întâia, formând astfel un „arc” tematic — epilog al întregii lucrări, asigurând unitatea compozițională și dramaturgică, integritatea ciclică a lucrării. Ultimele măsuri impun o atmosferă de calm, o sonoritate bazată pe repetarea unei turații plagale la pian, cu nuanța de *pianissimo* și indicația *calando*.

În acest fel am concluzionat că Sonata pentru clarinet și pian de Camille Saint-Saens reprezintă din punct de vedere stilistic o lucrare romantică, în care se îmbină organic atât principiile tradiționale pentru ciclul de sonată romantică cu elemente de neo-stilistică, cu deschidere spre experimentare și re-aducerea în prim plan a procedeelelor și elementelor structurale caracteristice pentru barocul muzical. În acest sens putem privi Sonata pentru clarinet și pian de Camille Saint-Saens drept una dintre „cărămizile” ce au stat la baza neoclasicismului francez. Pentru confirmare aducem aprecierea lui Harold C. Schonberg, care susținea că „muzica lui Saint-Saens are eleganță clasică” [1, p. 329].

Referințe bibliografice

1. SCHONBERG, Harold C. *Viețile marilor compozitori*. București: Editura Lider, 1997.
2. ȘTEFĂNESCU, I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. IV. București: Editura Fundației Culturale Române, 2002.
3. КРЕМЛЕВ, Ю. *Камиль Сен-Санс*. Москва: Советский композитор, 1970.