

**SONATA PENTRU CLARINET ȘI PIAN Nr. 2 DE S. LOBEL  
ÎN VIZIUNEA INTERPRETATIVĂ A LUI E. VERBEȚCHI**

THE SONATA FOR CLARINET AND PIANO No. 2 BY S. LOBEL  
IN E. VERBEȚCHI'S INTERPRETATIVE TREATMENT

СОНАТА ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО № 2 С. ЛОБЕЛЯ  
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАКТОВКЕ Е. ВЕРБЕЦКОГО

**VICTOR ȚIHONEAC,**  
doctorand, lector,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În articolul de față autorul a realizat o analiză interpretativă a Sonatei nr. 2 pentru clarinet și pian de S. Lobel, în baza înregistrării audio cu valoare de unicat, care se află în fonoteca AMTAP. Înregistrarea a fost realizată de E. Verbețchi (clarinet) și G. Strahilevici (pian) în 1968. Autorul a încercat să determine unele particularități ale stilului interpretativ al lui E. Verbețchi și anume: specificul tratării textului componistic, abordarea individuală a partidei clarinetului, indicațiilor dinamice, de articulație etc.*

**Cuvinte-cheie:** sonata, clarinet, interpretare, forma de sonată, expoziție, dezvoltare, repriză.

*In the present article the author has realized an interpretative analysis of Sonata No. 2 for clarinet and piano by S. Lobel, on the basis of an audio recording that is kept in the AMTAP sound archives. This recording was made by E. Verbețchi (clarinet) and G. Strahilevici (piano) in 1968. The author has attempted to determine some features of E. Verbețchi's interpretive style, such as: the specific treatment of the composer's text, the individual approach to the clarinet part, the dynamic and articulation indications etc.*

**Keywords:** sonata, clarinet, interpretation, sonata form, exposition, development, recapitulation.

*В настоящей статье автор выполнил исполнительский анализ Сонаты №2 для кларнета и фортепиано С. Лобеля на базе уникальной грамзаписи, хранящейся в фонотеке АМГИИ. Запись была сделана Е. Вербецким (кларнет) и Гитой Страхилевич (фортепиано) в 1968 году. Автор попытался определить такие черты исполнительского стиля Е. Вербецкого, как особая трактовка композиторского текста, индивидуальное прочтение кларнетовой партии, динамических и артикуляционных указаний и др.*

**Ключевые слова:** соната, кларнет, исполнение, сонатная форма, экспозиция, разработка, реприза.

Examinând evoluția genului de sonată în creația compozitorilor din Republica Moldova, muzicologul S. Țircunova menționează că acesta „este considerat în mod tradițional unul dintre cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană. Studiile profesionale includ în mod obligatoriu însușirea formei de sonată, utilizarea unui astfel de gen. Din aceste considerente evoluția sonatei poate fi un indiciu al nivelului tradiției componistice, dovadă a înzestrării sale profesioniste, originalității” [1, p. 88].

Însă, din aceeași sursă aflăm că anume acest gen a fost mai puțin răspândit în creațiile compozitorilor autohtoni. Totuși, printre cei care au îmbogățit repertoriul interpretativ și didactic cu noi creații ciclice este compozitorul și pedagogul Solomon Lobel.

Interesul pentru genul de sonată Lobel a manifestat încă din perioada studiilor sale la Conservatorul din Chișinău când a scris *Sonata nr. 1 pentru pian* (1948). Ulterior, această creație a fost urmată de alte opusuri de acest gen, compozitorul continuând să-și perfecționeze stilul în

această sferă. Astfel, printre alte opere muzicale aparținând genului de sonată menționăm: *Sonata nr. 1 pentru pian* (1948); *Sonata nr. 2 pentru pian* (1952); *Sonata nr. 1 pentru clarinet și pian* (1957); *Sonata nr. 3 pentru pian* (1958); *Sonata nr. 1 pentru violoncel și pian* (1961); *Sonata nr. 2 pentru violoncel și pian* (1966); *Sonata nr. 2 pentru clarinet și pian* (1967); *Sonata pentru pian „Aforisme”* (1972).

Ținem să menționăm că cele mai reprezentative creații camerale-instrumentale ale lui S. Lobel au fost scrise în anii '60 — perioadă, care s-a evidențiat nu numai prin apariția unor opere muzicale remarcabile, dar și prin faptul că anume atunci s-au cristalizat cele mai tipice trăsături ale stilului componistic al lui Lobel. Dintre aceste creații face parte *Sonata nr. 2 pentru clarinet și pian*, scrisă în anul 1967 și interpretată în premieră în același an la al III-lea Congres al Uniunii Compozitorilor în Sala Mică a Conservatorului de Stat din Republica Moldova, fiind interpretată de Eugen Verbețchi (clarinet) și G. Strahilevici (pian). Mai târziu E. Verbețchi a interpretat această sonată și cu alți pianiști. De exemplu s-a păstrat recenzia lui E. Zac la concertul lui V. Levinzon și E. Verbețchi, în programul căruia a fost inclusă lucrarea de față. Ulterior ea a fost înregistrată de E. Verbețchi în fondul Companiei de Stat Teleradio-Moldova, fiind derulată nu o singură dată la postul național de radio. Analiza interpretativă de față a fost efectuată în baza materialului sonor obținut din fondul fonotecii AMTAP, înregistrarea fiind realizată la 19 septembrie 1968, în baza unei derulări radio a creației menționate anterior, soliști E. Verbețchi (clarinet) și G. Strahilevici (pian).

După cum afirmă muzicologul E. Kletinici „Conceptul *Sonatei nr. 2 pentru clarinet și pian* de S. Lobel a fost în mare parte determinat de esența și posibilitățile individuale ale celui mai universal reprezentant al familiei instrumentelor aerofone de lemn. Mai ales că compozitorul a fost încântat nu de cadențele impozante, pasajele briante, figurațiile melodice accesibile interpreților la acest instrument, dar de posibilitatea de a pătrunde în cele mai adânci și intime locașuri ale sentimentelor și gândurilor omenești” [2, p. 65–66]. Din punct de vedere al sistemului imaginilor artistice întreaga sonată se bazează pe niște monoloage ale clarinetului, pe o trăire interioară, intimă, profundă a sentimentelor umane, care fără îndoială necesită o măiestrie înaltă a interpretului. O trăsătură distinctă a creației este lipsa contrastului între mișcări, fiecare parte reprezentând o latură nouă a aceleiași stări — mai sumbre, reținute, interiorizate. După cum evidențiază cercetătorul E. Kletinici, „în *Sonata nr. 2 pentru clarinet și pian* nuanțele emotive din interiorul fiecărei mișcări, cedează pe al doilea plan comparativ cu contrastele principale dintre mișcări, fiecare din ele reprezentând straturi integre cu trăsăturile lor de bază, suprapuse altor straturi” [3, p. 145]. Într-adevăr, fiecare mișcare reprezintă un tablou integrat al unei stări psihologice. Specificul sonatei constă și în faptul că toate părțile (cu excepția mișcării a doua) sunt scrise în formă de sonată.

Această modalitate de expunere a imaginilor artistice este tipică pentru sonata instrumentală națională din anii '60. Astfel în articolul său S. Țircunova afirmă că în anii '60 a se conștientizează „epuizarea concepției naive și optimiste a sonatei, tipice pentru anii '50. Compozitorii au început să caute unele forme noi de organizare sonoră a materialului, un tematism nou, alte legături, <....> alte forme mai libere de exprimare a conceptului sonatei” [1, p. 90]. Ne vom adresa la analiza mai detaliată a fiecărei mișcări a sonatei semnate de S. Lobel.

**Partea întâi (*Allegro moderato*)** reprezintă un model tipic al structurii menționate anterior, începând cu o introducere de două măsuri expusă în partida pianului, care se bazează pe niște structuri melodice formate din succesiunea intervalelor de cvartă, cvintă, terță. În această

mișcare compozitorul folosește principiile a.n. „tonalități lărgite” (definiția aparține autoarelor volumului I *Armonia. Teoria armoniei* G. Cocearova, V. Melnic) [4, p. 162]. Intonația de secundă mică ascendentă (m. 5–8), subliniază caracterul sumbru, misterios al muzicii acestei părți, pe alocuri creând o atmosferă sinistră. De asemenea ne atrag atenția salturile pe octave micșorate în partida clarinetului care la fel reprezintă niște elemente specifice ale stilului componistic al lui Lobel. Spunem în paranteze că aceste intonații sunt destul de tipice pentru limbajul componistic al secolului al XX-lea, ca exemplu putem menționa creația lui D. Șostacovici.

*Tema principală*, expusă în partida clarinetului, este caracterizată printr-o dezvoltare melodică intensă a unui motiv incipient, care penetrează și acompaniamentul pianistic, al cărui factură capătă un caracter sintetic îmbinând principiile vertical-armonice (m. 20–26) cu elemente polifonice pe baza liniilor contrastante destul de independente (m. 17–18). Grație interpretării lui E. Verbețchi linia melodică a temei principale capătă un caracter mai tensionat. Calitatea sunetului, individualitatea timbrală se realizează printr-o interpretare monotonă, uniformă a melodiei, lipsită de contraste subite. Putem afirma că în linia melodică a clarinetului, chiar din primele sunete și până în cifra 2, nu întâlnim nici o pauză. Întreaga melodie reprezintă o totalitate, un ansamblu de sunete unite între ele, fapt ce reprezintă o dificultate pentru clarinetist în planul repartizării respirației interpretative. Paleta nuanțelor dinamice este destul de limitată, lipsită de contraste dinamice mari, fapt ce contribuie la redarea exactă a ideii compozitorului.

*Puntea* începe din cifra 2 (*A tempo*) având un colorit sumbru, deprimant, rezervat. Aici se manifestă o varietate a mișcărilor melodice, ca exemplu găsim salturi pe intervale mari de cvintă, septime, sexte etc. O diversitate mare se observă și în articulație, la hașurile indicate inițial se adaugă și *staccato* (m. 34). Se extinde ambitusul partidei clarinetului care ajunge de la *fa-diez* până la *mi-bemol*<sup>3</sup> acoperind un diapazon sonor destul de vast. Vorbind despre sistemul imaginilor artistice, această temă are o funcție de trecere de la imaginile temei principale la cele ale temei secundare.

Puntea are un caracter instabil, slab pronunțat, lipsit de tema melodică bine cristalizată, fapt ce creează unele probleme de ordin interpretativ. Este vorba de tratarea adecvată a celulelor și frazelor muzicale, căutarea unei structuri corespunzătoare care ar uni materialul destul de fragmentar al acestei secțiuni. În cazul nostru, puntea începe cu celule mai scurte, imitând o respirație agitată, iar apoi apar fraze muzicale mai desfășurate, care cuprind un registru vast fiind bazate pe o respirație mai largă. Acest specific al temei de față este redat exact de interpret prin intermediul nuanțelor dinamice și al intonației sunetului menținând caracterul agitat al frazelor muzicale și pregătind astfel apariția temei secundare. Spre deosebire de tema precedentă aici urmărim o diversitate mai mare a nuanțelor dinamice (de la *pp* la *f*), linia melodică fiind intensificată încontinuu prin intermediul procedurii *cresc.*, interpretul reușind să redea o expresie agitată a calității sunetului.

*Tema secundară* (***Pesante*** — cifra 3, m. 43) este expusă în registrul acut, oferind unele desene ritmice noi (m. 46, 48). Din punct de vedere intonativ ea dezvoltă acele elemente care au fost stabilite inițial în tema principală. Din acest punct de vedere ambele teme sunt foarte alăturate, asemănătoare, fapt despre care ne vorbește utilizarea unor intonații specifice, cum ar fi octavă micșorată, secunda mărită<sup>1</sup> (m. 47–48).

<sup>1</sup> Ceea ce ține de utilizarea secundelor mărite, acesta este un element specific muzicii populare.

Aspectul registral al acestei teme cere unele comentarii. Se știe, că în registrul acut al clarinetului controlul asupra intonației devine destul de dificil din cauza unui pericol de a ridica acordajul sunetului. După cum afirmă clarinetistul și pedagogul ucrainean K. Mühlberg, „În procesul emiterii sunetelor din registrul acut se mărește tensiunea buzelor și a coloanei de aer expirate, în rezultatul căreia are loc îndepărtarea anciei de muștiuc. Este foarte important însușirea controlului intensității buzelor în procesul emiterii sunetelor din registrul acut” [5, p. 13]. E. Verbețchi a reușit să depășească aceste dificultăți tehnice obținând nu doar un timbru, un colorit plăcut al sunetului, ci și o intonație perfectă. Merită să fie menționat faptul, că întreaga sonată este caracterizată printr-o unitate intonativă. Astfel, în linia melodică a clarinetului urmărind alterații cromatice descendente a treptelor (*fa-diez – fa-becar – fa-bemol, sol-becar – sol-bemol, re-becar – re-bemol* în m. 50–54), fapt ce contribuie la redarea unui colorit sumbru, deprimant al temei.

În ceea ce privește specificul acompaniamentului, aici de asemenea apar unele schimbări. Acestea țin de utilizarea unor elemente ritmice de tip *ostinato* (m. 52–54) cu păstrarea facturii acordice ușor sincopate. Partida pianului este foarte flexibilă fiind supusă dezvoltării, unele linii monofonice se amplifică, fiind completate cu acorduri (cifra 4) și generând astfel ceea ce Iu. Holopov numește „armonia lineară” (линейная гармония) [6, p. 179]. Una din particularitățile „armoniei lineare” constă în mișcarea paralelă a vocilor, care creează un efect sonor deosebit. Subliniem că în partida acompaniamentului apar și unele schimbări identificate anterior în partida clarinetului: este vorba de mobilitatea unor trepte ale modului (ca exemplu menționăm sunetele *mi-bemol<sup>2</sup> – mi-becar<sup>2</sup>* și *do-bemol<sup>1</sup> – do-becar<sup>1</sup>* în partida pianului, m. 57).

Expoziția și dezvoltarea primei mișcări a ciclului sunt divizate printr-o mică cadență, a cărei funcție compozițională constă în marcarea unei secțiuni noi în cadrul primei părți. Sub aspect dramaturgic aceasta reprezintă un monolog al clarinetului (m. 76), pe plan tematic aici se dezvoltă intonațiile temei secundare în registrul acut, căpătând o sonoritate destul de tensionată și dramatică (cifra 6). Întregul monolog este constituit din două compartimente, primul fiind expus în registrul acut al clarinetului, caracterizat printr-o expresie mai tensionată, dramatică a sunetului, în timp ce al doilea scris în registrul grav, se caracterizează printr-o sonoritate mai comprimată.

*Dezvoltarea* este redusă ca volum fiind constituită din câteva faze. *Prima fază* se construiește pe materialul muzical al temei principale, partida acompaniamentului bazându-se pe aceeași textură ca și la începutul mișcării dar deja în registrele acut și mediu, având un colorit dramatic mai pronunțat. Tema principală este expusă de la sunetul *mi-bemol<sup>1</sup>* având o sonoritate mai tensionată, dar păstrându-și intonația inițială. În cea *de-a doua fază* (cifra 8) se produc unele modificări în acompaniament și în partida clarinetului. Aceste schimbări constau în faptul că materialul tematic capătă un caracter motric, datorită căruia această secțiune contrastează nu doar cu prima fază a dezvoltării ci și cu expoziția. În *faza a treia* (cifra 10) la fel se produc unele varieri melodice și metro-ritmice, apar structuri ritmice mai acute legate de treizeciodoimi (m. 122–124) ș.a.

*Repriza* începe cu expunerea temei principale în partida pianului (cifra 11), pe fundalul căreia apar figurațiile melodice interpretate de clarinet. Tema secundară (cifra 12) sună la o altă înălțime în comparație cu expoziția. Aici relațiile solist–acompaniament sunt supuse unei dialogări: de câteva ori atenția ascultătorului trece de la partida solistului la cea a pianului. Mai târziu acest procedeu se repetă, dar deja cu o indicația *calando* în linia melodică a clarinetului,

cea ce presupune scăderea treptată a intensității sunetului și a tempoului. Prin caracterul său expresiv, și prin apariția unor structuri ritmice mai acute, *Coda* (m. 162) aduce un anumit contrast. Sub aspect melodic această secțiune corespundează cu fază a doua a dezvoltării, contribuind astfel la integritatea tematică a primei mișcări.

**Partea a doua (*Largo*)** este scrisă într-o formă bipartită mare cu repriza concentrată (A + A<sup>1</sup>) (definiția aparține lui D. Bughici și înseamnă un tip de repriză, „în care se reduc proporțiile unor teme sau se renunță la unele din grupul principal” [7, p. 278]), având un tempo foarte lent (*Largo*). Această parte reprezintă una din cele mai expresive pagini din muzica cameral-instrumentală a Moldovei, redând o imagine artistică pregnantă pe baza unor mijloace muzicale laconice. Această imagine artistică se creează, în primul rând, grație partidei pianului, construite pe baza unei succesiuni acordice, ce cuprinde doar registrele extreme ale pianului, în timp ce registrul mediu nu este implicat. Factura pianului are și ea legitățile proprii: cvinta perfectă în octava mare în mâna stângă se îmbină cu cvinta perfectă în octava a doua în mâna dreaptă. Acest procedeu amintește efectul de clopot care este deseori utilizat în muzica rusă redând imaginile funerare și tragice. În cazul sonatei lui Lobel putem afirma o influență a creației instrumentale ale lui S. Rahmaninov.

Specificul facturii muzicale menționat anterior, și anume îmbinarea extremelor registrale, devine mai accentuat (cifra 15, m. 12–15), iar mișcarea pe cvarte paralele se efectuează în direcții opuse. Linia melodică se deosebește printr-o integritate deosebită, persistă aceleași intonații care au fost și în prima parte (intonații de secunde mărite: *la-bemol* – *si-becar*, salturi pe octave micșorate: *si-becar* – *si-bemol*<sup>1</sup>), aceleași desene ritmice care în contextul unui nou acompaniament și a unui tempo lent produc o efect sonor nou.

În întreaga mișcare predomină sistemul modal, cu unele modificări în textura acompaniamentului unde apar acorduri de structură terțară în secțiunea a doua. Aici compozitorul folosește elementele texturii omofon-armonice cu adăugarea unor straturi melodice mai polifonizate. Cu toate acestea, la sfârșitul secțiunii se revine la modelul inițial al texturii acompaniamentului, care devine mai echilibrat din punct de vedere sonor grație utilizării registrului mediu.

Dacă ne vom referi la linia clarinetului, este foarte important de menționat că caracterul monologic este foarte clar reprezentat aici, prin intermediul unei mici cadențe (cifra 16), unde în final se repetă aceeași mișcare descendentă pe intervale de secunde. Pe de o parte, acest procedeu are un caracter tragic, iar pe de altă parte creează senzația unui enunț nefinisat. Intonația de bază se schimbă: în loc de secunde mici descendente aici se folosesc intonații de secunde mari, care, posibil, rezultă din acordurile precedente *do – sol – re – la*.

Analizând această mișcare sub aspect interpretativ, menționăm că caracterul interiorizat, rezervat al materialului tematic este foarte bine redat de E. Verbețchi prin intermediul paletei nuanțelor dinamice, a unui colorit foarte cald al sunetului, aplicând o respirație destul de uniformă. Este știut din practica interpretativă că o mare dificultate pentru interpret prezintă interpretarea nuanțelor dinamice *p*, *pp*, *ppp*. Această problemă a fost abordată de clarinetistul sovietic A. Fedotov în lucrarea sa, dedicată aspectelor metodice de predare a instrumentelor de suflat. Autorul afirmând că „dinamica sunetului la instrumente de suflat este strâns legată de sfera intonativă a interpretării. În practică interpretativă noi observăm, că concomitent cu schimbarea nuanței dinamice se modifică și înălțimea sunetului. Astfel de fenomene mărturisesc

de obicei despre lipsa de atenție a interpretului sau despre o stare slăbită a mușchilor buzelor” [8, p. 42].

Tempoul ales de E. Verbețchi și G. Strahilevici în cadrul părții a doua a ciclului, corespunde ideal imaginii artistice a acestei mișcării, accentuând atmosfera dramatică și concomitent intimă a secțiunii. E. Verbețchi a reușit să obțină nu doar o expresie adecvată a materialului tematic, dar și o intonație perfectă, mai ales că în linia melodică sunt implicate unele sunete pe care este destul de dificil de a le controla intonativ (este vorba de sunetele *la*, *la-bemol*<sup>1</sup>, *fa-bemol*<sup>1</sup> etc.).

**Partea a treia (*Tempo di Valse*)** se deosebește printr-un caracter concertant, prin dialogul solistului cu pianul pe baza procedului „întrebare-răspuns”. Ca exemplu putem menționa mm. 25–27, 45–48, 158–161. Procedul „întrebare-răspuns” cere de la ambii membri ai ansamblului cameral niște aptitudini aparte: în cadrul acestui procedeu atât clarinetistul, cât și pianistul trebuie să cânte frazele muzicale repetate sau apropiate într-un mod asemănător fie vorba de articulație, tempo, dinamica în pofida specificului sonor diferit al ambelor instrumente. Caracterul dansant al acestei mișcări provoacă unele asociații cu partea a treia din simfoniile clasice sau romantice. Totodată, tratarea individualizată a genului de vals se realizează în predominarea imaginilor sumbre, uneori tragice caracteristice tuturor mișcărilor din acest ciclu.

*Tema principală* a părții a treia, pare foarte rezervată, lipsită de nuanțe optimiste: printre trăsăturile tipice unui vals, nominalizăm măsura de  $\frac{3}{4}$ , diferite modele tipice în acompaniament instrumental (*bas – acord*; *bas – acord – bas*). Cu alte cuvinte, caracterul genului este redat indirect, fin și delicat, într-o formă latentă.

În același timp, nu pot rămâne neobservate și niște trăsături de dialogare care sunt tipice mai mult genului de concert instrumental decât celui de sonată. Aplicarea acestui procedeu contribuie la provocarea interesului ascultătorului, intensificând aspectul comunicativ al creației în cauză. Specificul genului de vals influențează asupra gândirii compoziționale a compozitorului: deși aici se folosește forma de sonată, gradul de dezvoltare intonativă este scăzut. Tratarea ca atare lipsește, fiind substituită de un mic episod (p. 22), interpretat de pian solo, care are o funcție compozițională evidentă: de a separa expoziția de repriză. Așadar, structura părții a treia poate fi tratată ca forma de sonată cu episod.

*Tema principală* se deosebește prin flexibilitate aparte, folosind intonații rotunjite și cuprinzând diverse registre. În linia melodică observăm aceleași intonații de secunde mărite, secunde mici descendente, cvarte micșorate, varieri cromatice ale treptelor care confirm încă odată integritatea intonativă a ciclului. În versiunea interpretativă a lui E. Verbețchi materialul muzical este interpretat într-un tempo moderat, cu sublinierea caracterului de vals al melodiei temei principale. Interpretul reușește să obțină un timbru cald, plin al sunetului, frazele melodice fiind cântate foarte firesc, grațios, fin, omogen. Acest efect este susținut și la nivelul dinamicii: linia melodică lipsită de contraste, se interpretează în limita nuanței *mf*.

Sub aspect intonativ *puntea* (din cifra 18) seamănă cu tema principală, dar sună mai agitat, mai vioi. Linia melodică a clarinetului capătă un caracter mai motric, vioi, unde urmărim și diverse salturi pe intervale mari; paleta nuanțelor dinamice fiind extinsă până la *f*. *Tema secundară* (cifra 20), are un desen melodic mai puțin obișnuit construit pe salturi de octave micșorate în diverse registre. Același procedeu îl urmărim și în partida pianului unde observăm salturi pe intervale și mai mari (duodecimă). În linia acompaniamentului predomină o textură transparentă, largă care redă o sonoritate mai liniștită.

În *repriză* materialul temei principale fiind expus cu o octavă mai jos, sună mai dramatic; aici are loc și modificarea culorilor timbrale. Inițial (în expoziție) această temă cuprinde nu doar registrul mediu și cel grav, dar și cel acut, în *repriză* ea fost expusă doar în registrul grav și cel mediu, fapt ce creează unele dificultăți de ordin interpretativ.

Solistul este nevoit să se adapteze la schimbul rapid al registrelor, ceea ce necesită o flexibilitate mare a aparatului interpretativ, a intensității buzelor, a coloanei de aer expirate pentru a obține intonația, expresia și culoarea timbrală necesară a sunetului. După cum susține clarinetistul ucrainean K. Mühlberg „clarinetiștii calificați prin intermediul „simțului muscular” fixează tensiunea buzelor încă din faza de pregătire și o mențin în procesul emiterii sunetelor cu o forță dinamică constantă” [5, p. 13]. Analizând înregistrarea creației în cauză, menționăm, că E. Verbețchi a reușit în plină măsură să depășească aceste dificultăți, accentuând caracterul materialului tematic.

În *tema secundară* (ultimul rând, p. 24) are loc modificarea acompaniamentului realizată prin introducerea schimbărilor de înălțime sonoră a acestuia. Măiestria componistică a lui S. Lobel se manifestă în jocul resurselor registrale, în înțelegerea perfectă a rolului lor în dramaturgia creației. Plasarea temei secundare în registrul mai grav duce la scăderea tensiunii, fapt ce contribuie la sublinierea caracterului diferit al temei secundare nu doar prin aspectele tematice, ci și prin cele registrale.

Un exemplu reprezentativ de utilizare a registrelor extreme găsim în cifra 28, unde se află frazele scurte expuse în partida pianului în cinci octave diferite<sup>2</sup> (această textură pianistică cu îmbinarea registrelor extreme a fost deja folosită în mișcarea a doua a Sonatei). Ultima dată tema clarinetului se desfășoară pe baza pedalelor în partida pianului: acest procedeu se utilizează de către compozitor în toate mișcări ale *Sonatei*, devenind un alt factor important de integritate a ciclului.

**Partea a patra (*Allegro*)** îmbină în sine mai multe funcții, în primul rând — cea de sinteză a tuturor temelor muzicale din părțile precedente. Sub aspect ideatic și tematic, partea finală a ciclului are cel mai mare nivel de contrast față de mișcărilor precedente, având un caracter mai motric. Subliniem, că în muzica părții finale muzicologul E. Kletinici a găsit unele elemente ritmice ale genului popular *bătuta*. Această mișcare este mai exteriorizată comparativ cu celelalte mișcări, dar cu toate acestea și aici persistă imagini mai interiorizate, mai sumbre din mișcărilor precedente (ca exemplu putem nominaliza tema inițială a părții finale). Scrisă într-o formă de sonată, partea finală redă imagini obiective, energice, pozitive. Putem afirma că aici se evidențiază mult partida pianului, apar fragmente solistice care nu le urmăream prea des în mișcărilor precedente, unde predomina partida clarinetului.

Salturile pe intervale ascendente de octave micșorate în *tema principală* susțin integritatea intonativă a părții. Această temă sintetizează diferite celule melodice, desene ritmice sincopate, structuri ritmice bazate pe șaisprezecimi și optimi în partida clarinetului și alte procedee. Textura pianului se tratează diferit: aici apar diverse acorduri de structură terțară, care se evitau în mișcărilor anterioare.

Sub aspect interpretativ, această temă are niște trăsături tipice genului de marș, subliniat de E. Verbețchi și G. Strahilevici atât prin extinderea nuanțelor dinamice până la *fff* în partida

---

<sup>2</sup> În aceste fraze se păstrează doar un nucleu, „scheletul” intonativ, grație căruia tema capătă un caracter mai straniu și sălbatic.

pianului, dar și printr-o articulație destul de marcată a sunetului. Cu alte cuvinte, în partida clarinetului urmărim așa hașuri ca *marcato*, *tenuto*, *détaché* prin intermediul cărora se realizează această sferă intonativă a materialului muzical.

În expunerea *temei secundare* compozitorul se bazează pe intervale de secundă mare, cvinte, grație cărora melodia capătă un caracter mai puțin tensionat, mai calm și pozitiv. În interpretarea lui E. Verbețchi melodia *temei secundare* capătă un caracter lin și cantabil, iar paleta nuanțelor dinamice se reduce până la *mf*. Sub aspectul articulației, persistă hașurile *legato*, *détaché* datorită cărora melodia sună mai ușor, mai liniștit.

Ca și în mișcarea a treia, dezvoltarea din final este înlocuită cu un mic episod (p. 33–38), al cărui partida pianului are un caracter glumeț, *scherzando*. Compozitorul utilizează o repriză inverstată: inițial fiind expusă tema secundară, și doar după ea apare tema principală (p. 42). Este important de subliniat apariția *temei principale* din prima mișcare (p. 40, cifra 44) ca un factor de integritate a ciclului de sonată.

În final, să trasăm unele concluzii. *Sonata nr. 2 pentru clarinet și pian* de S. Lobel tratează în mod individual principiile ciclului din patru părți. Printre cele mai reprezentative trăsături ale ciclului sunt: folosirea principiului de monotematism, repetarea *temei principale* din prima parte a ciclului în final, folosirea formei de sonată (unde dezvoltarea este substituită cu un episod scurt și ne semnificativ). Raportul tempourilor în cadrul ciclului pare destul de clasic: *Allegro – Largo – Valse – Allegro*, reamintind principiile simfoniei clasice. Același efect are folosirea genului de vals în partea a treia.

Sub aspect interpretativ remarcăm nivelul înalt al măiestriei lui E. Verbețchi care în pofida tuturor dificultăților tehnice, intonative, de frazare apărute în procesul interpretării creației de față a reușit să exprime și să redea în mod original conceptul compozitorului. Interpretul a tratat în mod individual indicațiile agogice, dinamice ale lui S. Lobel reușind să creeze o imagine artistică proprie a *Sonatei*, astfel exprimându-și individualitatea artistică. Menționăm, că aceste calități s-au exprimat destul de unitar, ținând cont de faptul că creația a fost interpretată în premieră, și nu avea tradiții proprii de interpretare.

### Referințele bibliografice

1. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. **In:** *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, p. 88–94.
2. КЛЕТНИЧ, Е. С. *Лобель*. Москва: Советский Композитор, 1973.
3. КЛЕТНИЧ, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1984.
4. СОСЕАРОВА, G.; MELNIC, V. *Armonia. Teoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2001.
5. МЮЛЬБЕРГ, К. *Путь к совершенству игры на кларнете*. Одесса: КП ОГТ, 2003.
6. ХОЛОПОВ, Ю. *Задания по гармонии*. Москва: Музыка, 1983.
7. BUGHUCI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978.
8. ФЕДОТОВ А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка, 1975.