

Universitatea de Arte “George Enescu” - Iași
Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie Muzicală și
Teatru

**MOZART ȘI BRAHMS ÎN PAGINILE MUZICALE
DEDICATE CLARINETULUI
CORESPONDENȚE SPIRITUALE**
Rezumat

**Conducător de Doctorat:
Prof. Univ. Dr. Nicolae Gâscă**

**Doctorand:
Florin Melinte**

2009

1. CORESPONDENȚE SPIRITUALE: DOI MAEȘTRI, MOZART ȘI BRAHMS ÎNTR-O ISTORIE CARE SE REPETĂ

Creația lui Wolfgang Amadeus Mozart este unul dintre cele mai importante puncte de referință pentru compozitorii din toate epocile care i-au urmat. Perfecțiunea formelor mozartiene, armonia într-o fantastică evoluție și transformare de la op.1, *Andante* în Do pentru clavecin, scris în 1761, la op. 626, *Recviemul* scris 30 de ani mai târziu, în 1791, culoarea, estetică și expresivitatea muzicii au încântat și continuă să încante muzicienii de pretutindenii. Inovațiile mozartiene au uimit contemporanii și au inspirat urmașii.

Este bine cunoscut faptul că un instrument de suflat, clarinetul, își începe cariera spectaculoasă datorită atenției și încrederii pe care i le-a acordat Wolfgang Amadeus Mozart. De la Mozart până în zilele noastre, clarinetul este instrument de bază în orchestra simfonică, instrument perfect capabil de *solo*-uri de concert și partener de mare expresivitate în muzica de cameră. Compozitorul, reprezentativ pentru clasicismul vienez, a scris *Trio-ului în Mi bemol, major pentru pian, clarinet și violă KV. 498*, *Cvintetul în La major, KV. 581* cu clarinet și *Concertul în La major pentru clarinet și orchestră, KV. 622*. Toate aceste lucrări au stat de capodoperă și de model pentru tot ceea ce s-a scris ulterior în aceeași formulă instrumentală.

La o primă privire, remarcăm că secolul al XIX-lea este destul de... sărac în mari lucrări pentru clarinet, comparativ cel puțin cu secolul XX. Sunt puțini compozitorii care au dedicat pagini cu adevărat valoroase clarinetului și care să strălucească cel puțin așa cum a strălucit în capodoperele mozartiene. Un singur compozitor, Johannes Brahms poate fi comparat, în acest sens, cu marele său predecesor, creator a trei capodopere pentru clarinet, un *Trio în la minor pentru pian, clarinet și violoncel op. 114*, un *Cvintet în si minor pentru clarinet și cvartet de coarde op. 115* și două *Sonate pentru clarinet și pian op. 120*.

Atracția lui Johannes Brahms pentru clasicismul vienez este bine documentată. Admirația compozitorului romantic pentru Wolfgang Amadeus Mozart este cunoscută și recunoscută. Felul în care cei doi mari muzicieni s-au apropiat și s-au lăsat cuceriiți de clarinet, se aseamănă. Amândoi au ales acest instrument pentru a-și scrie muzical...testamentul. În lucrările brahmsiene cu clarinet, în părțile lente mai ales, se aude frumusețea elegiacă, reveria poetică, seninătatea mozartiană. Brahms este

primul mare compozitor care reușește, în creația sa pentru clarinet, o performanță ce poate fi comparată cu cea mozartiană.

Iată destule motive pentru a porni o cercetare la finalul căreia să putem identifica serioase și importante *corespondente spirituale între cei doi maeștrii ai clarinetului*.

2. **ISTORIA UNUI INSTRUMENT: CLARINETUL.**

Clarinetul – a cărui timbralitate poate fi asemuită vocii de alto – face legătura între sonoritățile înalte ale flautului și oboiului și *vocea* de bariton-bas a fagotului.

Inventatorul strămoșului clarinetului de astăzi este considerat a fi germanul Johann Christoph Dener (1665-1707) din Nürnberg. Aici, meșterul pasionat, încearcă să lărgescă ambitusul unui tip de instrument popular francez numit *chalumeau*.

În continuare, atât instrumentiștii cât și constructorii sunt preocupați de dezvoltarea tehnică a acestui instrument. Astfel Ivan Muller, în 1809, mărește numărul clapelor la 13, și introduce un sistem de inele în jurul găurilor pentru a evita alunecarea degetelor pe găurile libere.

În 1843, Luis-Auguste Buffet (1816–1884) utilizează pentru clarinet, sistemul de mecanică inventat pentru flaut de T. Boehm în 1832, *prelungeste registrul grav până la mi bemol și introduce butoiușul pentru ușurarea acordării instrumentului*. Astfel ia ființă un nou sistem de clarinet, cunoscut și sub denumirea de *sistemul francez* sau *sistemul Boehm* utilizat astăzi în întreaga viață muzicală internațională de concert .

Pentru a diversifica mai mult gama sonorităților clarinetului, constructorii au inventat o serie de variante ale acestui instrument care valorifică zone sonore noi. Există *clarinet piccolo*, *clarinet alto*, *corno di bassetto*, *clarinet bas*, *clarinet contrabas* și mai multe tipuri de clarinete, în funcție de acordaj: clarinete în *do*, netranspozitoare în *si bemol*, transpozitoare la secundă mare descendentă și în *la*, transpozitoare la terță mică descendentă.

Primul moment de apogeu al carierei concertante a clarinetului este marcat de apariția, în 1891, a *Concertului în La major pentru clarinet și orchestră KV. 622* de Wolfgang Amadeus Mozart. Și tot Wolfgang Amadeus Mozart este compozitorul care a introdus definitiv clarinetul în orchestra simfonică.

3. CLARINETUL ÎN CREAȚIA MOZARTIANĂ

Cercetările privind viața și creația lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1991) conduc la supoziția că tânărul muzician, în vârstă de numai șapte ani ar fi ascultat pentru prima oară instrumentul numit clarinet, în 1763 la o academie pe care orchestra din Mannheim o susținea în orașul german Schwetzingen. În catalogul compozițiilor genialului său fiu, Leopold Mozart a notat cu multă grijă, în jurul anului 1768 și câteva partituri scrise pentru *basset horn* sau *corno di basseto*, o variantă a clarinetului. Cert este că Mozart a ascultat clarinetul la Londra în 1764 și că îl folosește pentru prima oară într-un *Divertiment KV. 113* scris în noiembrie 1771, pentru orchestra privată a unui potentat milanez.

Cantabilitatea clarinetului a fost una dintre calitățile mult apreciate de Mozart. O dovedesc prima versiune (sextet) a *Serenadei KV. 375* din 1781 ca și cea de a doua (octet), *Andante din Serenada în do minor KV. 388* ca și prezența instrumentului în partiturile lirice, de exemplu aria lui Belmonte *Ich baue ganz auf deine Stärke (Mă încred în forța ta)* din *Răpirea din Serai*, ca și fragmente lungi din *Nunta lui Figaro* (1786), din *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790), *Flautul fermecat* (1791) și *La Clemenza di Tito* (1791).

Un rol deosebit de important în înțelegerea și prețuirea dată de Mozart clarinetului, l-a jucat prietenia cu instrumentistul Anton Stadler.

În anii 1783 – 1785 compozitorul scrie nu mai puțin de 13 lucrări pentru acest instrument. Urmează o pauză de trei ani până când va scrie din nou pentru *corno di basseto* lucrările KV. 537 b și 549.

3.1. CLARINETUL ÎN CREAȚIA CAMERALĂ MOZARTIANĂ

Muzica de cameră a fost una dintre preocupările majore ale compozitorului Wolfgang Amadeus Mozart pe parcursul întregii sale vieți. Folosind și combinând diverse sonorități instrumentale –suflători, corzi și pian- aceste pagini oferă echilibru și balans impunătoarei creații vocale mozartiene.

Ca formă, toate *trio*-urile mozartiene cu pian urmează schema clasică de trei părți: o formă de sonată în prima parte, o inserție lentă, plină de melodie, în partea secundă și un *rondo* strălucitor în final. Este formula clasică pe care compozitorul o respectă dar pe care o și îmbogățește ducând astfel forma mai departe. Uneori Mozart optează în partea III-a pentru tema cu variațiuni, așa cum se întâmplă în *Trio în Sol major, KV 496*

unde, în cea de a patra variațiune violoncelul conduce clar linia melodică și unde ultima variațiune este dublă, plină de virtuozitate sfârșindu-se cu o *Coda*.

În primele sale lucrări camerale fără pian, tânărul Mozart l-a avut desigur ca model pe mai vârstnicul său contemporan Joseph Haydn. Dintre lucrările camerale fără pian, primele demne de a fi menționate pentru că poartă amprenta originalității și personalității creatorului lor, sunt *Cvartetetele de coarde KV. 387* (scris în 1782) și KV. 421, 428, 464, 458 și 465 compuse în următorii trei ani, având o tematică extrem de elaborată, complex polifonică, expresivitate profundă și serioasă. Mozart a continuat să scrie cvartete până la sfârșitul vieții sale iar partiturile instrumentelor sunt din ce în ce mai dificile, cu strălucitoare pasaje solistice.

În ultimii ani petrecuți la Viena, Mozart își îndreaptă atenția și către formația de cvintet de coarde. Un rol important desigur l-au jucat cvintetele conduse de prietenii săi Luigi Boccherini și Michael Haydn. Deși primul *Cvintet de coarde KV. 174* este scris în 1773 la Salzburg, istoria muzicii a păstrat peste timp doar cele cinci cvintete de coarde, dintre care primul, KV. 406 în do minor, are și o versiune pentru instrumente de suflat (este de fapt o prelucrare a Serenadei în do minor KV. 388 pentru suflători: 2 oboae, 2 clarinete, 2 corni, 2 fagoți, Viena, 1782). În creația camerală mozartiană, importanța cvintetului este desigur mult mai mică decât cea a cvartetului de coarde. Faptul că Mozart a scris primul său *Cvintet de coarde KV. 174*, în Si bemol major în anul 1773, la îndemnul lui Michael Haydn și ale italianului Sammartini, are o anume semnificație căci această lucrare nu a mai fost urmată mult timp de altele asemănătoare, așa cum s-a întâmplat cu cvartetetele de coarde și concertele pentru vioară.

Un loc aparte în creația mozartiană îl ocupă singurul său *Cvintet cu clarinet, KV. 581*. Capodoperă târzie, alături de opera *Flautul fermecat, Recviemul, Concertul pentru clarinet*, și acest Cvintet cu clarinet poate fi interpretat ca o pagină testamentară a marelui creator Wolfgang Amadeus Mozart.

3.1. TRIO-UL ÎN MI BEMOL MAJOR PENTRU PIAN, CLARINET ȘI VIOLĂ KV.498

Trio-ul în Mi bemol major pentru pian, clarinet și violă KV. 498 este un unicat. Nimeni, niciodată până la Mozart nu a mai folosit acest ansamblu cameral: pian, clarinet și violă. Formula camerală, violă, pian,

clarinet omogenizează timbrele calde, catifelate, apropiate ca sonoritate ale celor două instrumente din partida superioară, cu o scriitură pianistică ce ne relevă aspecte ale stilului compozitorului prezente în întreaga creație camerală. Ca în cazul *concerto*-ului pentru clarinet, Mozart nu a notat în partitură indicații foarte detaliate în ceea ce privește modul de atac, articulațiile, dinamica, eventualele elemente de agogică, libertatea interpretelor fiind în acest caz nelimitată.

Mozart compune acest *Trio*, în anul 1786, an în care au loc fericitele evenimente ale reprezentării operei *Nunta lui Figaro*. Este anul succesului său la Praga, oraș care-l recunoaște în triplă ipostază, de dirijor, compozitor și pianist concertist. Nașterea și denumirea *Trio*-ului în *Mi bemol major pentru pian, clarinet și violă* supranumit *Keggelstadt*, se leagă în biografia compozitorului de întâlnirea lui Mozart cu clarinetistul Anton Stadler în ambianța unei petreceri unde au jucat popice. Compozitorul a scris acest trio în timpul jocului de popice înconjurat de prietenii adunați în jurul lui, după un spectacol cu *Nunta lui Figaro*

Dedicat familiei Jacquin, mai exact elevei lui, Franziska von Jacquin, sora bunului său prieten Godefroid de Jacquin. Prima audiția a lucrării a avut loc cu siguranță în salonul familial, cel mai probabil cu Anton Stadler la clarinet și însuși compozitorul la... violă. Totuși, este greu de crezut că o astfel de lucrare condensată, elaborată, nouă, inspirată, ar fi putut fi scrisă departe de liniștea mesei de lucru. Este un excepțional exemplu de amestec de stiluri, galant cu serios, așa cum numai Mozart ar fi putut imagina.

Partea I, în măsura de 6/8 în tonalitatea Mi bemol major este o amplă formă de sonată:cu o secțiune de dezvoltare elaborată. Clarinetul susține firul melodic cantabil, solistic cu o conducere în *legatissimo* a coloanei de aer, într-un ton cald, păstrând dinamica în *piano*.

Scurtele pasaje în *non legato* din cadența finală trebuie atacate foarte fin, cu limba agilă, foarte mobilă, iar nuanța de *pp* din ultimele măsuri trebuie realizată focalizând concentrarea pe sincronizarea și omogenizarea cu viola precum și cu partida pianului.

Am putea spune că poezia este nota principală a acestui *Andante*, expresivitate dată de varietatea elementelor simetrice și asimetrice, din arhitectura sonoră.

Partea a II-a este un *Menuetto* în măsura de $\frac{3}{4}$ cu *Trio*, într-o alternanță a tonalităților Si bemol Major și sol minor, ce amintește de originile unui dans tradițional, în pulsație ternară, așa cum prevede forma clasică. Bogăția materialului tematic ca și prelucrarea acestuia se

îndepărtează cert de ... superficialitatea presupusă de un dans agreabil de curte. El trimite la acele *Tempo di minuetto* din unele cvartete mozartiene. Forma *Menuetto*-ului este tristrofică mică cu repriză, A-B-Av. Intrarea reprizei dinamice face corp comun cu strofa mediană B.

Alegerea *tempo*-ului pentru această parte se deduce din însuși caracterul muzicii. Acesta trebuie însă să fie unitar, interpretării ținând cont și de structura și caracterul *Trio*-ului. În general caracteristicile metrico-ritmice și melodice precum și tehnica instrumentală pe care o presupune această muzică nu pun probleme în a porni și a desfășura un *tempo* constant în această parte. Ceea ce se impune ca dificultate este calitatea expresiei, a sonorității generale, a comunicării dintre instrumentiști în momentul interpretării, a redării unui caracter conform cu intențiile componistice.

Structura *Menuetto*-ului este una asimetrică, atât în ceea ce privește construcția frazelor, asigurată de lărgiri interioare, și de nenumăratele inflexiuni modulatorii, mai ales în segmentul median, dar și de aspectul secvențat al melodiei, uneori cromatizat, ceea ce va conduce la necesitatea unei reușite colaborări între partidele ansamblului, pentru a realiza acele gradări tensionale logice pentru o bună frazare.

Partea a III-a *Rondo -Allegro* amintește de maniera mozartiană a anilor 1775, când compozitorul trăia și lucra încă la Salzburg (*Concertul în La major KV. 219 pentru vioară și orchestră*). Tipul de *Rondo* utilizat de Mozart ne trimite la stilul preclasic (*rondo* popular sau *rondo-ul lui Couperin*). Tema *rondo*-ului este scrisă și gândită pentru clarinetul care o expune acompaniat de pian. Episoadele se succed rapid și cele trei instrumente își împart echitabil rolurile. În episodul *minore*, atacat fără pregătire, domină însă viola, susținută de pian și acompaniată de clarinet. Finalul acestui episod în tonalitate minoră aduce un dialog între pian și clarinet, dialog care, prin modulații succesive, pregătește revenirea temei de *rondo* în tonalitatea de bază. Melodia în valuri, în desfășurări generoase și colorate pare a fi cuvântul de ordine pentru această parte, în care combinația timbrală dintre clarinet și violă duce cu gândul la fantasticele duete operistice, în care vocea castraților - cu un timbru unic- se împletea cu cea a sopranelor, într-un efect miraculos, chiar dacă este vorba de același registru înalt.

Această ultimă secțiune a lucrării are o arhitectură elaborată, cu o scitură contrapunctică, o abundență tematică și secvențări ale celulelor și motivelor ce dinamizează discursul muzical.

Keggelstadt Trio, a intrat în repertoriul permanent al ansamblurilor camerale cu clarinet, fiind una dintre cele mai popularizate creații pentru

această formulă camerală. O interpretare valoroasă trebuie să aibă în vedere o foarte minuțioasă muncă de omogenizare a timbrei, a *tempo*-urilor, o sonoritate caldă și în același timp expresivă, pe fiecare idee muzicală, o frazare inteligentă prin tensionări și detensionări dinamice discrete, subtile, o sincronizare între partide care să asigure fluiditate discursului mozartian plin de vervă, spirit și frumusețe clasică.

3.1.2 CVINTETUL CU CLARINET ÎN LA MAJOR, KV. 581

Cvintetul cu clarinet KV. 581 a fost scris în luna septembrie a anului 1789, pentru clarinetistul Anton Stadler și a fost prezentat în primă audiție absolută la 22 decembrie același an, pe scena de la *Burgtheater* din Viena. Nu este un fapt obișnuit ca scena de la *Burgtheater* să găzduiască și concerte camerale. Mozart crease însă un precedent atunci când, la 1 aprilie 1784 a prezentat, tot aici, *Cvintetul cu pian și instrumente de suflat, KV. 452*. Cercetătorul Cliff Eisen consideră că acest Cvintet cu clarinet nu este tocmai reprezentativ pentru stilul abordat de Mozart în perioada dată, un stil mai mult ironic, introvertit sau senin-detașat. Partitura se prezintă mai degrabă ca o reminiscență inspirată a tributului plătit de compozitor la mijlocul anilor '80, gustului unui public îndrăgostit de clasicism – ceea ce nu diminuează în nici un fel forța expresivă a muzicii. Dar această apreciere scoate Cvintetul cu clarinet din grupul final denumit generic *operele târzii*, puternic marcate de ultimele trei simfonii ca și de opera *Don Giovanni*. Explicația existenței unor astfel de pagini în 1789 este boala, depresia, nevoia constantă de bani, nevoie pe care compozitorul și-o acoperă scriind lucrări la comandă, cum ar fi cvartetele de coarde pentru regele Prusiei sau opera *Così fan tutte* pentru Împăratul Joseph al II-lea.

Pentru clarinetist, partitura Cvintetului KV. 581 ridică multe probleme de nuanțe diverse, toate concentrându-se, în primul rând, în domeniul larg dar specific al responsabilității stilistice, la care se adaugă problemele de tehnică instrumentală și de loc neglijabilele, provocări de creativitate interpretativă. Adaptarea timbrală, armonizarea perfectă, intimă a instrumentului de suflat cu sonoritățile cvartetului de coarde este prima condiție a reușitei. Această armonizare/adaptare vizează mai ales tehnica emisiei sonore, diversă în funcție de prezența sau lipsa surdinei în cvartetul de coarde, dar și integrarea perfectă în sonoritatea de ansamblu, de cvintet, astfel încât instrumentul de suflat să aibă cu adevărat rol solistic doar atunci când partitura o cere. Nimic nu poate fi mai greșit decât interpretarea acestei lucrări ca fiind concepută pentru clarinet solo cu acompaniament de

cvartet de coarde. În acest sens și pentru evitarea greșelilor posibile, felul în care sunt folosite mijloacele tehnice, modalitățile de articulare, de nuanțare, de frazare, de conducere a coloanei de aer, de control al respirației, trebuie să fie în perfectă concordanță cu mijloacele tehnico-interpretative ale corzilor. Atât în momentele solistice cât și în cele în care este parte a ansamblului, clarinetul nu trebuie să scape din vedere că face muzică de cameră și trebuie să își adapteze interpretarea dezideratelor și regulilor acestui gen. Poziționarea clarinetului în spatele cvartetului de coarde îi conferă o viziune auditivă perfectă asupra colegilor și îi permite coordonarea dozajului, a echilibrului, mai concret a balansului sonor între părțile componente ale grupului cameral.

Cvintetul cu clarinet în La major, KV. 581, are patru părți:

1. *Allegro. La major, măsura 4/4, formă de sonată*
2. *Larghetto. Re major, măsura 3/4, lied tristofic*
3. *Menuetto. La major, 3/4 formă tristofică complexă*
4. *Allegretto con variazioni. La major, 4/4, temă cu variațiuni*

Întreaga lucrare se desfășoară într-o atmosferă calmă, poetică, fără convulsii interioare. Integrarea clarinetului în ansamblu, alături de cvartetul de coarde, este perfectă.

Partitura pe care o discutăm, ridică în fața instrumentului de suflat dificile probleme pur tehnice cum ar fi evidențierea liniilor melodice – mai ales când în pagină sunt înscrise figurații rapide de valori mici – susținerea frazelor ample, de lungă respirație ce pretind o perfectă dozare sonoră, precum și moduri de articulare diversă, de nuanțare, de expresivitate. Muzica lui Mozart are transparență de cristal în care acuratețea emisiei sonore și exactitatea redării ritmice sunt absolut necesare, la fel și respectarea agogicii, a nuanțelor sau a schimbărilor de tempo. Întrăm aici în lumea stilului clasic în general și mozartian în special, stil la care interpretul nu are acces decât dacă posedă, în egală măsură, cunoștințe teoretice și abilități tehnice speciale. Mai rămâne de adăugat doar că partitura este literă de lege, iar clarinetistul trebuie să-și cunoască perfect instrumentul și posibilitățile de manevrare a accesoriilor pe care le folosește, pentru a putea reda textul corect și a realiza cu ușurință și expresivitate nuanțată conținutul frazelor muzicale.

3.2. **CLARINETUL-SOLIST CONCERTIST ÎN CREAȚIA MOZARTIANĂ. CONCERTUL ÎN LA MAJOR PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ KV. 622**

Concertul pentru clarinet este una dintre cele mai frumoase partituri mozartiene. Din punct de vedere melodic, se apropie de inspirația savantă a *Concertului pentru pian KV. 488*; unele teme par a fi reluări prelucrate ale unor idei din *Cvintetul cu clarinet*; ici și colo se aud parcă ecouri solemne și grațioase din opera *Flautul fermecat*. Momentele de înfruntare și contrast aproape că lipsesc din această lucrare. Timbrul cald și senzual al clarinetului solist se îmbină deosebit de expresiv cu sonoritățile orchestrei, din care lipsește oboiul, iar tonalitatea La major, își etalează toate resursele. Mozart exploatează toate posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului, creind un nou standard de virtuozitate solistică dar, motivându-și melodic, armonic sau tematic fiecare opțiune spre dificultate tehnică. Nu ajunge niciodată la virtuozitate... de dragul virtuozității.

În cazul *Concertului în La major pentru clarinet și orchestră KV. 622*, problemele de formă și stil sunt absolut clare, ele încadrându-se perfect în practica proprie clasicismul vienez – chiar dacă interpretarea anumitor ornamente mai este încă subiect de discuție pe ansamblul creației mozartiene, ca și anume practici de agogică. De asemenea, așa cum se întâmplă în ultimele lucrări mozartiene, temele sunt mai numeroase, mai împletite, mai prelucrate, astfel încât bogăția muzicii – melodie, armonie, ritm – este impresionantă, depășindu-și practic timpul istoric. Marea problemă în interpretarea Concertului mozartian este... conformitatea cu intențiile compozitorului. În lipsa manuscriselor originale, editorii și interpreții și-au permis anume libertăți care, pot duce la confuzii și mai ales la imposibilitatea de a te raporta la un reper cert. Astăzi există aproape 20 de ediții ale acestei partituri, și niciuna - în anumite pasaje, fragmente, pagini- nu este identică cu cealaltă. Există versiuni ale acestui concert pentru clarinet în La sau pentru clarinet în Si bemol și chiar pentru *cornu di bassetto*.

Remarcăm de la început faptul ca aplicarea formei clasice de sonată în prima parte a concertului, este făcută într-o manieră foarte liberă. Pentru a pune în valoare instrumentul solist, Mozart face multe concesii de la rigorile formei, una dintre ele fiind chiar bogăția materialului tematic. Expoziția este mult extinsă prin prezența unei introduceri orchestrale tipică formei clasice de concert.

Partea a II-a, *Adagio*, este un lied tristrofic: A B Av Coda, în tonalitatea Re major. În linia melodică a temei principale cu certe intonații de cântec popular german, clarinetul demonstrează cât de mult se poate apropia de culoarea, finețea și expresivitatea vocii umane.

Este o pagină pe care, poate, Mozart a scris-o pentru a se liniști pe sine. Răzbat ecouri din motetul *Ave verum corpus* și opera *Flautul fermecat*. Cu excepția unei scurte secțiuni mediane în La major, muzica nu părăsește aproape de loc tonalitatea de bază. Invenția melodică este însă spectaculoasă, iar felul în care Mozart prelucrează și transformă fragmente melodice deja cunoscute asigură fiecărei noi măsuri o serioasă doză de surpriză și proștețime.

Mozart a ales pentru ultima parte, forma de *rondo*, în care solistul și orchestra se întrec în inventivitate melodică, alternând tema/refrenul cu câteva teme secundare cu rol de cuplet. Tema/refrenul conține și ea elemente de cântec popular și este intonată pentru prima oară de către clarinetul solist.

3.3 CLARINETUL ÎN MUZICA SIMFONICĂ MOZARTIANĂ

Prima simfonie în care Mozart introduce clarinetul (de fapt, o pereche de clarinete) este KV. 297, *Parisiana* scrisă în anul 1778 în capitala Franței. Urmează apoi, în ordine, *Simfonia în Re major, Haffner* (1783) KV. 385, *Simfonia în Mi bemol major KV. 543* (1788) și *Simfonia în sol minor KV. 550* (1788) – versiunea a doua cu clarinete ! În ultima sa Simfonie, nr. 41 în Do major, KV. 551(1788) *Jupiter*, Mozart nu folosește clarinetul.

În general în muzica simfonică clarinetul este folosit cu rol armonic alături de celelalte instrumente de suflat:

3.4. CLARINETUL ÎN MUZICA DE OPERĂ MOZARTIANĂ

Este deosebit de interesant de urmărit felul în care Mozart introduce și folosește din ce în ce mai mult clarinetul în partiturile sale lirice. De la *Idomeneo* (1781), lucrare în care clarinetul apare încă timid dar cu rol evident nu numai în armonie ci și în culoare și expresivitate și până la *Flautul fermecat* și *La Clemenza di Tito* (1791) în care clarinetul apare

clar cu rol de solist, la egalitate cu vocea, traiectoria instrumentului este spectaculoasă.

În partiturile lirice mozartiene, clarinetul este uneori însoțit sau chiar înlocuit de vechiul *cornu di bassetto*. În componența orchestrei apare și *clarino* dar asemănarea de nume nu trebuie să ducă în eroare: *clarino* este un instrument din familia trompetei (perioada barocului muzical) și nu din cea a clarinetelor !

Clarinetul face parte din orchestra principalelor partituri lirice mozartiene, în rang egal cu celelalte instrumente de suflat.

4. CLARINETUL ÎN CREAȚIA LUI JOHANNES BRAHMS

În vara anului 1891, Brahms începe să studieze amănunțit particularitățile clarinetului. Timbrul instrumentului îl cucerește. Scrie pe rând *Trio-ul pentru clarinet, violoncel și pian*, *Cvintetul cu clarinet* și cele două *Sonate pentru clarinet și pian*. Create într-o perioadă în care Brahms era obsedat de ideea morții, aceste lucrări sunt pătrunse de melancolie, meditație și resemnare.

În luna august a anului 1890, odată cu *Cvintetul în sol major pentru coarde op.111*, Johannes Brahms consideră că a pus capăt carierei sale de compozitor. Revenit la Viena în luna septembrie, compozitorul citește mult, își vizitează des prietenii și pune ordine în schițele și proiectele sale vechi, dând unora formă definitivă și distrugând multe altele. Era ca un bilanț dincolo de care poate, nu va mai urma nimic și, în parte, avea dreptate căci nu va mai scrie niciodată o lucrare similară – clocotind de pasiune și vitalitate! – *Cvintetului în Sol major!* O reușită extraordinară marchează desigur un *punct terminus* în cariera unui creator dar, de cele mai multe ori, după punct urmează un nou început. Așa s-a întâmplat și cu Brahms, în anul 1891. Noile opusuri nu mai sunt rezultatul unor lupte îndârjite ci rodul calm al împăcării și mulțumirii, al destinderii și al supremei înțelepciuni. Cu greu ar fi găsit Brahms un alt instrument care să se potrivească atât de bine stării sale de spirit. Dacă violoncelul exprimă înainte de toate elanul patetic, cornul se identifică cu nostalgia depărtărilor, timbrul limpede și suav al clarinetului poartă în el seninătatea matură și înțeleaptă a celui care a trecut prin viață, i-a cunoscut luminile și umbrele, suferința atârână mai greu în balanță decât fericirea dar resemnarea a adus pacea interioară. Sunt admirabile lucrări de maturitate ale unui creator de geniu și aici, Brahms se apropie de Mozart. Nu trebuie ignorat nici *Trio-ul*

de Beethoven, cu un ansamblu cu aceeași componență ca în opusul 114 de Brahms, anume clarinet, violoncel și pian.

Brahms toarnă în forme clasice consacrate, un limbaj muzical propriu și definitoriu ce evocă, în egală măsură amintirea, regretul, duioșia, înțelepciunea... păstrând un echilibru cert între speranță și resemnare, stăpânind cu fermitate de maestru absolut unele contorsionări interioare sau izbucniri pătimașe atât de caracteristice scriiturii sale. Dar limbajul muzical este mult mai pur, mai esențializat, compozitorul vorbindu-și mai mult sieși fără a mai fi preocupat de gesturi ample și demonstrații convingătoare îndreptate către ascultători. Pentru a se exprima atât de intens pe sine, Brahms nu folosește numai un instrument nou ci și o structură muzicală aparte. Este vorba de un soi de improvizație superioară, extrem de fluidă și totuși atent elaborată în toate amănuntele, evitând formele rigide, exprimând fără să sublinieze și lăsând impresia unei desfășurări firești, cu toata complexitatea finală a lucrării.

4.1. JOHANNES BRAHMS – CREAȚIA CAMERALĂ.

4.1.1. SONATA NR.1, ÎN FA MINOR, PENTRU CLARINET ȘI PIAN, OP.120 (1894)

În anul 1894, Johannes Brahms se află la Viena și se ocupă intens de pregătirea unui nou volum de opere complete ale lui Robert Schumann. În paralel, revizuieste marea sa culegere de cântece populare în vederea publicării.

Această muncă intensă îl izolează pe compozitor într-o solitudine cvasi permanentă. Ajung la el, cel mai adesea, vești dureroase ca moartea prietenilor Theodor Billroth, chirurg, sau Hans von Bülow, cel care i-a dirijat atât de multe lucrări cu un entuziasm unic. Copleșit de gânduri triste, Brahms se refugiază din nou în stațiunea Ischl și scrie, una după alta, cele două Sonate pentru clarinet și pian adunate sub număr unic de op.120. Sunt ultimele lucrări camerale compuse de Johannes Brahms. Ele preiau caracterul trist, resemnat și intim din ultimele lucrări pentru pian (op.116–119) compuse după Cvintetul cu clarinet. Prima audiție a acestor două lucrări – în care partea de clarinet poate fi interpretată și de violă – a avut loc în casa surorilor Ducelui de Meiningen din Berchtesgaden, la 19 septembrie 1894, în interpretarea clarinetistului Richard von Mühlfeld și a pianistului compozitor, Johannes Brahms.

Și pentru aceste două opusuri 120, Brahms acceptă ideea înlocuirii clarinetului cu viola. Dar, muzica fiind gândită pentru sonoritatea și expresivitatea specifice instrumentului de suflat, această înlocuire nu face decât să silească viola la fraze și ornamente improprii unui instrument cu coarde.

Prima parte, un *Allegro appassionato* în fa minor, măsura $\frac{3}{4}$, este extrem de profundă și de concentrată. Scrisă în formă de sonată cu mai multe teme este precedată de un *episod introductiv* de 24 de măsuri cu o temă proprie:

Partea doua, un *Andante, un poco adagio*, în La bemol major, $\frac{2}{4}$, are o formă tripartită. Două episoade simetrice având aproximativ același număr de măsuri (primul episod are 34 de măsuri iar al II-lea 32 de măsuri), se bazează pe o tema principală.

Această temă reprezintă un nucleu important al dezvoltării având potențial muzical și ritmic.

Partea a treia, *Allegretto grazioso*, în La bemol major și în pulsație ternară, este un *scherzo* cu caracter pastoral.

Finalul, - în Fa major $\frac{4}{4}$, este o construcție liberă ce urmează tiparul de *rondo*, cu o *coda*. Sunt folosite trei teme principale și o idee secundară.

4.2.SONATA NR.2, ÎN MI BEMOL MAJOR, PENTRU CLARINET ȘI PIAN OP.120

Prima parte, *Allegro amabile*, măsura de $\frac{4}{4}$ este concepută în tradiționala formă de sonată, pe care însă, spiritul brahmsian o adaptează, din nou nevoilor sale de expresie. Temele principale sunt mai multe decât în tradiția sonatei obișnuite.

Partea a doua, *Allegro appassionato*, în măsura de $\frac{3}{4}$, în Mi bemol major, este un *scherzo* impetuos. Prima secțiune are o temă principală, care se impune prin tonul robust al muzicii ce amintește de forța și prospețimea unui dans rustic.

Trio-ul median, în Si major, *Sostenuto* aduce o totală schimbare de atmosferă. În contrast cu dansul popular, vin acum sonorități de coral protestant. Intonată de clarinet, tema de coral se impune grav în această secțiune.

Ultima parte, un *Andante con moto*, în Mi bemol major, măsura de $\frac{6}{8}$, este o temă cu variațiuni, gest întru totul conform cu tiparul sonatei clasice. Tema aleasă se pretează excelent prelucrării variaționale. Tema este

alcătuită din două fraze distincte ce se completează ideal în formula întrebare-răspuns.

În sonatele pentru clarinet și pian, Brahms tratează instrumentul de suflat exact la fel ca vioara sau violoncelul, din sonatele scrise anterior. Afirmatia vizează și combinația timbrului clarinetului cu timbrul pianului partener, într-un tot, perfect armonizat.

4.3. TRIO-UL ÎN LA MINOR PENTRU PIAN, CLARINET ȘI VIOLONCEL OP. 114. (1891)

Formele brahmsiene, deși declarate clasice, au în ele tot tumultul, neliniștea și exaltarea suflului romantic. În consecință analizele acestor pagini nu pot fi întotdeauna exacte sau unice, mai mulți cercetători, muzicologi și analiști, evidențiind aspecte diferite în interpretarea structurării materialului tematic. Ceea ce oferim în paginile următoare este deci, doar una dintre numeroasele posibilități de interpretare și analiză a unor forme extrem de bogate și de complicate.

Partea I este un *Allegro*, în măsura de 4/4, în tonalitatea la minor, având forma de sonată. Compozitorul a încercat și a reușit să pună în valoare, în mod special, calitățile de instrument solist ale clarinetului ca și virtuozitatea de care instrumentul este capabil (numeroase arpegii spectaculoase), tema principală, intonată de violoncel, apoi preluată de clarinet și însoțită de pian cu acorduri prelungi, imprimă de la început, mișcării, o atmosferă de liniște, de reculegere și visare. Sensul de desfășurare este ascendent.

Această primă parte a *trio*-ului se desfășoară într-un sens contrar celui obișnuit: în loc ca temele principale să se afirme tot mai puternic și să concluzioneze într-o perorație viguroasă, ele se destramă, covârșite de alte motive tematice iar mișcarea se stinge într-un foșnet și – caz foarte rar – într-un *tempo* mai lent. Pare că gândurile negre, îndoiala, șovăiala distrug pe nesimțite seninătatea începutului. Astfel, se face trecerea către parte a II-a, *Adagio*, în Re major.

Partea a II-a, *Adagio*, 4/4, Re major, este o Formă liberă de mici dimensiuni.

Această parte secundă a lucrării este, ca atmosferă, pregătită de către finalul primei părți. O împletire de tristețe și speranță, durere reținută și nobilă meditație, trimite direct către *adagio* - urile lui Johann Sebastian

Bach. Este un dialog minunat între clarinet și violoncel, în decorul armonic creat de pian.

Partea a III-a a *Trio*-ului op. 114, nu este un *scherzo*, nici un *menuet* propriu-zis, deși are măsura de trei timpi și mișcarea legănată. Este pur și simplu un *andantino grazioso* în *La major* de factură tipic brahmsiană, care aduce aminte deopotrivă de strămoși ca *menuet*-ul sau *ländler*-ul, dar care nu mai păstrează nici caracterul dansului de curte și nici pe cel al dansului țărănesc îmbrăcând astfel o „haină” cu totul aparte. Unii analiști consideră această parte drept un *Intermezzo* tipic brahmsian.

Finalul – *Allegro*, în la minor, măsura 2/4 (6/8), în formă de sonată - marchează, așa cum se întâmplă deseori la Brahms, o bruscă schimbare de atmosferă. Sentimentele până acum reținute, izbucnesc pline de energie și de pasiune. Tema principală, este plină de elan, cu ritmuri febrile și întretăiate, amintește de o partitură anterioară, începutul *Simfoniei a IV-a* în mi minor.

4.4. CVINTETUL ÎN SI MINOR, PENTRU DOUĂ VIORI, VIOLĂ, VIOLONCEL ȘI CLARINET, OP.115

Creat într-o perioadă în care compozitorul era stăpânit de gândul morții, *Cvintetul în si minor, pentru două viori, violă, violoncel și clarinet, op.115* este pătruns de spiritul meditativ-tragic al resemnării. Față de *Cvintetul cu pian* scris cu 27 de ani în urmă, cel cu clarinet este mai puțin patetic, mai puțin contorsionat interior. Sentimentul dominant este cel al unei tristeți profunde de o expresie interiorizată și sobră, ce-și are sursa într-o mai subtilă înțelegere a artei. Este opera unui muzician în momentul culminant al activității sale creatoare, mărturia unui om ajuns la înțelepciunea bătrâneții. Ca și în minunatele piese scurte pentru pian scrise în aceeași perioadă (*Șapte fantezii pentru pian, op.116, Trei intermezzi pentru pian, op. 117, Șase piese pentru pian, op. 118 și Patru piese pentru pian, op. 119*) în *Cvintetul cu clarinet*, Brahms folosește teme simple, concise, lapidare, de o expresivitate profundă, concentrate pe unități muzicale restrânse.

Evitând contrastele puternice, compozitorul imprimă tuturor temelor sale același caracter elegiac, nostalgic.

Partea I, *Allegro*, în măsura de 6/8, în tonalitatea si minor, este în formă de sonată, și începe cu o scurtă introducere, în care cele două viori anunță elementele din care se va alcătui tema principală. Aceste elemente

se vor constitui ca o idee ciclică ce apare în toate părțile cvintetului, asigurând unitatea întregului.

Forma este apoi respectată în tiparul ei clasic, expoziția reluată și cu o dezvoltare bogată, plină de dramatism și tensiune, cu dialoguri pregnante, modulații intens cromatizate și ritmuri binare și ternare în alternanță, ceea ce sporește mult dificultatea interpretării. Semnele de nuanță acoperă o paletă bogată de la *forte*, la *piano*, deabia șoptit.

Acest *Adagio* este de un farmec nespus, constituindu-se ca momentul de maximă concentrare a întregii lucrări. Este cea mai poetică parte și una dintre cele mai frumoase mișcări lente din întreaga creație brahmsiană. Ca măiestrie și expresivitate, poate fi considerată un mare cântec de dragoste, asemănător *Andante*-lui din cel de al treilea cvartet cu pian. Încă de la primele audiții (sfârșitul anului 1891) acest *Adagio* s-a bucurat de o primire specială în execuția de la Berlin, la câteva zile după premiera de la Meiningen, fiind bisat.

Tema principală a acestei părți secunde este intonată de clarinet. Corzile acompaniază cu surdina pusă. Sonoritățile curg parcă de la sine contopind laolaltă seninătatea cu nostalgia, meditația calmă cu dorul chinuitor, reculegerea cu visarea dulce.

Între *Adagio* și *Final*, în locul tradiționalului *Menuet* sau *Scherzo*, Brahms introduce un *Andantino* de formă liberă, cu două secțiuni principale. Nu este o noutate, căci în ciclurile simfonice sau camerale, compozitorul german transformă părțile terțe în pagini originale, inspirate, rupte oarecum de forma tradițională.

Ultima parte a cvintetului confirmă, o dată în plus, măiestria lui Brahms în arta variațiunilor. Cele cinci variațiuni ale acestui final comentează, pe rând, o temă simplă, cu un caracter epic, umbrată de o ușoară melancolie. Tema expusă de vioară, poate fi încadrată în tiparul *lied bistropic* cu repriză (două perioade a câte 16 măsuri) cu amendamentul că, în repriză, dintre cele două strofe este reluată doar ultima.

În toate cele patru părți ale lucrării, clarinetul este foarte bine integrat, ca scriitură melodică și armonică, în ansamblu. El prezintă teme, participă la dezvoltarea și prelucrarea lor aproape fără pauze. Interpretarea clarinetistului trebuie să fie foarte echilibrată căci unitatea sonoră a întregului trebuie păstrată, ceea ce nu este întotdeauna foarte ușor, ținând cont de bogăția de nuanțe și expresii cerută de compozitor. Clarinetul trebuie să încerce să preia tehnici de emisie sonoră specifice corzilor, care îl copleșesc ca număr. Numai așa sonoritatea va fi unitară. La instrumentul de suflat, sunetul, mai ales cel în *legato*, trebuie produs în maniera “moale”

echivalentă pornirii “din coardă” a celorlalte instrumente. Termeni de *marcato* sau *ben marcato* fie în nuanțe de *forte* fie în *piano*, cer articularea pregnantă a sunetelor.

În fața clarinetului stau și alte probleme tehnice de imensă dificultate. Game și figurații rapide, în valori de treizecidoimi trebuie perfect integrate sensului frazei, fără a se evidenția ca acorbație instrumentală de sine stătătoare. Compozitorul folosește spectaculos tot ambitusul instrumentului de suflat. Ritmurile diverse sunt încă o provocare pentru clarinetist. Cu tot caracterul rapsodic improvizatoric, pasajele sale sunt cu exactitate înscrise în partitura ce trebuie respectată cu strictețe. Nu trebuie uitată nici postura permanentă de *lieder* de discurs muzical al instrumentului de suflat care încarcă interpretul cu o responsabilitate imensă. Cât despre expresivitate, emoție și tensiune, în această pagină, Brahms s-a întrecut parcă pe sine.

4. CORESPONDENȚE SPIRITUALE. MOZART - BRAHMS ȘI CVINTETUL CU CLARINET

Am pornit această cercetare în urma constatării că, timp de 100 de ani - perioadă ce separă marile lucrări pentru clarinet semnate Mozart și Brahms – istoria muzicii nu consemnează nici o altă preocupare atentă și mai ales constantă a compozitorilor clasici și romantici pentru mai eficientă și mai substanțială folosire a instrumentului de suflat în lucrările solistice, simfonice sau camerale.

Am parcurs, pe rând, mai multe aspecte ale apropierii dintre cei doi compozitori, unul reprezentant de marcă al clasicismului vienez, cel de al doilea, exemplu de compozitor romantic. Atât Mozart cât și Brahms au locuit și au lucrat o mare parte din viața lor la Viena, oraș capitală muzicală cu o istorie și o importanță unice în peisajul vieții muzicale de pretutindeni și dintotdeauna.

Dacă dorim să detașăm cât mai eficient și mai exact influența pe care Mozart a avut-o asupra creațiilor cu clarinet ale lui Johannes Brahms, trebuie să ne raportăm direct la cele două cvintete cu clarinet.

Cele două cvintete pentru clarinet de Mozart (1789) și Brahms (1891) nu sunt doar capodopere ale repertoriului internațional al muzicii cu clarinet ci momente de referință ale muzicii de cameră din toate timpurile. Scrise târziu, în momente de bilanț și retrospectivă din viața celor doi mari compozitori, aceste pagini sunt demonstrații de virtuozitate matură, de profunzime sufletească și poate de prevedere a ceea ce va să vină în curând

- Mozart a scris cvintetul său cu clarinet în chiar anul morții, Brahms când mai avea doar cinci ani de viață.

Și Mozart și Brahms au fost inspirați în aceste lucrări de clarinetiști excepționali, vedete ale timpului lor, în permanentă căutare de neobișnuit și de nou: Anton Stadler, în primul caz, și Richard Mühlfeld, în cel de-al doilea. Influența gândirii mozartiene asupra creației lui Brahms este certă, istoria a dovedit-o din plin.

Vom încerca acum să mai adăugăm câteva argumente particulare rezultate din compararea unor momente din cele două cvintete.

Amândouă partiturile încep cu câteva măsuri (tema), intonate de cvartetul de coarde după care intră clarinetul în arpegii frânte, ce urcă din registrul grav către cel acut.

Felul în care Mozart și Brahms tratează clarinetul în economia cvintetului este clar, foarte diferită. Nimic surprinzător dacă ne gândim la cuceririle și transformările aduse de cei 100 de ani scurși între aparițiile celor două opusuri. Nu este mai puțin adevărat însă că de la implicarea clarinetului în formația de cvintet și până la germenii unor spectaculoase dezvoltări viitoare, mai ales în domeniul expresivității, partitura mozartiană este o fantastică sursă de inspirație. Părțile lente ale celor două cvintete de Mozart și Brahms sunt edificatoare în acest sens.

Inspirația melodică mozartiană a atins, se pare, în aceste pagini, unul dintre momentele sale de vârf. Pentru primele 20 de măsuri ale părții a II-a *Larghetto* compozitorul a cerut surdine la coarde – și așa va face și Brahms, 100 de ani mai târziu!

Clarinetul intonează tema, o melodie minunată, cu caracter vocal, lipsită de ornamente, gândită în deplină cunoștință a caracteristicilor tehnice ale instrumentului de suflat. O melodie încărcată, expresivă dar liniștită. Din nou putem semnala un început de drum ce duce cert către estetica romantică - linia melodică lungă, neîntreruptă, susținută, deosebit de expresivă, aparent fără de sfârșit - 35 de ani mai târziu o vom regăsi, cu filieră mozartiană clară, în *Octetul în Fa major pentru corzi și suflători op. 166, D 803* de Franz Schubert. Mozart a simțit, apoi a știut cu certitudine că astfel de tonuri și culori, imateriale și totuși pline de expresivitate nu pot fi intonate decât de clarinet. Și a avut dreptate. Compozițiile lui Brahms nu fac decât să certifice și să susțină acest adevăr.

6.INTERPRETĂRI COMPARATE

Între opera de artă și om există raporturi diferite: de creație, de interpretare și de vizionare sau audiție. În cazul operelor muzicale, acestea desfășurându-se pe un segment de timp, ajung la auditor, prin intermediul interpretului.

Actul interpretativ este un proces complex de analiză, sinteză și re-creare a textului muzical, dublat de însușirea unor tehnici specifice, interferate în diferite proporții de rațional-afectiv și concret-senzorial. În cazul creatorului, acesta investește opera de artă cu un complex de sensuri și informații, prelucrate apoi de către interpret, filtrate prin experiența sa de viață sau experiența culturală. Pentru a realiza o interpretare viabilă, este necesar ca interpretul să înțeleagă și să redea fiecare frază ca un întreg, aceasta fiind apoi integrată perfect în unitatea și logica lucrării respective.

O bună interpretare însă nu se reduce la respectarea strictă a textului, ci presupune o viziune personală, creatoare din partea interpretului.

6.1. CONCERTUL PENTRU CLARINET ȘI ORCHESTRĂ KV. 622 DE W.A. MOZART ÎN INTERPRETAREA CLARINETISTELOR SABINE MEYER ȘI SHARON KAM

Ascultând și analizând cele două variante interpretative am urmărit să determinăm o serie de coordonate și particularități interpretative, precum: *tempo*-ul, dinamica, ornamentele, tehnica instrumentală.

6.2. J. BRAHMS-SONATA NR. 1 PENTRU CLARINET ȘI PIAN OP. 120 ÎN INTERPRETAREA CLARINETIȘTILOR KARL LEISTER ȘI AURELIAN OCTAV POPA

Karl Leister realizează o versiune pătrunsă de spiritul romantic al *Sonatei nr.1 op. 120 de J. Brahms*, folosindu-se de un *tempo* liber, neîngrădit de exactitatea metronomului, ci lăsat la voia inspirației și a trăirii de moment a frazei muzicale, integrată însă în context.

Interpretarea sa lasă impresia unei creații spontane, a lucrării brahmsiene și de aceea, dă frâu liber imaginației ascultătorului.

Aurelian Octav Popa ține cont în interpretare de orientarea clasică a lui Brahms, alegând *tempo*-uri măsurate, rareori apelând la abateri de la acestea.

.Variațiile și creativitatea sa interpretativă se oglindesc în emisia sonoră de înaltă calitate, în varietatea nuanțelor și diversitatea planurilor sonore create.

Bibliografie generală

- Abbiati, Franco *Storia della musica*; Ed. Garzanti, 1968
Alexandrescu, Romeo *Debussy*; Ed. Muzicală, București, 1962
Allihn, Ingeborg *Führer*, Ed. Metzler/Bärenreiter, Kassel, 1998
- Avesalon, Ioan *Principii generale de studiu și interpretare la instrumentele de suflat moderne*; Ed. Universul, București, 1997
- Bainer, Anthony *Lexikon der Musik-Instrumente*, Ed. Metzler/Bärenreiter, Stuttgart/Kassel, 1996
Bartley, Linda *Mozart revisited în NACWPI Journal*, ediția de iarnă, 1999–2000
- Berger, Georg Wilhelm *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*; Ed. Muzicală, București, 1965
- Berger, Georg *Muzica simfonică (baroc/clasicism)*. Ghid, Ed. Muzicală, București, 1967
- Berger, Georg Wilhelm *Estetica sonatei contemporane*; Ed. Muzicală, București, 1985
Berger, Georg Wilhelm *Mozart. Cultură și stil*, Ed. Muzicală, București, 1991
- Brymer, Jack *Clarinette, Colection Y. Menuhin*, Ed. Hatier, Paris, 1979
- Brixel, Eugen *Bibliographie de la clarinette*, Ed. Heinrichshofen, 1977
- Brumaru, Ada Brury, José *Romantismul în muzică*; Ed. Muzicală, București, 1962
Brahms; Édition du Soleil; Paris, 1965
- Bughici, Dumitru *Suita și sonata*; Ed. Muzicală, București, 1965
- Casella A. și Mortari, V *Tehnica orchestrei contemporane*, București, Ed. Muzicală, 1965
Combarieu, Jules *Histoire de la musique*, Paris, 1958
- Dangain, Guy *A propos de... la clarinette*, Ed. Billaudot, 1978
Dazelei, George *The original Text of Mozarts Clarinet Concerto în The Music Review*, vol. IX, nr. 3, august 1948
- Druskin, *Johannes Brahms*, Ed. Muzicală, București, 1961

- Michael
Einstein, Alfred *La musique romantique*; Ed. Gallimard, Paris, 1959
- Finscher,
Ludwig *Europäische Musikgeschichte*, vol.1, Ed.Bärenreiter
Metzler, Kassel, 2002
- Finscher,
Ludwig *Streichkammermusik*; Ed.Bärenreiter Metzler, Kassel,
2001
- Gâsca, Nicolae *Tratat de teoria instrumentelor*, Ed. Muzicală, București,
1988
- Gâsca, Nicolae *Interpretarea muzicii corale*, Ed. Junimea, Iași,
2004
- Goldron,
Romain *Johannes Brahms, "le Vagabond"*, Paris, 1956
- Grüss, Hans *Immer, wenn die Klarinette ins Spiel kommt, kann von
Liebe die Rede sein. Über die Grundzüge der
Instrumentation Wolfgang Amadeus Mozarts: in Oboe,
Klarinette, Fagott*; Schorndorf 7, Caiet 2, 1992
- Hess, Ernst *Die ursprüngliche Gestalt des Klarinettenkonzertes KV.
622 in Mozart Jahrbuch*, 1967
- Ionescu,
Eugenia *Schumann*; Ed. Muzicală, București, 1962
- Jost, Peter *Instrumentation. Geschichte und Wandeln des
Orchesterklanges*; Ed.Bärenreiter, Kassel, 2004
- Kalbeck, Max *Johannes Brahms*, opt volume, Berlin, 1904-1914
- Keys, Yvor *Brahms chamber music*; Seattle, University of
Christopher Washington Press [1974]
- Barfield
- King, Alec *Mozart Chamber Music*; BBC Music Guides; Ariel
Hyatt Music BBC Publications, Londra, 1968
- Konrad, Ulrich *Wolfgang Amadé Mozart*; Ed. Bärenreiter, Kassel, 2005
- Kunitz, Hans *Clarinete*; Ed. Breitkopf, Leipzig, 1956
- Küster, Konrad *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*;
Ed.Bärenreiter, Kassel, 1993
- Küster,
Konrad/Konrad *Mozart: a musical biography translated by Mary
Whittall*. Oxford: Clarendon Press; New York : Oxford
University Press, 1996.
- Küster
- Laforet, Claude *La vie musicale au temps romantique*; J.Peyronnet et Cie
Editeurs, Paris, 1929
- Laux, Karl *C.M. von Weber* ,Ed.Muzicală, București, 1968
- Lawson, Colin *Mozart, clarinet concerto*/Colin Lawson. New York :
(Colin James) Cambridge University Press, 1996.

- Lessing,
Wolfgang *Vom Text zum Klang: Das Klarinetten trio von Johannes Brahms im Spannungsfeld zwischen Analyse und Interpretation* Year: 2005 Source: Musiktheorie, vol. 20, no.4 2005. p. 299-315. ISSN: 0177-4182 In: Musiktheorie. XX/4 (2005): Musikalische Interpretation p. 299-315. ISSN: 0177-4182
- Mason, Daniel
Gregory *The chamber music of Brahms*, by Daniel Gregory Mason. Publisher: Ann Arbor, Michigan, J.W. Edwards, 1950 [c1933]
- May, Florence *The Life of Johannes Brahms*, două volume, Londra, 1905
- Mozart.
Münster,
Robert *Scrisori*; Ed. Muzicală, București, 1968
München oder Mannheim ? Ein Beitrag zum Thema Mozart und die Klarinette in Acta Mozartiana in Mitteilungen der deutschen Mozart-Gesellschaft E.V. Heft 1, februarie, Salzburg 1971
- Paladi, Marta
Rostand,
Claude *Brahms*; Ed. Muzicală, București, 1972
Brahms; Édition Le bon plaisir, Librairie Plon, Paris, 1954, vol. 1-2
- Rushton, Julian
San – Galli,
Thomas *Classical music*; Thames and Hudson, Londra, 1986
Johannes Brahms, München, 1912
- Schmidt,
Christian Martin
Schmidt,
Christian Martin *Johannes Brahms*; Philipp Reclam jr., Stuttgart, 1994
/ Steinbeck, Wolfram: Brahms/ Bruckner; MGGPrisma, Bärenreiter Metzler, Kassel, 2002
- Schubart,
Christian
Friedrich
Daniel *O istorie a muzicii universale*; Ed. Muzicală, București, 1983
- Soreanu,
Șerban
Sprenger,Sebast
ian *Johannes Brahms. Muzica de cameră cu pian*; Ed. Muzicală, București, 1990
Eine "merkwürdige Erscheinung" in Mozarts Klarinettenkonzert: Vier Takte pentatonischer Melodik bei Mozart und Debussy in Musiktheorie, vol. 19, no.4 2004. p. 371-376
- Ștefănescu,
Ioana
Tubeuf, André *Johannes Brahms*; Ed. Muzicală, București, 1982
Mozart.Drumuri și cînturi, Humanitas, București 2004
- Thurstone,
Frank *Clarinet technique*, Oxford U.Press, 1986

- Varga, Ovidiu *În cautarea lui Mozart*; Ed. Muzicală, București, 1991
- Warburton, Annie *Analyses of Musical Classics*, Book 3; Lowe- Brydone, London, 1971
- *** *Brahms*, The Cambridge Companion to, editor Michael Musgrave, Cambridge University Press, 1998
- *** *Histoire de la musique* vol. I și II, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1963
- *** *Mozart*; îngrijitor de ediție Simon P.Keefe; Cambridge University Press, 2003
- *** *Mozart, raconté par ceux qui l'ont vu*; Librairie Stock, Paris, 1916
- *** *Mozart, Klavier-und Kammermusic*; îngrijitor de ediție Matthias Schmidt, Laaber 2006
- *** *Musik und Musikforschung*. Johannes Brahms în Dialog mit der Geschichte. Culegere de studii scoasa de editura Bärenriter, Kassel, 2007
- *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; Ed. Stanley Sade, Londra, 1980
- *** *Schumann - Brahms, Correspondance*, Neue Freie Presse, 7 mail 1897
- *** *Studii stilistice interpretative în revista International Clarinet Association*,Buchmann Visual Communications, Dallas/Texas, colectiile 1999-2002

Bibliografie electronică

- <http://brahms.unh.edu>
- <http://course.lib.uci.edu>
- <http://www.classicalarchives.com>
- <http://www.classiconline.com>
- <http://www.jeanmichelplace.com/fr>
- <http://bbf.enssib.fr>
- <http://mediatheque.cite-musique.fr>
- <http://www.answers.com>

Bibliografie muzicală

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

Trio Keggelstadt, Leipzig, Edition Peters

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

*Concertul în la major pentru clarinet și orchestră KV
622* Leipzig, 1977, VEB Breitkopf und Hartel
Musikverlag

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

Cvintetul cu clarinet KV. 581, Leipzig, Edition Stich und
Druck von G.G. Roder G.m.b.H

Brahms,
Johannes

Zwei sonaten für clarinette op. 120 Leipzig, Edition
Peters

Brahms,
Johannes

Trio pentru pian, clarinet (violă sau vioara) și violoncel,
op.114, Leipzig, Edition Peters

Brahms,
Johannes

Cvintetul cu clarinet op.115, Leipzig, Edition Peters

Discografie studiată

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

Concertul pentru clarinet și orchestra KV.622
Solist: Martin Frost
Orchestra: Rundfunk-Sinfonieorchester, Saarbrucken
Dirijor: Cristoph Poppen

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

Concertul pentru clarinet și orchestra KV.622
Solist: Carelys Carreras
Orchestra: Vienna Philharmonic Womens orchestra
Dirijor: Izabella Shareyko

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

Concertul pentru clarinet și orchestra KV.622
Solist: Luca Lucchetta
Orchestra: di Padova e Veneto
Dirijor: Ztsolt Hamar

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

Concertul pentru clarinet și orchestra KV.622
Solist: Lorenzo Coppola
Orchestra: Freiburger Barockrchester
Dirijor: Cristoph Poppen

Mozart,

Concert ul pentru clarinet și orchestra KV.622

Wolfgang
Amadeus

Solist: Sabine Meyer
Orchestra: Dresden Staatskapelle
Dirijor: Hans Vonk

Concert ul pentru clarinet și orchestra KV.622

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

Solist: Sharon Kam
Orchestra: Filarmonicii cehe
Dirijor: Manfred Honeck

Cvintetul cu clarinet în la major. KV 581

Mozart,
Wolfgang
Amadeus

Interpreți: Benny Godman-clarinet
Cvartetul Budapesta

Brahms,
Johannes

Sonatele nr. 1 și 2 pentru clarinet și pian op. 120

Interpreți: Vladimir Sokolov- clarinet
Vladimir Krainev-pian

Brahms,
Johannes

Sonatele nr. 1 și 2 pentru clarinet și pian op. 120

Interpreți: Josef Luptacik- clarinet
Peter Toperczez-pian

Brahms,
Johannes

Sonatele nr. 1 și 2 pentru clarinet și pian op. 120

Interpreți: Karl Leister- clarinet
Ferenc Bogнар-pian

Brahms,
Johannes

Sonatele nr. 1 și 2 pentru clarinet și pian op. 120

Interpreți: Aurelian Octav Popa- clarinet
Alexandrina Zorileanu-pian

Brahms,
Johannes

Trio în la minor, op.114 pentru clarinet, pian și violoncel

Interpreți: Karl Leister- clarinet
Ferenc Bogнар- piano

Wolfgang Boettcher- cello

Cvintetul cu clarinet op.115

Brahms,
Johannes

Interpreți: Karl Leister-clarinet

Cvartetul Tokyo: