

Tendențe expresioniste în Sonata pentru acordeon op. 41 de Ib Nørholm

DUMITRU CALMIȘ, Prof. drd.

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău
REPUBLICA MOLDOVA*

Rezumat: Articolul de față prezintă analiza *Sonatei pentru acordeon op.41* semnată de compozitorul danez Ib Nørholm. Fiind compusă în 1967 și dedicată renumitului acordeonist Mogens Ellegaard, supranumit „tatăl acordeonului clasic”, această lucrare reprezintă prima sonată pentru acordeon din repertoriul cameral din Danemarca. Morfologia și semantica muzicală determinate de sfera emoțională și cea imagistică, caracteristice expresionismului, cataloghează *Sonata pentru acordeon op.41* de Ib Nørholm ca fiind un ciclu cu un evident caracter introvertit, cu un conținut filosofico-psihologic propriu genului în cauză. Preponderența formelor libere, a expunerii improvizatorice, ce conturează trăsături tipice fanteziei, dictează tratarea clasică a genului de sonată. Experimentând arhetipurile genurilor de sonată și fantezie, operând cu tehnica dodecafonică și scriitura liniară, Nørholm fortifică și dezvoltă conceptul individualizat al genului de sonată pentru acordeon elaborat și fundamentat cu câțiva ani înainte de compozitorul american Normand Lockwood în *Sonata Fantasia* (1964).

Cuvinte cheie: expresionism, Ib Nørholm, acordeon, sonată, fantezie.

1. Introducere

Compozitorul, organistul și pedagogul Ib Nørholm (1931-2019) este un nume de referință al culturii muzicale contemporane daneze. În anii 1960-1970 Ib Nørholm are un rol important în calitate de exponent al mișcărilor muzicale artistice și experimentale din Danemarca. Începând cu această perioadă, compozitorul, alături de colegii săi Per Nørgård și Pelle Gudmundsen-Holmgreen, reprezintă una din figurile centrale ce reflectă principalele caracteristici ale muzicii daneze din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Întreaga activitate componistică a lui Ib Nørholm se întinde pe o perioadă de circa șase decenii (din 1954 până în 2019), opera sa incluzând aproximativ 200 de opusuri, în cele mai diverse genuri: creații pentru instrumente solo, duete, triouri, cvartete, piese vocale, lucrări orchestrale, muzică de cameră ocupând un loc primordial în moștenirea artistică a compozitorului.

1.1. Trăsături specifice ale stilului componistic al lui Nørholm

Despre stilul componistic al lui Nørholm ne expune Jens Brincker: „este dificil să divizăm creația lui Nørholm în perioade bine definite din punct de

* dimitrucalmish1985@gmail.com

vedere stilistic. Evoluția stilistică muzicală a lui Nørholm seamănă mai degrabă cu expansiunea spațială decât cu dezvoltarea liniară.” (Brincker, 2012) În pofida acestor declarații făcute de Brincker, creația componistică a muzicianului danez conturează câteva etape de evoluție și transformare. În opusurile timpurii se fac sesizate influențele profesorului său Vagn Holmboe și ale lui Carl Nielsen, fondatorul școlii componistice contemporane daneze. La sfârșitul anilor '50 – începutul anilor '60, Nørholm operează intens și îndrăzneț cu procedeele scriiturii componistice contemporane oscilând de la construcția riguros structurată a serialismului până la notația grafică liberă. După cum relatează Hjarne Fessel, începând cu a doua jumătate a anilor '60, în palmaresul lui Nørholm se regăsesc „lucrări scrise în spiritul așa-numitei Noii Simplități și în cele din urmă, creații cu un pluralism caracteristic, foarte personalizat stilistic sau eclecticism; muzica în care idiomurile distincte pot trăi unul lângă celălalt într-una și aceeași lucrare.” (Nørholm, 2014)

2. Genul de sonată pentru acordeon în creația compozitorului

Fiind organist, compozitorul dedică orgii un număr important de creații. Observând tangențe evidente dintre orgă și acordeon¹, Nørholm își focusează atenția spre acest instrument tânăr la mijlocul anilor '60 ai secolului al XX-lea. Astfel, în anul 1967 compune *Sonata*² *pentru acordeon* op. 41 reprezentând primul opus de acest gen din Danemarca. În procesul compunerii sonatei, fiind vădit impresionat de bogata paletă timbrală a acordeonului, Nørholm menționa: „când am compus cele trei mișcări ale sonatei am fost deosebit de fascinat de calitățile expresive ale acordeonului. Fiind atât de strâns legat de orgă, acordeonul de asemenea deține o multitudine de posibilități dinamice, un adevărat «impuls» și un larg diapazon tonal” (Programme note, 1977). Regăsindu-se încă în două opusuri: *Dialog pentru chitară, acordeon și percuție* op. 63b (1975) și *Concert „Spirales” pentru acordeon și orchestră* op. 97 (1986), nu putem spune că acordeonul în calitate de instrument academic în devenire ocupa un loc semnificativ în creația componistică a muzicianului. Cu toate acestea, Ib Nørholm a reușit să pună o piatră de temelie la academizarea repertoriului concertistic danez pentru acordeon și să traseze noi orizonturi.

Sonata pentru acordeon op. 41 a fost dedicată renumitului acordeonist Mogens Ellegaard, supranumit și „tatăl acordeonului clasic”. Acest opus a fost ulterior înregistrat³ în anul 1977. Despre limbajul muzical al sonatei ne expune discipolul lui Ellegaard, Owen Murray, relevând elocvent stilul componistic

¹ Numit orgă mică sau orgă portabilă.

² Sonate pentru alte instrumente: *Sonate pentru orgă* op. 9 (1957); *Sonata pentru vioară și pian* op. 12 (1956-1957); *Sonata quasi variazioni* pentru vioară solo op. 61 (1974); *Sonata pentru chitară* op. 69 (1976); *Sonata nr. 2 „Sommer” pentru chitară* op. 110 (1989); *Sonata pentru oboi și orgă* op. 127 (1993).

³ Albumul *Made in Denmark: Contemporary Danish Music*.

progresist al lui Ib Nørholm: „există o diferență enormă, de exemplu, între *Sonata nr.1 pentru acordeon op. 143a* (1979) de Vagn Holmboe și *Sonata pentru acordeon op. 41* (1967) de Ib Nørholm. Prima reprezintă o creație din patru mișcări destul de conservatoare cu o formă strictă de sonată, cea din urmă este o lucrare serialistă mult mai avangardistă suprapusă pe fragmente de vals și limbaj muzical pre-serialist” (Murray, 2005).

2.1. Fantezie și rigoare dodecafonică

Sonata pentru acordeon op. 41 reprezintă un ciclu tripartit cu alternarea tradițională de tempo *Moderato – Adagio – Andante-Allegro*.

Prima parte, *Moderato* având „caracter de fantezie”⁴, este realizată într-o formă liber-parcursivă dictată de înșiruirea improvizatorică a materialului tematic. În condițiile în care fantezia „datorită direcției sale compozițional-polemice ce principial evită formele tipice, fiind compusă în configurații liber-individuale” (Sokolov, 1994, p. 191), Ib Nørholm se adresează sistemului dodecafonic menit să organizeze și să creeze o legătură mai încheată a materialului tematic. Având ca prioritate exprimarea și reflectarea concepției artistice, muzicianul își permite deseori să „deraieze” de la regulile stricte ale scriiturii seriale. O astfel de abordare nu-l îndepărtează pe autorul sonatei de stilul componistic al noii școli vieneze, ci din contra, îl apropie considerabil de viziunile întemeietorului sistemului dodecafonic, Arnold Schönberg, care declara: „atunci când compun, renunț la toate teoriile și continui să muncesc numai în cazul când mă debarasez de influențele acestora” (Kohoutek, 1976, p. 158). Atât afirmația făcută de Ctirad Kohoutek despre muzica atonală: „unicul material de construcție a devenit intervalul și principiul dezvoltării liber-variaționale, în care nici un motiv nu se repetă exact, dar variază” (Kohoutek, 1976, p. 105), cât și unele indicații propuse de Alois Hába referitor la principiile muzicii atematice „de a crea o melodică neregulat fragmentată (...), de a forma un singur flux melodic continuu” (Kohoutek, 1976, p. 106), cu siguranță au o vădită tangență cu materialul tematic al primei părți.


Din primele măsuri (Ex. 1) se conturează ordinea tonurilor seriei (Ex. 2).

Seria, în cazul de față, este sursa tuturor organizărilor melodice și a relațiilor structurale între elementele formei. Înșiruirea formată din douăsprezece sunete va fi divizată în două tronsoane *a* și *b* a câte șase tonuri, având în vedere că pe parcursul întregii părți fiecare din acestea vor suferi intense modificări grație utilizării frecvente a permutației și interpolării.

⁴ Această caracteristică a părții I expusă de compozitor se regăsește în adnotația sonatei.

Ex. 1 Ib Nørholm, *Sonata pentru acordeon* op. 41, p. I, ms. 1-8

Ex. 2 *Sonata pentru acordeon* op. 41, p. I, seria 1

Datorită motivului incipient , în unele expuneri ale tronsonului *a* compozitorul alternează cu primele trei tonuri. Astfel, utilizând procedeul de permutație ce schimbă ordinea intervalelor, Nørholm creează succesiuni variaționale care pot fi sesizate în exemplul 3.

Ex. 3 *Sonata pentru acordeon* op. 41, p. I

Pe lângă puținele înșiruri exacte ale tronsonului *b*, compozitorul aplică adesea atât interpolarea, cât și procedeul permutației menționat anterior (Ex. 4a, Ex. 4b).

Ex. 4a Ib Nørholm, *Sonata pentru acordeon* op. 41, p. I, permutație

Ex. 4b *Sonata pentru acordeon* op. 41, p. I, interpolare și permutație

Discursul muzical ce debutează *moderato* (vezi Ex. 1), dispune în mare parte de o factură transparentă. Fiind determinată de persistența expunerii monodice și celei intervalice, aceasta conturează particularitățile dodecafoniei orizontale și ale celei verticale. Dacă conform normelor scriiturii dodecafonice nu se admit formule melodice ce creează arpegii ale acordurilor diatonice și nici repetarea tonurilor, atunci în cazul de față anume aceste canoane sunt ignorate. Astfel, în cadrul seriei se formează mișcarea *h-fis-d*, iar în discursul muzical incipient se face sesizată repetarea tonurilor și mișcarea melodică a acordurilor *G* și *B*. Deseori primul ton al seriei face parte din expunerea anterioară a frazei sau a ideii muzicale. Participând activ la fluidizarea materialului tematic, anume puntea eliptică fiind observată pe parcursul întregii părți, reușește să confere o evidentă cursivitate discursului muzical.

Chiar dacă materialul tematic al primei părți se distinge printr-o expunere fluidă și improvizatorică, totuși se fac evidențiate secțiuni determinate de sintaxa și morfologia muzicală. Astfel, secțiunea ce cuprinde măsurile 1-12 se distinge prin frazare neregulată, ritmică capricioasă și o factură transparentă. Prin intermediul alternanței mișcării melodice line și a salturilor, compozitorul reușește să reflecte o stare emoțională ambiguă. Pe de o parte, înșiruirea domoală susținută de timbrul catifelat al „clarinetului”⁵ scoate în evidență introvertitul, sfera lirico-intimă a eroului. Pe de altă parte, prezența salturilor și a intonațiilor de „fanfară” conturează clar particularitățile tipice genului de dans accentuând grotescul (Ex. 5).



Ex. 5 Sonata pentru acordeon op. 41, p. I

Noi nuanțe suplimentare ale imaginii artistice sunt conferite de alternarea frecventă a măsurilor binare, ternare și mixte (2/4, 3/4, 4/4, 5/8, 7/8, 6/8). Această succedare accentuând elocvent frazarea neregulată și caracterul improvizator, conferă discursului muzical o intensă instabilitate emoțională ce scoate în evidență nesiguranța și neliniștea eroului. Aceste trăsături menționate anterior, în special ritmica capricioasă, apropie materialul tematic de particularitățile tipice muzicii din prima jumătate a secolului al XX-lea, fapt confirmat de muzicologul rus Valentina Holopov: „în ritmică s-a păstrat permanenta dialectică contradictorie între regularitate și neregularitate, însă acum spre deosebire de formele tipice clasice, neregularitatea domină” (Holopov, 2001, p. 428). În condițiile numeroaselor etalări ale seriei, ritmica

⁵ Indicațiile „clarinet”, „orgă”, „vioară” vor fi propuse în calitate de registre ale acordeonului.

variată are rolul de a revitaliza și a transforma formele schematice ale acesteia favorizând crearea multiplelor imagini artistice contrastante.

Toată energia acumulată anterior este direcționată spre noi trăiri emoționale. Prezența „orgii” ce dublează înșiruirea intervalică la octavă superioară și cea inferioară atribuie discursului muzical amploare sonoră. Sonoritatea materialului tematic este intensificată de factura consistentă determinată de procedeul polifonic de imitație. Mișcarea greoaie cu utilizarea sistemului ritmic aksak, fiind definită de măsura mixtă 7/8, este accentuată și amplificată de nuanța dinamică *fortissimo*. Astfel, caracteristicile menționate anterior reflectă o stare emoțională de furie. Trăirile afective negative sunt „stînse” de intonațiile nesigure ale „clarinetului” ce fragmentează discursul muzical. Segmentarea aleatorie a liniei melodice însoțită de schimbarea frecvență, bruscă și necontrolată a nuanțelor dinamice *p-f-ff-p-sub. ff* determină alternarea imprevizibilă a trăirilor emoționale. Acest ansamblu de trăsături specifice direcționează discursul muzical spre particularitățile tipice limbajului expresionist.

O altă secțiune ce cuprinde măsurile 31-40 și debutează *espressivo*, se distinge prin noi imagini artistice (Ex. 6).

Ex. 6 Sonata pentru acordeon op. 41, p. I, ms. 31-40

Persistența măsurii ternare apropie discursul muzical de caracteristicile genului de vals, fapt menționat de Nørholm: „am fost bântuit de asociațiile ritmului de vals cât și de alte însușiri ale repertoriului convențional pentru acordeon. Acest lucru explică vizitele mele franceze cu mișcarea basului standard «um-pa-pa»” (Programme note, 1977). Din atmosfera emoțională încordată se degajă ritmul specific lejer, melodică cantabilă și expresivă, persistența nuanțelor dinamice *mezzo-piano* și *piano*, care scot în evidență noi straturi ale sferei lirice a primei părți, susținute de coloritul poetic al „viorii”. Prezența frecventă a indicației *poco ritenuto* în cadrul frazelor ce imprimă discursului muzical o stare de neîncredere ne reamintește de imaginile artistice

incipiente. Treptat, atmosfera se întetește obținând o încărcătură emoțională semnificativă în cadrul măsurilor 49-56. Prin intermediul transpunerii tonurilor, compozitorul reușește să cuprindă un ambitus larg. În cazul de față prezența ritmurilor punctate neregulate specifice, susținute de salturi accentuate bruște interpretate *fortissimo*, scot în evidență particularitățile expresionismului și a limbajului muzical tipic compozitorilor atonaști (Ex. 7).

Ex. 7 Sonata pentru acordeon op. 41, p. I, ms. 49-56

Fiind utilizate ambele claviaturi ale acordeonului, „scânteierea” imprevizibilă și bruscă a intonațiilor ce se perindă dintr-un registru în altul scot în evidență calitățile stereofonice ale instrumentului. Astfel, prin intermediul „jocului” timbral al claviaturilor, Nørholm reușește să redea cât se poate de convingător expresivitatea, imaginile și stările emoționale specifice limbajului muzical expresionist. După o serie de „sclipiri” emoționale aprige, apariția seriei interpretată *pianissimo* ce dispune de o factură transparentă cu predominantă în registrului acut și în nuanța timbrală specifică „clarinetului”, conferă discursului muzical o nuanță emoțională de reminiscență, evocând ecouri ale trecutului. Această stare este organic preluată de ultima apariție a seriei expusă în inversiune, păstrând cu exactitate linia ritmică incipientă a seriei (Ex. 8a, Ex. 8b).

Ex. 8a Sonata pentru acordeon op. 41, p. I, ms. 64-67

Ex. 8b *Sonata pentru acordeon* op. 41, p. I, inversiunea seriei

2.2. „Explozii” emoționale expresioniste

A doua parte, *Adagio*, este scrisă într-o formă „destul de liberă”, după cum menționează Ib Nørholm. Sfera emoțională fiind direcționată mai mult spre interiorizare și introvertire decât spre exteriorizare și acțiune, reflectă convingător respingerea realității prezentului. Aceste trăiri emoționale ale eroului „expresionist” sunt elocvent descrise de L. Burdian: „în calitate de erou al timpului expresionismul promovează o personalitate neliniștită, absorbită de emoții și incapabilă de a crea o armonie cu lumea sfâșiată de pasiuni. Percepția unui astfel de subiect este dominată de imaginea distorsionată a universului descompus. Natura vieții sale lăuntrice este în mare măsură determinată de subconștient; imaginile de somn, de fantasmagorie, viziunile delirante întregesc creațiile expresioniștilor” (Burdian, 2014, p. 19). Așadar, caracteristicile sferei emoționale menționate anterior nu contrastează, ci acordă o complementare a imaginilor artistice din prima parte a lucrării.


Materialul tematic este străpuns de o înșiruire improvizatorică și de această dată, Ib Nørholm utilizând aceeași scriitură dodecafonice. Aceasta generează o imersiune în lumea sonoră ce corespunde în totalitate sferei imagistic-emoționale a expresionismului. Astfel, din primele măsuri ale părții a II-a (Ex. 9) se conturează intonațiile unei noi serii (Ex. 10).



Ex. 9 Sonata pentru acordeon op. 41, p. a II-a, ms. 1-7



Ex. 10 Sonata pentru acordeon op. 41, p. a II-a, seria 2

Nici în cazul de față compozitorul danez nu este limitat de canoanele stricte ale creării seriei. Aici ne referim în primul rând la prezența mișcării melodice *cis-fis-b(ais)* ce formează trisonul *Fis* și a repetării frecvente a tonurilor seriei în cadrul frazelor muzicale. Dacă anterior seria 1 a fost intens prelucrată prin intermediul interpolării și permutației, atunci seria 2 nu suferă modificări majore punându-se accent mai mult pe motivul *arpeggiato* . Seria 2 și motivul menționat formează fundamentul întregii construcții a părții a II-a. Prin intermediul procedurii polifonice de imitație se sesizează o intensă dezvoltare tematică și timbrală a motivului ce suferă o serie de modificări intonaționale ($cis^2-f^2-e^3$, $e^2-c^3-f^3$, $cis-a-d^2$, $C-E-F_1$, $DES-F_1-E$). În urma afirmațiilor făcute de Ib Nørholm: „în prima și a treia mișcare am vrut să utilizez calitățile contrapunctice ale acordeonului” (Programme note, 1977), putem preciza că anume în partea a II-a a ciclului compozitorul scoate în evidență posibilitățile polifonice ale acordeonului.

Motivul ce se mută dintr-un registru în altul, susținut de expunerea exactă sau parțială a seriei, conturează particularitățile scriiturii liniare. Cauza oculirii construcției stricte dodecafonice de către Ib Nørholm, cât și de majoritatea compozitorilor expresioniști, este relevat convingător de L. Burdian: „acele acțiuni constructiviste, raționale și tehnice pe care compozitorul le-a pus în aplicarea procesului creativ au înlăturat de fapt naturalețea, spontaneitatea expunerii, fiind atât de importante pentru expresionism” (Burdian, 2014, p. 26).

În pofida predominării înșiruirii improvizatorice, arhitectonica materialului tematic conturează elocvent două secțiuni *a* și *b*. Dacă în secțiunea *a* (ms. 1-22) este prezentat coloritul registrelor acut și mediu ale ambelor claviaturi, atunci în secțiunea *b* (ms. 22-34) în mare parte se adevăresc afirmațiile făcute de compozitor: „în a doua mișcare – poate fi sesizată o confruntare între registrele extreme acut și grav ale instrumentului, în stilul melodic expresionist postbelic-avangardist” (Nørholm, 1977). Nørholm reușind aici să cuprindă aproape în totalitate întregul diapazon al acordeonului, creează

un contrast extrem atât timbral cât și emoțional. Intonațiile de isterie susținute de registrul acut contrastează cu coloritul sumbru al registrului grav.

În cadrul sferei intonaționale a materialului tematic incipient sunt concentrate particularitățile tipice ale recitativului lăsând o puternică amprentă pe întregul limbaj muzical al părții a II-a. În aceste condiții, melodica formându-se din motive laconice și salturi spontane ce generează un mediu fragmentar și instabil, evită caracterul de cantilenă. La rândul său alternarea frecventă a măsurilor (4/4, 3/4, 2/4 și 5/4) sprijină frazarea neregulată a discursului muzical. Astfel, materialul tematic reflectă o permanentă stare emoțională de neliniște, halucinație și delir, susținute de intonațiile obsedante ale motivului *arpeggiato*. Succedarea timbrală intensă a „clarinetului”, „viorii”, „fagotului” și „acordeonului” transpune convingător energia exprimării verbale excitate ce tinde spre strigăte de disperare. Acest fapt ne demonstrează evidente tangențe cu imaginile artistice tipice creațiilor expresioniste confirmate de L. Burdian: „devastare, melancolie, psihopatie, adesea isterie, escatologie sumbră, uneori și strigăte de protest împotriva lumii înconjurătoare, strigăte de ajutor conțin multe creații ale expresioniștilor” (Burdian, 2014, p. 19).

Ultimele „zvâcniri” emoționale sunt susținute în *mezzo-piano* de expunerea exactă a seriei, impulsionând și tinzând spre o ulterioară dezvoltare a narațiunii muzicale.

2.3. Fuziune între arhetipurile diametral opuse ale neoclasicismului și cele ale expresionismului

Partea a III-a, *Andante-Allegro*, este articulată într-o formă de sonată fără tratare (Ex. 11).

Expoziția			
Intro	T.P.	Puntea	T.S.
ms. 1	ms. 7	ms. 17	ms. 26
<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>[Allegro]</i>	<i>a tempo</i>

Repriza				Coda
Intro	T.P.	Puntea	T.S.	
ms. 38	ms. 43	ms. 57	ms. 70	ms. 80
<i>Tempo I (Andante)</i>	<i>Allegro</i>	<i>[Allegro]</i>	<i>a tempo</i>	<i>Allegro-Andante</i>

Ex. 11 *Sonata pentru acordeon* op. 41, p. a III-a, schema formei de sonată

Absența tratării nu scutește materialul tematic de elementul dezvoltator care este sesizat în repriză. Ignorarea unei dezvoltări tematice intense ne face să presupunem că Nørholm creează un echilibru între predominarea etalării flexibile, improvizatorice a părților anterioare și celei expozitive a finalului.

Tradiția de a utiliza forma de sonată fără tratare în părțile lente ale ciclului de sonată nu reprezintă un impediment de a folosi această formă în finalul *allegro*. Dacă anterior în prima și a doua parte se conturau elocvent particularitățile scriiturii dodecafonice, în cazul de față sunt reflectate evident trăsăturile specifice ale neoclasicismului. La determinarea morfologiei și semanticii muzicale contribuie o serie de factori: claritatea și echilibrul formei clasice; simetria construcției și modul clar de organizare; evitarea extremelor de tempo și a celor de dinamică; factura restrânsă și transparentă; abundența cromatismelor ce reflectă vădit particularitățile tonalității lărgite; trăsăturile genuistice pregnante ale tematismului; scriitura liniară ce accentuează concludent independența liniilor melodice. Cu toate acestea, Nørholm nu se debarasează de „artificiile” emoționale extreme reușind să succedă sau să îmbine arhetipurile diametral opuse ale neoclasicismului și cele ale expresionismului.

Introducerea laconică ce debutează în *mezzo-piano* preia structurile intonaționale și ritmice ale părților precedente evidențiind caracterul improvizatoric și fortificând consecvent sfera imagistică și cea emoțională ce au prevalat anterior (Ex. 12).

The image shows a musical score for an accordion introduction. It is in 9/8 time and marked 'Andante'. The score consists of two systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand part is highly melodic and chromatic, with many accidentals and fingerings (1-5) indicated. The left hand part is more rhythmic, with chords and single notes. The second system continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. There are various dynamic markings like 'mp' and 'p', and breath marks in the right hand.

Ex. 12 Sonata pentru acordeon op. 41, p. a III-a, introducere

În cadrul acestei secțiuni se conturează un contrast evident datorită particularităților tipice ale genului de coral și recitativ. Pe de o parte, succedarea armonică echilibrată $C - F(f) - Es_7 - B - G$ expusă *andante* creează o atmosferă emoțională sobră, profundă. Pe de altă parte, predominanța declamației, a ritmului punctat, capricios și a salturilor ascuțite imprevizibile reflectă o stare de neliniște, frică și nervozitate. Astfel, suprapunerea celor două sfere emoționale contrastante susținute de scriitura liniară conferă discursului muzical o nuanță ambiguă, polisemantică ce accentuează discrepanța dintre

lumea înconjurătoare și trăirile lăuntrice ale eroului. Introducerea, reflectând ambiguitatea și sfera emoțională instabilă ce au prevalat în cadrul părților precedente, are rolul decisiv de a contura atmosfera psihologică a finalului.

Dacă materialul tematic al părților anterioare era vădit direcționat spre introvertit și sfera filosofico-meditativă, atunci în cazul de față tema principală (T.P.) ce debutează *allegro* tinde spre exteriorizare și acțiune (Ex. 13).

Ex. 13 Sonata pentru acordeon op. 41, p. a III-a, T.P.

Prin urmare, înșiruirea muzicală activă străpunsă de o intensă cromatizare contribuie la crearea unui caracter tumultuos și avântat, oferind senzația de mișcare perpetuă, de nervozitate și emoționalitate extremă impulsionată de particularitățile genurilor motorico-plactice.

Alternarea frecventă a măsurilor (3/4, 4/4, 5/4) ce determină ocolirea structurilor pătrate, totodată imprimă discursului muzical o oarecare flexibilitate și instabilitate emoțională accentuată de scriitura liniară. Se evidențiază două elemente tematice care se substituie, acestea contribuind la edificarea și completarea întregii construcții a temei principale.

Primul element este susținut de mișcarea tumultuoasă a cvintoletelor și sextoletelor cu evidențierea particularităților tipice polfoniei latente. Celui de al doilea element îi este caracteristică înșiruirea în *aksak* a intonațiilor sincopate de fanfară preluate din materialul tematic al primei părți. Fiind expuse într-o manieră acordică consistentă și lipsite de o

oarecare suplețe acestea frânează din avântul energetic al primului element conferind trăsături suplimentare ale imaginii muzicale scoțând în evidență grotescul.

Discursul muzical este preluat organic de punte (Ex. 14).

Ex. 14 Sonata pentru acordeon op. 41, p. a III-a, Puntea

Dacă această secțiune are de obicei menirea de a realiza o trecere tonală de la tema principală spre tema secundară, în cazul de față, în contextul tonalității lărgite ce presupune o evidențiere a liniarismului și a politonalității, puntea în primul rând își focusează atenția asupra sferei emoționale și celei tematice.

Se disting trei faze tematice care creează condiții favorabile pentru o trecere lină și organică de la rigiditate la flexibilitate, de la motric la cantilenă: prima fază (ms. 17-20), care preia caracterul temei principale, este formată din figurații armonice stabilite de particularitățile genului de marș.

Totodată se face sesizată preluarea formulelor ritmice ale materialului tematic incipient din prima parte (vezi partea I, ms.1-2); a doua fază (ms. 20-23) nu renunță la expunerea motrică care este însă voalată de mișcările line ale *soprano*-ului; a treia fază *meno mosso ed espressivo* (ms. 24-25) reprezintă o anacruză ce anticipează elementele tematice și caracterul temei secundare.

Tema secundară (Ex. 15) debutează *a tempo* creând un contrast de atmosferă.

Ex. 15 *Sonata pentru acordeon op. 41, p. a III-a, T.S.*

Prezența mișcării melodice line interpretată în *piano* fiind susținută de măsura ternară și acompaniamentul specific⁶ conturează elocvent caracteristicile genului de vals. Trăsăturile menționate anterior precum și factura restrânsă, transparentă ar trebui să imprime materialului tematic o oarecare flexibilitate, lejeritate, finețe și lirism. Însă în cazul de față liniarismul ce determină un contrast între jocul de culori al acompaniamentului și linia melodică intens cromatizată a *soprano*-ului conferă înșiruirii muzicale o evidentă stare emoțională de nesiguranță și instabilitate. Reaparitia intonațiilor *arpeggiato* preluate din materialul tematic al părții a II-a induce discursul muzical o stare de neliniște și chiar de delir. În cele din urmă acestea fortifică sfera emoțională caracteristică expresionismului și totodată participă la sudarea unitară a construcției întregului ciclu.

În cadrul reprizei, datorită transformărilor tematicе, armonice și ritmice se sesizează o dinamizare a materialului tematic având drept consecință o impulsionare intensă a întregului flux muzical. Ambele elemente ale temeи principale, ce suferă modificări intonaționale și ritmice, își păstrează caracterul dinamic și energetic. Căpătând o extindere evidentă, secțiunea *meno mosso* a punții anticipează și susține sfera emoțională a temeи secundare. În cadrul temeи secundare, care este expusă în mare parte în forma sa inițială, sesizăm mai curând o dezvoltare tonală și timbrală decât o prelucrare tematică. Aici ne referim atât la transpunerea flexibilă ascendentă și descendentă la interval de cvartă și cvintă a

⁶ Menționăm că în cadrul opusului compozitorul pentru prima dată scoate în evidență calitățile expresive ale basului standard.

liniei melodice a *soprano*-ului, cât și la predominanța minorului în acompaniament.

Coda își face apariția odată cu turațiile tumultuoase ale temei principale ce sunt întrerupte brusc de intonațiile introducerii. Fiind expuse cu rigiditate și consecvență, acestea păstrează sfera artistică și emoțională incipientă a finalului. Incertitudinea, starea de neliniște și delir, disonanța lumii înconjurătoare cu cea lăuntrică a eroului străpung întregul ciclu determinând deznodământul tragic al dramaturgiei muzicale.

3. Concluzii

În urma celor relatate anterior putem concluziona că morfologia și semantica muzicală determinată de sfera emoțională și cea imagistică caracteristică expresionismului cataloghează *Sonata pentru acordeon* op. 41 de Ib Nørholm ca fiind un ciclu introvertit, filosofico-psihologic. Această trăsătură este specifică nu numai genului de sonată dar și celui de simfonie din a doua jumătate a secolului al XX-lea, după cum menționează Oleg Sokolov: „cel mai persistent recurs către principiul introvertit îl observăm în simfoniile de la mijlocul și din cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea, corespunzător noilor stimuli ai artei, tendința spre aprofundare psihologică și filosofică”. (Sokolov, 1994, p. 73) Predominanța formelor libere, a expunerii improvizatorice ce conturează trăsăturile tipice genului de fantezie dictează tratarea clasică a genului de sonată. Experimentând arhetipurile genurilor de sonată și fantezie, operând cu tehnica dodecafonică și scriitura liniară, Nørholm fortifică și dezvoltă conceptul individual al genului de sonată pentru acordeon fiind anterior fundamentat de Normand Lockwood în *Sonata Fantasia*. Evidențiind trăsăturile expresioniste ce au fost pentru prima dată marcate în *Sonata pentru acordeon* op. 41, Ib Nørholm reușește să lărgască sfera conceptual-artistică a genului de sonată pentru acest instrument. Prin intermediul acestui opus compozitorul demonstrează convingător capacitatea acordeonului de a asimila atât scriitura componistică modernă cât și semantica muzicală avangardistă. Datorită tratării inovative a acordeonului, muzicianul danez reușește să scoată în evidență și să lărgască calitățile expresive neexplorate la acea vreme nu numai în genul de sonată pentru acordeon, ci și în repertoriul academic-cameral pentru acest instrument.

Referințe

Brincker, J. (2012). Ib Nørholm: Musik [Ib Nørholm: Muzica]. Preluat din <https://komponistbasen.dk/node/3598>

Fessel, H. (2014). Ib Nørholm – Long bio [Ib Nørholm – Biografie desfășurată]. Preluat din [https://www.musicsalesclassical.com/composer/long-bio/Ib-N%
c3%b8rholm](https://www.musicsalesclassical.com/composer/long-bio/Ib-N%c3%b8rholm)

Murray, O. (2005). Mogens Ellegaard (1935-1995): reflections on his career and achievements [Mogens Ellegaard (1935-1995): reflecții despre cariera și realizările sale]. Preluat din

https://accordions.com/memorials/mem/ellegaard_mogens/index.shtml

Nørholm, I. (1977). *Sonata for accordion op.41: programme note [Sonata pentru acordeon op.41: adnotație]*. Hansen, W. (Ed.). Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen. Preluat din <https://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1142/22489#>

Burdiyan, L. (2014). *Современная музыка. Часть I. Музыкальный авангард в западноевропейском искусстве*. [Muzica contemporană. Partea I. Avangardismul muzical în arta Europei Occidentale.] Тирасполь.

Kohoutek, C. (1976). *Техника композиции в музыке XX века* [Tehnica compoziției în muzica secolului XX]. Москва: Музыка.

Sokolov, O. (1994). *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры* [Sistemul morfologic al muzicii și genurile sale artistice]. Нижний Новгород: Нижегородский Университет.

Норолов, V. (2001). *Формы музыкальных произведений* [Formele creațiilor muzicale]. Санкт-Петербург: Лань.