

REFLECTAREA TRADIȚIILOR CLASICE ÎN SONATA MODERNE PENTRU ACORDEON OP.2 DE CARMELO PINO

REFLECTION OF THE CLASSICAL TRADITIONS IN SONATA MODERNE FOR ACCORDION OP.2 BY CARMELO PINO

DUMITRU CALMIȘ,

lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.647.2.082.2(73)

[780.8:780.647.2.082.2]:781.5

În prezentul articol se analizează Sonata moderne pentru acordeon op.2 semnată de compozitorul american Carmelo Pino și considerată prima creație de acest gen din SUA. Întregul ciclu al Sonatei relevă un echilibru armonios în structurarea discursului muzical determinat de proporționalitatea melodicii, de simetria perfectă a ritmicii ordonate, de armonia clară și factura transparentă. Unitatea formei ciclice a sonatei este asigurată nu numai de specificul dramatico-timbral, dar și de esența organizării intonațional-tematică a materialului muzical. Aici ne referim la prezența unui complex de formule intonaționale migratoare, care cimentează întreaga construcție a creației. Unitatea tematică, proporționalitatea elementelor de limbaj și echilibrul arhitectonic, fiind încadrate în perfecțiunea formelor (forma allegro de sonată în partea I, cea tripartită mare cu episod în partea II și rondo în final), fără îndoială, determină clar, în pofida denumirii, apropierea Sonatei moderne pentru acordeon op.2 de tradițiile clasice ale artei muzicale europene.

Cuvinte-cheie: acordeon, Carmelo Pino, clasicism, compozitor american, rondo, sonată

This article reviews the Sonata Moderne for accordion op.2 signed by the American composer Carmelo Pino that is considered the first creation of this kind in the USA. The whole cycle of the Sonata reveals a harmonious balance in the structure of the musical discourse determined by the proportionality of the melody, the perfect symmetry of the ordered rhythm, the clear harmony and the transparent texture. The unity of the cyclical form of the sonata is ensured not only by the dramatic-timbral specificity, but also by the essence of the intonational-themed organization of the musical material. Here we refer to the presence of a complex of intonational migratory formulas that strengthen the entire construction of the creation. The thematic unit, the proportionality of the elements of language and the architectural balance, being framed in the perfection of the forms (the allegro form of sonata in part I, the big tripartite one with episode in the second part and rondo in the end) undoubtedly determines clearly, despite the name, the closeness of Sonata Moderne for accordion op.2 to the classical traditions of European musical art.

Keywords: accordion, Carmelo Pino, classicism, American composer, rondo, sonata

Carmelo Pino este considerat, pe bună dreptate, una dintre cele mai remarcate personalități în istoria artei interpretative la acordeon din SUA, contribuind semnificativ la propagarea și popularizarea acestui instrument. Pe lângă activitatea de pedagog și interpret, ce le îmbina cu succes, Pino s-a remarcat și ca un compozitor talentat, fiind capabil să influențeze și să direcționeze, în primul rând, cursul academic de dezvoltare al acordeonului. Despre personalitatea polivalentă a lui Carmelo Pino și despre viziunile progresiste ale acestuia se expune Faith Deffner¹: „Este un acordeonist al virtuozității carismatice care s-a distins, de asemenea, și ca un compozitor inovator /.../. El a avut parte de o educație muzicală solidă, care l-a separat de mulți alți acordeoniști ai timpului /.../. Carmelo a fost un exponent timpuriu al basului melodic ce reprezenta o extensie a capacităților unice ale acordeonului, stăpânind acest sistem și utilizându-l în interpretare” [1]. „Artist desăvârșit — instruit clasic, muzical sofisticat cu un repertoriu divers, de la operă până la muzica pop” [1], precizează, la rândul său, Stephen Simon.

Debutează în calitate de compozitor cu prima sa lucrare muzicală pentru acordeon — *Canto scherzando* (1955). La scurt timp după aceea, compune *Sonata nr.1* pentru acordeon (1956), fiind ulterior

1 Președinte al AAA (Asociația Americană a Acordeoniștilor) în perioada anilor 1995-2000.

redenumită în *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 și considerată, totodată, prima creație de acest gen din SUA. Conștientizând importanța creării și propagării repertoriului original pentru acordeon, Carmelo Pino continuă să compună lucrări pentru acest instrument. Interpretându-le cu multă dibăcie și dăruire de sine, muzicianul își promovează nu numai creațiile proprii, dar și opusurile compuse de alți autori americani.

Pe parcursul activității artistice ce cuprinde o perioadă de circa cinci decenii, C. Pino colaborează cu Orchestra Simfonică Națională, cu diferite ansambluri, evoluează în calitate de solist, scrie muzică pentru filmul italian *54 Roses*, lansează în 2007 albumul *Carmelo, celebrating the Accordion*, semnează o serie de aranjamente ale pieselor lui A. C. Jobim, V. Young, J. Kosma, Z. Abreu, G. Gershwin, compune muzică camerală pentru diferite ansambluri, însă cele mai remarcabile creații muzicale ale compozitorului rămân a fi opusurile dedicate acordeonului: *Canto scherzando* (1955); *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 (1956); *Concertino* pentru acordeon și orchestra de coarde (1964); *Trei preludii* op. 3; *Trilogie* op. 4; *Sonatina in C* op. 5.

Sonata moderne pentru acordeon op. 2 reprezintă un ciclu tripartit cu alternarea de tempo *Allegro* — *Andante* — *Allegro vivace* menținut în limitele structurii tradiționale. Atât conturarea distinctă a formelor celor trei părți cât și claritatea tematismului muzical distanțează acest opus de sintaxa și lexicul muzical „modernist”, apropiindu-l semnificativ de particularitățile tipice muzicii clasice. Astfel, îndrăznim să presupunem că redenumirea creației în *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 a avut un scop mai mult publicitar — de a atrage o atenție sporită din partea melomanilor.

Partea I *Allegro*, fiind realizată în formă de sonată, îmbină organic lirismul și energia motorică. Această fuziune prevalează în toate compartimentele formei, constituind particularitățile tipice ale tematismului muzical al părții I. Tema grupului principal (exemplul 1) reprezintă o formă tripartită (*a-R-a*).

Exemplul 1. Carmelo Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2, p. I., G.P.

Debutând în nuanțe de *pp* în tonalitatea *g-moll*, aceasta dispune de un pronunțat caracter intim, liric, grațios și de o sonoritate fină oferită de registrul „viorii”¹. Materialul tematic ilustrează o îmbinare de genuri și caractere. Astfel, pe de o parte, discursul muzical ce dispune de o respirație melodică largă expusă în registrul mediu cu predominarea intervalelor diatonice înguste (secunda, terța, cvarta) apropie tema grupului principal de caracteristicile muzicii vocale. În înșiruirea muzicală lină și fluidă se fac evidențiate intonațiile *lamento*. Persistând în fiecare frază a temei, acestea oferă o nuanță elegiacă, o încordare emoțională sporită ce vor avea ulterior un rol determinant la construcția nu numai a părții I, dar și a părților următoare. Pe de altă parte, pulsul caracteristic activ *allegro* al acompaniamentului

contribuie la crearea unui caracter tumultuos și avântat, oferind senzația de

1 Registrul acordeonului.

mișcare perpetuă și neliniște determinată de particularitățile genurilor motorice-plastice de *toccată* și *perpetuum mobile*.

Cursivitatea înșiririi muzicale este preluată de tema expusă în linia basului, suprapusă pe figurațiile armonice active. Pierzându-și din finețe și căpătând o rigiditate pronunțată și o nuanță mai sumbră, discursul muzical își păstrează caracterul avântat, grație figurațiilor armonice ale *soprano*-ului. Chiar în expoziție, materialul tematic este supus unei dezvoltări motivice intensive, ceea ce poate fi sesizat în compartimentul median (*R*) al temei grupului principal. Aici un rol semnificativ îl are jocul de culori al tonalităților majore și minore: fraza incipientă a temei ce suferă modificări intonaționale este expusă secvențial în *E — a — F — b — Des*. Caracterul discursului muzical variază atât grație facturii cât și a registrelor mediu și acut: inițial frazele sunt expuse de o singură voce, iar ulterior acestea capătă amploare datorită facturii acordice. Trăsături suplimentare ale imaginii muzicale sunt oferite de ritmica activă a sincopelor ce dinamizează simțitor discursul muzical.


Puntea (m.39), fiind percepută inițial ca repriza dinamizată a temei grupului principal, este caracterizată prin instabilitate tonală. Construcția dată reprezintă un dialog între motivul incipient al temei expus în factură acordică și formele generale de mișcare. Prezența insistentă a acordurilor micșorate și a pasajelor determinate de acestea oferă materialului tematic o încordare emoțională. Modulația definitivă în tonalitatea paralelă a *g-moll*-ului inițial se realizează doar în ultimele două măsuri ale punții odată cu apariția lui *F*₇ ce pregătește tema grupului secundar (exemplul 2).


Exemplul 2. Carmelo Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op.2, p. I., G.S.

Tema grupului secundar, reprezentând o perioadă lărgită formată din trei propoziții, dispune de un caracter mai energic și avântat. Prin folosirea tonalității *B-dur* C. Pino păstrează raportul tonal tradițional pentru temele unui *Allegro de sonată*. Nuanța impozantă a lui *B-dur* este intensificată de intonațiile afirmative și active ale cvartelor și cvintelor ascendente. Apariția episodică a treptei VII mobile dictată de alternarea modului mixolidic și celui ionic imprimă discursului muzical instabilitate emoțională. Atât intonațiile *lamento* preluate din tema grupului principal cât și mișcarea descendentă a intervalelor înguste conferă materialului tematic o tentă lirică, elegiacă, totodată, contribuind semnificativ la o închegare tematică mai trainică. După cum menționează savantul rus V. Holopova: „astfel de operațiune tematică corespunde legii estetice veșnice a diversității în unitate și oferă perfecțiune estetică formei de sonată” [2, p. 327-328]. Fermitatea și avântul discursului muzical sunt amplificate de activizarea ritmului punctat caracteristic genului de marș și de pulsul activ, rigid al acompaniamentului preluat cu exactitate din tema grupului principal. Reluarea temei expusă variațional la *tutti*

în factură acordică consistentă cu intonațiile de fanfară și păstrarea ritmului caracteristic accentuează considerabil caracterul specific al acesteia.

Discursul muzical al temei grupului secundar devine mai dinamizat și capătă amploare, grație apariției la *fortissimo* în factură acordică consistentă a materialului tematic înșiruit variațional cu prevalarea sincopelor ce se revarsă organic în compartimentul concluziv (m.72-95). Concluzia poate fi fragmentată în două secțiuni: prima, realizată de abundența pasajelor de virtuositate cu caracter concluziv ce oferă un dialog între *soprano* și *bas*; a doua, presupune o prelucrare motivică a intonațiilor incipiente ale temei grupului secundar suprapusă pe fonul *tremolo*-ului, servind ca tranziție către compartimentul dezvoltator al formei.

Tratarea (m. 96), constituind un compartiment restrâns, debutează *Vivace* odată cu apariția în tonalitatea *c-moll* a intonațiilor incipiente ale temei grupului principal  ce capătă o dezvoltare motivică și tonală. Chiar dacă ambele teme sunt supuse dezvoltării, în tratare rolul de bază îl are nucleul temei grupului principal. Din primele măsuri pot fi sesizate modificări ritmice și intonaționale semnificative ale materialului tematic determinate de expunerea variațională și de procedeul polifonic de recurență. Datorită aplicării acestor procedee de prelucrare, compozitorul obține o integritate emoțional-dinamică și o expunere compactă a ideilor muzicale. Atât înșiruirea secvențională ce presupune o mișcare tonală activă *c — As — G — as — Es* cât și prezența intensă a sincopelor conferă nuanțe suplimentare imaginii artistice. Un rol important în dinamizarea discursului muzical

îl au intonațiile jucăușe *scherzando*  umbrite de nuanța sumbră a înșiruirii armonice *c — f — g_{mc.}*. Acestea, fiind utilizate în calitate de interludii între expunerile secvenționale ale motivului incipient al temei grupului principal vor contribui la construcția codei părții I.

Apariția motivului inițial al temei grupului secundar expus secvențional în factură acordică cu ritmul specific punctat presupune, în primul rând, o dezvoltare tonală ce se revarsă organic în avalanșa turațiilor melodice active ale anacruzei, cuprinzând în totalitate diapazonul acordeonului. Dinamizarea discursului muzical ce constituie un singur val de dezvoltare al tratării continuă până la apariția reprizei, odată cu expunerea temei grupului principal în vocea basului. Planul tematic al reprizei corespunde cu cel al expoziției (grupul principal — m.132, grupul secundar — m.179, coda — m.193), însă cu careva transformări ne semnificative. Astfel, tema grupului principal expusă în tonalitatea de bază *g-moll*, suferind mici modificări, își păstrează caracterul inițial al acesteia. Expusă în *G-dur*, tema grupului secundar își schimbă tradițional sfera tonală. Realizată în tonalitatea omonimă, aceasta corespunde întru totul canoanelor formei de sonată clasică. Fiind omis compartimentul concluziv, înșiruirea muzicală se revarsă organic în codă (m. 193) constituită din intonațiile jucăușe *scherzando* și preluate de avalanșa pasajelor active ce tind la *fff* către acordul lui *g-moll*.

Partea II *Andante*, fiind structurată într-o formă tripartită mare cu episod, aduce un contrast de imagine față de prima parte, imprimând discursului nuanțe de lirism. Secțiunea *a* (exemplul 3) prezintă o perioadă modulată ce are la baza construcției sale motivul *c³-b²-a²-b²-g²*.

Exemplul 3. C. Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op.2, p.II, secțiunea *a*



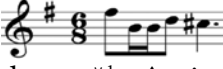


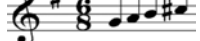
Expus la *forte* și interpretat la *tutti* în factură acordică consistentă, motivul capătă amploare orchestrală, conturându-se clar caracterul monumental al discursului muzical. Succesiunea acordică $f - b - Des - b$ este determinată de modul major dublu-armonic îmbinat cu cel mixolidic. Având un caracter cumpătat *andante*, fiind suprapus pe septacordul mic minor b_7 , ce se rezolvă în *C-dur*, materialul tematic oferă, în același timp, o nuanță de grandoare și severitate, amplificând considerabil sunarea patetico-monumentală a muzicii. Apariția episodică a „oboiului” ce dispune de un colorit fin, catifelat, sensibil și de o factură transparentă, debutează la *piano*, contrastând semnificativ și căpătând o nuanță lirică direcționată către trăirile lăuntrice ale eroului. Discursul muzical, fiind preluat de intonațiile „orchestrale”, se încheie la *forte* în luminosul *E-dur*, oferind o dezvoltare ulterioară a secțiunii *b* ce debutează *piu mosso* prin intermediul formelor generale de mișcare.

Atât remarcile frecvente *rallentando*, *accelerando*, *a tempo piu mosso*, *meno mosso* ce sunt determinate de interpretarea *rubato*, concentrarea indicilor expunerii muzicale improvizaționale, cât și formele generale de mișcare evidențiază particularitățile tipice genului de preludiu. Pe de o parte, figurațiile melodice apropie discursul muzical de trăsăturile genurilor improvizaționale ale muzicii baroc, după cum confirmă O. Sokolov: „Tematismul preludiului baroc se axează pe forme generale de mișcare, imprimând țesutului muzical flexibilitatea și suplețea oricăror cotituri improvizaționale /.../, construindu-se pe un material intonațional unic și reflectând o singură stare de spirit” [3, p. 40-41]. Pe de altă parte, succesiunea acordică $Des_7 - Ges_7 - Ces_7$, în lipsa rezolvării acestora, paralelismele acordice conturează clar particularitățile tipice ale armoniei fonice „caracteristică creațiilor cu caracter pitoresc, specifică muzicii compozitorilor romantici, impresioniști și muzicii secolului XX” [3, p. 64]. Astfel, fluiditatea figurațiilor melodice line suprapuse pe succesiunea acordică menționată anterior conferă discursului muzical nuanțe și trăsături tipice coloritului muzicii impresioniste.

Avalanșa turațiilor improvizaționale este ulterior preluată *a tempo* de motivul incipient al secțiunii *a* cu centrul tonal *G*, pregătind astfel compartimentul median *C* (exemplul 4), care, aducând un suflu nou printr-un vădit caracter dezvoltator al discursului muzical, debutează *Andante moderato* cu o mișcare lentă *molto espressivo* bazată pe o temă lirică, cantabilă în *G-dur*.

Exemplul 4. C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op.2, p.II, compartimentul C

Transparența facturii, culorile armonice și timbrale creează o atmosferă de degajare emoțională cu o tentă elegiacă, trăsături fine de naturalețe și suplețe. Măsura de 6/8 lipsită de orice constrângere etalează un curs lent și grijuliu, imprimând, totodată, fluiditate și lejeritate discursului muzical. Pe de o parte, predominarea registrului mediu ce cuprinde diapazonul $g - g^2$ al acordeonului, a motivului  expus secvențional cu evidente intonații de recitativ, prezența intervalului melodic de sextă¹, cât și a mișcării melodice line apropie tema de particularitățile muzicii vocale, în special, de genul de romanță ce „include o gamă întreagă de procedee, strâns întrețesute unele cu altele — de la cantilenă avansată până la recitativ și, respectiv, un larg diapazon de intonare de la motive diatonice până la cromatisme” [3, p. 113]. Pe altă parte, înșiruirea cumpătată expusă de timbrul catifelat al „clarinetului” cu predominarea nuanței dinamice *mezzo piano* ce conferă o oarecare intimitate și fiind însoțită foarte discret de ritmul *ostinato* al acompaniamentului scoate în evidență caracterul expresiv și plastic al tematismului muzical, având evidente tangențe cu particularitățile genului de nocturnă în care „toată factura este saturată de melodicitate, melodismul absoarbe turații declamative, interacționând organic cu diverse genuri vocale” [3, p. 52]. Având un material tematic relativ contrastant, totuși, compartimentul median continuă parcă șirul de idei muzicale din secțiunea *b*. Caracterul meditativ, interiorizat este accentuat de intonația *lamento* preluată din tema grupului principal al părții I ce apare frecvent în compartimentul C al părții II. „Strălucirea” modului *G lidic* creează o atmosferă senină, însă umbrită de o ușoară tristețe impusă de prezența frecventă a acordurilor treptei III, treptei VI și a intonațiilor *lamento*.

Ulterior, odată cu preluarea și varierea timbrală a temei  de către vocea basului, se conturează clar trăsăturile specifice episodului, cum ar fi fluiditatea, dezvoltarea liberă, expunerea variațională. Expus în registrul grav, materialul tematic își pierde semnificativ din caracterul liric căpătând o nuanță mai sumbră, rezervată și rigidă. Tema, făcându-și apariția *piu mosso*, însoțită de turațiile melodice ale treizecimoimilor preluate din secțiunea *b* și interpretate la *tutti*, fiind marcată de activizarea caracterului improvizațional oferă o dinamizare a înșiruirii muzicale ce îmbină și sintetizează elementele complexului intonațional expuse în compartimentele A și C, contribuind la o coagulare mai trainică între părți. Compozitorul, cârmuind iscusit dezvoltarea muzicală, manifestă flexibilitate maximă la interacțiunea liricului cu impulsul volițional. Atingerea culminației compartimentului median este marcată de expunerea dezvoltătoare a discursului muzical: factura materialului tematic capătă consistență considerabilă, apar elemente ale replicilor imitaționale, amplificarea volumului sunetului, lărgirea semnificativă a diapazonului.

Reluarea la *mezzo piano a tempo* a motivului incipient al temei supus intens varierii metroritmice și motivice reprezentate de tehnicile de prelucrare și dezvoltare a elementelor discursului muzical, cum ar fi în cazul de față transpunerea, recurența duratelor și înălțimilor, creează un nou val al dezvoltării. Astfel, compozitorul obține o dezvoltare neîntreruptă a temei ce suferă o serie de transformări și dinamizându-se pe parcursul expunerii. Prezența sistematică a acordurilor micșorate imprimă discursului muzical o încordare emoțională atenuată de replicile consonante ale acordurilor *D*, *B*, *As*, *E*. Înșiruirea muzicală, încheindu-se în *E-dur*, capătă continuitate în ultima secțiune ce reprezintă, totodată, și o punte către apariția monumentală a reprizei. Având la bază perpetuarea înlănțuirii armonice $a_{mcs.} - E$ suprapusă atât pe motivul incipient al temei expus în diminuare cât și pe formele generale de mișcare, interludiul capătă un vădit caracter *scherzando*, contribuind semnificativ la dinamizarea discursului muzical.

Având rolul de a fortifica imaginea artistică a compartimentului A, repriza preia cu exactitate materialul tematic al acestuia ce tinde *crescendo poco a poco* spre *fortissimo* cu afirmarea luminosului și hotărâtului *C-dur*.

Partea III — *Rondo. Allegro vivace* — prezintă un exemplu de rondo cu patru episoade, compartimente tranzitorii și codă. Ca și în părțile anterioare în finalul sonatei domină în totalitate factura omo-

1 N. Vașkevici definește sexta ca „interval al romanței ruse”. Vezi [4, p.15].

fono-armonică unde se face evidențiată transparența expunerii materialului muzical. Poate fi observată atât predominarea tonalităților majore determinată de „natura internă a formei de rondo, tinzând spre modul major” [5, p. 75], cât și de persistența de tempo *allegro*, apropiind semnificativ rondo-ul părții III de tradițiile școlii clasice vieneze. Acompaniamentul tipic cu relația *bas-acord-acord-acord* și derivatele acestuia este preluat din părțile anterioare, contribuind semnificativ la integritatea întregului ciclu. Conturarea clară, transparența și lejeritatea înșiruirii muzicale sunt dictate de atmosfera pozitivă și binevoitoare a părții III, apropiind-o de particularitățile tipice ale rondo-ului confirmate de O. Sokolov, precum că „muzica rondo-ului în conformitate cu natura ei euristică nu ar trebui să fie profund serioasă, dramatică sau tragică” [3, p. 191].

Refrenul reprezintă o formă monopartită¹, conturându-se clar particularitățile unei perioade largite. Debutând *Allegro vivace* în *G-dur* la *forte* (exemplul 5), tematismul muzical evidențiază clar caracterul dansant și vioi, fiind preluat ulterior de turațiile tipice pianismului clasic-vinez expuse secvențial ce conțin în esență diverse combinații de game și arpegii.

Exemplul 5. C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op.2, p.III, refren

Avalanșa pasajelor are menirea de a amplifica lejeritatea și avântul înșiruirii muzicale nu numai prin mișcările ascendente și descendente energice, dar și prin intermediul indicației *crescendo poco a poco*, oferind o senzație intensificată de plăcere și optimism. Predominarea registrului acut ce imprimă o nuanță senină, luminoasă, cât și coloritul deschis al tonalității *G-dur* sunt „umbrite” de utilizarea registrului *tutti*, transpunând materialul muzical la octavă inferioară și căpătând, totodată, amploare datorită triplării liniei melodice. Persistența metrelor binare contribuie semnificativ la înșiruirea muzicală organizată nu numai a refrenului, dar și a episoadelor ulterioare. Pe lângă prevalarea motoricii cu nuanța *scherzando* ce este reprezentată de motivul incipient al temei, de prezența formulei ritmice de iamb (vezi m.7) și de avalanșa pasajelor, un element important la construcția refrenului îl constituie intonația cromatică $as^1-a^1-b^1-h^1$. Alterația ascendentă aduce un oarecare contrast. Fiind armonizată de succesiunea armonică $f-D_7-G-E_7$, sunt conturate clar particularitățile sistemului major-minor. Astfel, elementele motorice îmbinate cu cele lirice (de cântec) reprezintă „o caracteristică tipică a temelor rondo-urilor” [5, p. 30]. Utilizarea întregului diapazon al acordeonului și a totalității mijloacelor tehnice este dictată de conținutul artistic al temei ce conține un impuls puternic de mișcare.

Apariția episodului B *Allegro* este pregătită de revenirea materialului muzical inițial al refrenului ce modulează în *H-dur*. Ca formă, episodul B prezintă o perioadă dublă. Expus în *e-moll*, iar după cum menționează V. Țukkerman „episoadele, în primul rând, cele minore, deseori aduc o notă de seriozitate” [5, p. 69], acesta creează un contrast clar al imaginii muzicale atât tonal cât și tematic. Prima expunere a

¹ Refrenul poate fi perceput și ca formă bipartită simplă, însă secțiunea *b*, dispunând de o instabilitate tonală și având un rol modulator, va fi tratată ca tranziție către episodul I.

temei are o tentă mai lirică cu o tensiune emoțională intensificată, datorită pulsului ritmic activ al trioletelor acompaniamentului, prezenței frecvente a septimei mari ascendente, precum și a mișcării line a *soprano*-ului, făcându-se remarcată intonația *lamento* a secunde descendente. Aceasta, fiind preluată din materialul tematic al temei grupului principal din partea I, creează un arc tematic și contribuie semnificativ la o închegare mai trainică a legăturilor între părți. Ulterior, linia *soprano*-ului ce preia mișcarea trioletelor cu conturarea clară a tematismului inițial al episodului, suprapusă pe succesiunea armonică păstrată capătă o evoluție variațional-imitativă. Avântul pasajelor ascendente și descendente, cuprinzând aproape în totalitate diapazonul acordeonului, conferă discursului muzical mai mult dinamism și amploare ce-l apropie semnificativ de trăsăturile tipice ale refrenului și de particularitățile muzicii instrumentale. Expunerea melodică a lui *H*, se revarsă organic în compartimentul tranzitoriu *Allegretto* (m. 82-89), modulând din tonalitatea *Es-dur* în *Fis-dur*. Prezența facturii acordice, a ritmului punctat și a intonației *lamento* face observată înrudirea materialului tematic al tranziției cu cel al temei grupului secundar din partea I.

Episodul *C Allegro vivace* ce reprezintă o formă monopartită fortifică sfera lirică a părții III, aducând o nuanță de seninătate și lumină. Finețea temei este evidențiată de sunetul catifelat al „clarinetului”¹ și de acompaniamentul format din relația *bas-acord-acord*, oferind transparență, lejeritate discursului muzical și, totodată, înlăturând semnificativ din severitatea și rigiditatea² tonalității *h-moll*. În pofida prezenței salturilor la sextă, septimă, totuși, linia melodică expusă în registrul mediu și respirația largă apropie materialul tematic de caracteristicile muzicii vocale. Lirismul este dictat de mișcarea melodică interogativă *ais-g¹-fis¹* ce dispune de intonația *lamento* a secunde mici descendente și de prezența treptei IV mobile, oferind instabilitate emoțională. Astfel, discursul muzical expus în tempo mișcat capătă o stare avansată de neliniște, „umbrită” ulterior de caracterul grațios dansant al șaisprezecimilor. Revenirea materialului incipient capătă amploare semnificativă, caracterul inițial fiind însă puțin modificat. În cele din urmă, datorită expunerii acestuia la *forte* cu utilizarea registrului *tutti* conferă o nuanță mai sumbră, iar consistența facturii acompaniamentului cu predominarea punctului de orgă îngreunează simțitor din mișcarea lejeră anterioară.

Reluarea refrenului la *tutti* în *Es-dur* creează un contrast nu numai tonal, dar și timbral, pierzând într-o oarecare măsură din strălucirea și lejeritatea inițială a acestuia, accentuând semnificativ caracterul „grandios”³ al tonalității *Es-dur*. În pofida acestui fapt, transpunerea riguroasă a materialului tematic la interval de terță descendentă confirmă observațiile muzicologului rus V. Țukkerman, precum că „refrenul transponibil își păstrează importanța sa funcțională, și ce-i mai important, pilonul de expresivitate” [5, p. 54]. Datorită cadenței intruse, discursul muzical al refrenului este continuat organic la *piano* în episodul D.

Linia melodică a basului, redând tema episodului D, dispune de un evidențiat caracter dansant și dinamizat semnificativ de *tremolo*-ul *soprano*-ului. Expusă în registrul grav, aceasta oferă materialului tematic o nuanță de sobrietate amplificată de mișcarea triumfătoare, hotărâtă a intonațiilor „eroice” dictată de înlănțuirea armonică a dominantei, tonicii și treptei VI majore. Intervenția episodică a coloritului sumbru al *f-moll*-ului este „absorbită” de atmosfera pozitivă ce domină în întregul compartiment. Reprezentând o construcție monopartită ce se încheie în *f-moll*, episodul D urmat de un interludiu modulator se revarsă fluent în pasajele refrenului. Astfel, succesiunea neîntreruptă *refren — episod D — refren* conturează clar particularitățile tipice ale formei *concertante* care, după cum menționează V. Țukkerman, „are o expunere mai cursivă decât cea a rondo-ului; trecerile de la temă către interludii și vice-versa dispun deseori de o expunere fluidă” [5, p. 48].

Refrenul este preluat de compartimentul tranzitoriu *Listesso tempo* (m.183-188). Având la bază o mișcare cromatică descendentă și fiind expusă secvențional, această tranziție reprezintă unica secțiune din cadrul *rondo*-ului ce anticipează, din punct de vedere tematic, apariția noului episod E *Andante*, tot-

1 Registrul acordeonului.

2 Astfel caracterizează Rimski-Korsakov calitățile tonalității *h-moll*. Vezi [4, p. 31].

3 Caracteristică propusă de Herwarth. Vezi [4, p.19].

odată, formând o inflexiune tonală din *Es-dur* în *D-dur*. Acest nou episod E reprezintă o perioadă dublă expusă variațional. Nuanța luminoasă a tonalității *D-dur* este umbrată de modul major dublu-armonic ce tinde spre o încordare emoțională. Discursul muzical din acest episod dispune de un caracter mai mult expozitiv decât dezvoltator. Având anumite similitudini cu episodul C, aici sunt sesizate aceleași procedee de expunere a materialului tematic. Utilizarea „flautului”¹ și prezența facturii restrânse îi conferă discursului muzical mai multă finețe și intimitate. Materialul tematic expus în tempo lent cu predominarea mișcărilor cromatice apropie episodul E de particularitățile muzicii vocale ce capătă caracter elegiac dictat de intonațiile *lamento*, iar prezența ritmului punctat caracteristic marșului funebru imprimă o stare de slăbiciune și oboseală. Pe lângă caracterul elegiac ce este intensificat de subdominanta minoră, un rol important la crearea încordării emoționale îl are și sonoritatea disonantă a acordurilor micșorate.

Ulterior, preluarea materialului muzical incipient al episodului E expus la cvintă ascendentă își lărgeste semnificativ diapazonul, căpătând amploare orchestrală datorită facturii acordice consistente, a registrului *tutti*, a punctului de orgă și a pulsului rigid al acordurilor preluat cu exactitate din episodul C. Astfel, prin intermediul mijloacelor de expunere, acțiunea ce era inițial axată pe trăirile emoționale interioare capătă o nuanță monumentală. Discursul muzical al episodului E, încheindu-se cu intonațiile de fanfară expuse în factură acordică cu predominarea ritmului punctat, sunt preluate la *mezzo piano* de *cadenza* „violonistică”², reprezentând unica secțiune cu caracter de improvizație. În cazul de față, această înșiruire de pasaje și a liniilor melodice tipice episodului E nu reprezintă o etalare a virtuozității interpretului, ci, mai degrabă, servește pentru realizarea re-tranziției spre refrenul final.

Ultima apariție a refrenului *Tempo I* în *G-dur* (m. 214) preia cu exactitate expunerea inițială a acestuia, revărsându-se organic în codă. Dacă chiar și în perioada clasicismului timpuriu compozitorii dădeau dovadă de o oarecare flexibilitate în expunerea materialului muzical în care „ultimul refren deseori variază cu mare intensitate” [5, p. 73], în cazul de față C. Pino demonstrează o maximă rigiditate a scriiturii componistice. În consecință, materialul tematic al refrenului consolidează caracterul pozitiv nu numai al finalului, dar și al întregului ciclu.

După cum rezultă din analiză, putem conchide că sintaxa și semantica muzicală a acestui opus nu depășește cadrul tradițiilor clasice. Unitatea formei ciclice a sonatei este determinată nu numai de specificul dramatico-timbral, dar și de esența organizării intonațional-tematice a materialului muzical. Aici ne referim la prezența unui complex de formule intonaționale migratoare, care cimentează întreaga construcție a creației: dominarea în totalitate a facturii omofono-armonice unde se face evidențiată transparența expunerii materialului muzical; intonațiile *lamento* ce sunt sesizate în P. I, P. II — compartimentul median, P. III — episoadele B, C, E; intonațiile *scherzando* făcându-se vizibile în părțile I și III; formula ritmică inițială a acompaniamentului și derivatele acestuia (P. I, P. II — compartimentul median și P. III). La rândul lor, mijloacele ce asigură contrastul între părți sunt determinate de concentrarea indicilor ale expunerii muzicale improvizatoriale cât și de „licăririle” impresioniste ale părții II.

Partida acordeonului, străpunsă de un arsenal abundent de mijloace tehnice și expresive, îi permite acordeonistului să demonstreze atât propriile abilități interpretative, cât și bogata paletă sonoră a instrumentului. Din acest motiv, această creație s-a dovedit a fi atrăgătoare atât pentru artiștii consacrați cât și pentru tinerii acordeoniști, fiind utilizată cu succes în repertoriul instructiv-pedagogic.

Referințe bibliografice

1. GRAUMAN, J. *Gentle giant of the accordion world Dr. Carmelo Pino* [online]. [citat 6 mai 2016]. Disponibil pe Internet: <http://www.accordions.com/index/art/carmelo_pino.htm>
2. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*. Санкт Петербург: Лань, 2001.
3. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород, 1994.
4. ВАШКЕВИЧ, Н. *Семантика музыкальной речи*. Тверь, 2014.
5. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии*. Ч.1. Москва: Музыка, 1988.

1 Registrul acordeonului.

2 Se are în vedere utilizarea registrului „vioară” al acordeonului.