

# TIBERIU OLAH

## SONATA PENTRU CLARINET SOLO

Tiberiu Olah (1927/28-2002) studiază la Academia de Muzică din Cluj-Napoca (1946-1949), apoi urmează cursuri de compoziție la Conservatorul „P. I. Ceaikovski” din Moscova (1949-1954). Devine profesor de orchestrație și compoziție la Universitatea Națională de Muzică din București (1954-2001). Participă la Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt (1967-1969) și beneficiază de mai multe burse de creație (Fundatia Siemens din München – 1966; Berliner Künstlerprogramm, Berlinul de Vest – 1969-1970; Deutscher Akademischer Austauschdienst, Berlinul de Vest – 1978-1979). Valoarea creației sale este confirmată prin numeroase premii și distincții, între care menționăm: Premiul Internațional de Compoziție la Festivalul Mondial al Tineretului (București, 1953); Premiul II la Festivalul Mondial al Tineretului (Moscova, 1957); Premiul „George Enescu” al Academiei Române (1965); Premiul ACIN „Pelicanul Alb” pentru muzică de film (1966, 1971); Premiul Festivalului de Muzică de Film (Moscova, 1972); Premiul Internațional „Koussevitzky” al criticii de disc (1967) pentru lucrarea *Coloana infinită*; Distincția „Koussevitzky” și bursa de creație „pentru valoroasele contribuții la muzica zilelor noastre” (1971); Premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1974-1975, 1979, 1980, 1986, 1987, 1991) și Marele Premiu al UCMR pentru întreaga creație (1993).

Creația sa cuprinde peste 120 de opusuri, aparținând tuturor genurilor (simfonic, vocal-sinfonic, cameral, coral, muzică de film, muzică de scenă etc.). Lucrările sale au fost tipărite de edituri precum Salabert, B. Schott's Söhne, Muzyka (Moscova), Editura Muzicală etc. și au fost înregistrate de numeroase case de discuri, între care: Electrecord, Attacca Babel, EMI, Erato, Radioton, Intersound, Caprice Records, Calliope, Casa Radio, Nova Musica etc.

*Sonata pentru clarinet solo* (1963), pe care Roman Vlad (1919-2013) o considera „una dintre cele mai bune lucrări scrise vreodată pentru acest instrument”, a fost gândită de Olah ca parte a unui ciclu de cinci lucrări inspirate de sculptura lui Constantin Brâncuși, din care mai fac parte *Coloana infinită* (1962),

*Spațiu și ritm* (1964), *Poarta sărutului* (1965), *Masa tăcerii* (1968). Subintitulată ulterior *Pasărea măiastră*, lucrarea explorează ideea zborului, pe care Olah alege să îl sugereze prin exploatarea la maximum a resurselor monodiei.

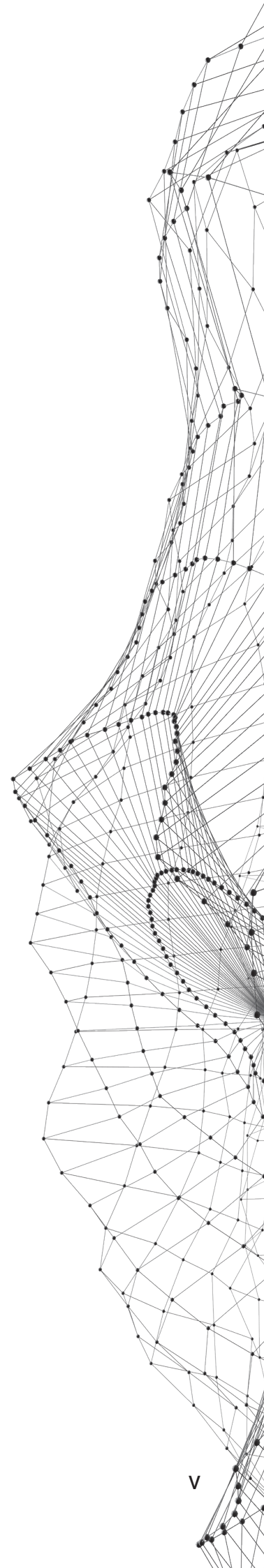
Unul dintre atributele creației lui Olah este o neostenită dialectică a contrariilor (de sorginte beethoveniană), coordonată cu un desăvârșit simț al timpului. În această lucrare se manifestă în același timp, intuitiv sau conștient, o tendință de unificare către care năzuia și sculptorul Constantin Brâncuși, însuși zborul reprezentând o sinteză a contrariilor, prin efortul cinetic urmat de planare. Esențializarea care stă la originea fascinației exercitate de arta brâncușiană (și care constituie totodată o altă caracteristică a creației olahiene) se bazează nu doar pe simplitatea extremă a formelor, ci și pe modul în care dihotomiile sunt reunite, ca expresie a principiului *coincidentia oppositorum*: „trebuia să fuzionez toate formele într-o unitate. Chiar formele contradictorii trebuie să se unifice într-o nouă unitate finală. În filozofia mea asupra vieții, [...] orice dualitate este o iluzie” (C. Brâncuși). De aceea, credem că ambiguitatea în delimitarea unor secțiuni constituie aici nu doar o marcă a poeticității (prin multiplicarea variantelor de analiză), ci și un mijloc prin care Olah sugerează această sinteză. De pildă, conjuncția, suprapunerea începutului cu sfârșitul devine un aspect relevant nu doar în arhitectonica piesei (o viziune modernă asupra formei de sonată), ci și prin alegerea modului II Messiaen ca material sonor al lucrării (acesta putând fi exprimat și ca alăturare la semiton a două acorduri micșorate cu septimă micșorată, fiecare nouă transpoziție păstrând al doilea acord al transpoziției precedente, într-o evoluție perfect ciclică).

În expoziție, tema I (m. 1-12, modul II Messiaen pe *do diez*<sup>1</sup>) alătură două elemente opuse (scurt/lung) într-o melismă ce sugerează un *parlando-rubato*, cu o metrică în care sunt de la bun început juxtapuse binarul și ternarul. Puntea (m. 13-19)

<sup>1</sup> Dat fiind că prezentarea se adresează în primul rând instrumentiștilor, am preferat să ne referim la înălțimile notate, nu la efectul rezultat prin transpoziție.

continuă cu duratele scurte, dar introduce noi contrarii (*forte-piano*, *legato-staccato*, *continuu-discontinuu* etc.). Odată cu prima secțiune a temei a II-a (m. 13-53) întâlnim cel dintâi caz de suprapunere a începutului cu sfârșitul, căci tema debutează cu sunetele *si bemol-mi*, ce constituie finalul formulei cu care se încheie puntea (*si-do diez-sol diez-la diez-mi*). Pe parcursul câtorva măsuri (m. 19-23), Olah trece treptat de la transpoziția pe *do diez* la cea pe *re*, care va constitui materialul sonor al acestei secțiuni. Duratele lungi, aduse inițial ca inserție, câștigă teren, în timp ce cele scurte se mențin ca străfulgerări ale memoriei, creând un joc al anticipărilor și reminiscentelor ce constituie o altă particularitate a stilului olahian. Este prima manifestare a ideii de plutire, simbolizată prin registrul acut în *pianissimo*. Totul se dinamizează în a doua secțiune a temei a II-a (m. 54-67, modul II Messiaen pe *do*), căreia îi urmează o reluare variată a primei zone a temei a II-a (m. 68-107), ce sondează de astă dată registrul grav.

În dezvoltare (m. 108-172), Olah creează, prin alternanța registrelor, a intensităților și a modurilor de atac, un magistral discurs polifonic. Debutul dezvoltării (m. 108) este un nou prilej de a unifica începutul și sfârșitul prin primul sunet (*la bemol*) al temei cu care Olah construiește un *fugato* cu trei intrări la septimă mare descendentă (m. 108-114, 115-122, 123-130). Suprapunerea a două transpoziții diferite (subiectul și contrasubiectul, m. 115-122) conduce la obținerea totalului cromatic, ceea ce reprezintă o nouă etapă în economia lucrării. A doua secțiune a dezvoltării (m. 128-148), clădită pe un ostinato variat, reprezintă un alt caz de suprapunere arhitectonică (m. 128-130 fiind finalul celei de-a treia expuneri a temei din *fugato*). Gestul de încheiere (m. 147-148) combină sunetele celor trei transpoziții, cucerind și mai rapid totalul cromatic. A treia secțiune a dezvoltării (m. 149-172) opune două tipuri de suprafețe: rarefiată, cu contraste registrale și pauze, construită pe o singură transpoziție a modului, respectiv densă, continuă, cu durate foarte scurte, în care mixarea transpozițiilor naște din nou totalul cromatic.



Repriza (m. 173-194) nu constituie o reluare, ci o continuare a discursului din punctul la care a ajuns în dezvoltare, trecându-se de la o transpoziție la alta la nivelul câtorva sunete. Cea mai apropiată de prezentarea din expoziție este reluarea temei a II-a (m. 180). Coda (m. 193-210), o imensă dilatare a primelor două măsuri ale sonatei, opune din nou duratele scurte celor lungi, într-o impresionantă accelerare ce atinge climaxul pentru a se dizolva apoi într-o plutire care sugerează desprinderea de limitele materialității.

Dedicată inegalabilului clarinetist Aurelian-Octav Popa (n. 1937), care a impus-o pe scene prestigioase, lucrarea a cunoscut de-a lungul timpului numeroase interpretări valoroase, figurând în lista repertoriilor solicitate la importante concursuri internaționale.

Prof. univ. dr. habil. Olguța LUPU  
Universitatea Națională de Muzică București

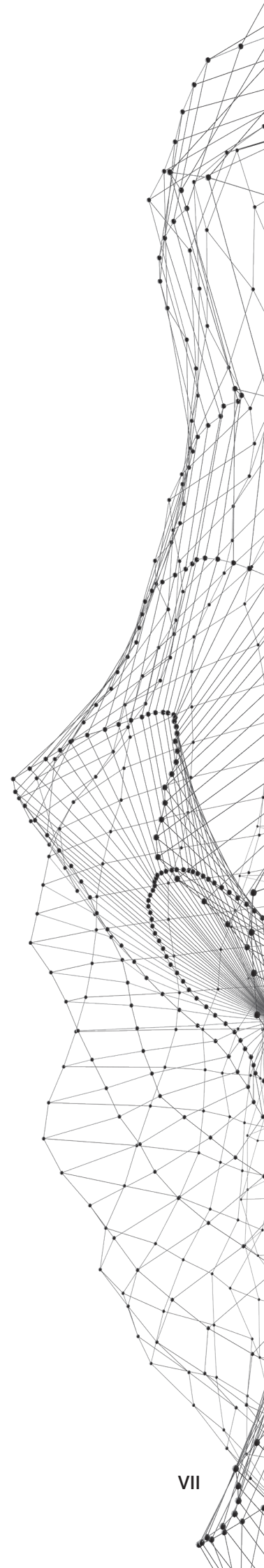
# TIBERIU OLAH

## SONATA FOR SOLO CLARINET

Tiberiu Olah (1927/28-2002) graduated the Music Academy of Cluj-Napoca (1946-1949) and then studied composition at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (1949-1954). He taught Orchestration and Composition at the National University of Music in Bucharest (1954-2001). He took part in the Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt (1967-1969) and received several grants for creation (Munich Siemens Foundation – 1966; Berliner Künstlerprogramm, West Berlin, 1969-1970; Deutscher Akademischer Austauschdienst, West Berlin, 1978-1979). The value of his works is confirmed by the many awards and distinctions Tiberiu Olah received, such as the International Composition Prize at the World Youth Festival (Bucharest, 1953), the Second Prize at the World Youth Festival (Moscow, 1957), the George Enescu Prize of the Romanian Academy (1965), the White Pelican Prize of the Romanian Cineastes' Association (1966, 1971), the Film Music Festival Prize (Moscow, 1972), the International Koussevitzky Record Critics' Prize for his *Coloana infinită* [Endless Column] (1967), the Koussevitzky Award and Grant for creation "in recognition of valuable contribution to the music of our times" (1971), or the several prizes awarded by the Romanian Composers' and Musicologists' Union (1974-1975, 1979, 1980, 1986, 1987, 1991), among which the Grand Prize as well, in recognition of his whole oeuvre (1993).

His output numbers over 120 works in all genres (symphonic, vocal-orchestral, chamber and choral music, film music, incidental music etc.) They have been published by Salabert, B. Schott's Söhne, Muzyka (Moscow), or Editura Muzicală (Bucharest) etc. and were recorded by such labels as Electrecord, Attacca Babel, EMI, Erato, Radioton, Intersound, Caprice Records, Calliope, Casa Radio, Nova Musica etc.

The *Sonata for Solo Clarinet* (1963), which Roman Vlad (1919-2013) considered to be "one of the best works ever written for this instrument", was conceived by Olah as a part of a 5-work cycle inspired by Constantin Brâncuși's sculpture and which includes *Coloana infinită* [The Endless Column] (1962),



*Spațiu și ritm* [Space and Rhythm] (1964), *Poarta sărutului* [The Gate of the Kiss] (1965) and *Masa tăcerii* [The Table of Silence] (1968). Later subtitled *Pasărea măiastră* [The Magic Bird], the work, exploiting monody to the full, explores the idea of flight.

One attribute of Olah's oeuvre is a tireless dialectics of the opposites (of Beethovenian roots) coordinated by a consummate sense of time. Whether intuitively or deliberately, a tendency to unification the sculptor himself aspired to is also present in this work, the very flight representing a synthesis of opposites (kinetic effort – hover). Brâncuși's appeal to essence, which had fascinated Olah in the first place (and which is characteristic of the composer too) is based not only on an extreme simplicity of form, but also on how dichotomies are reunited – as an expression of the *coincidentia oppositorum*: "I had to make sure that all forms fusion into unity. Even contradictory forms must become one, in this new, final, unity. The way I see it, [...] all duality is an illusion" (C. Brâncuși). This is why we believe that the ambiguity in delimitating some of the sections is here not only representative of the work's poetic quality (by multiplying the analysis methods), but also Olah's way of suggesting this very synthesis. For example, conjunction, superposing beginning and end turns out to be relevant not only for the work's architectonics (a modern vision on the sonata form), but also because of the particular tone choice, that is, Messiaen Mode 2 (which can be expressed as two successive diminished seventh chords separated by a semitone, each new transposition preserving the second chord of the previous transposition, in a perfectly cyclic evolution).

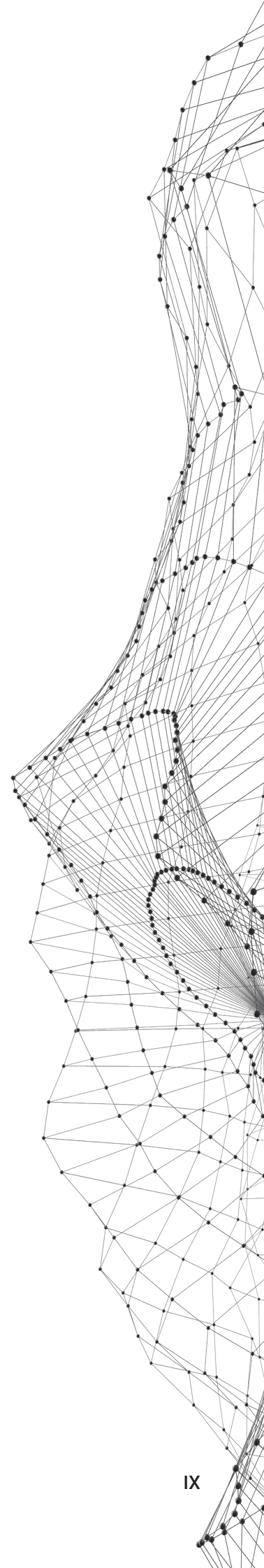
In the exposition, theme 1 (bars 1-12, Messiaen Mode 2 on C sharp)<sup>1</sup> joins two opposing elements (short/long) in a melisma similar to a *parlando-rubato*, whose meter juxtaposes, right from the start, binary and ternary rhythms. The transition (bars 13-19) moves forward on short notes, but introduces

<sup>1</sup> Since the presentation of this *Sonata* is primarily addressed to instrumentalists, we preferred to refer to the noted pitch, not to the effect of transposition.

new contraries (*forte-piano*, legato-staccato, continuous-discontinuous etc.). With the first section of theme 2 (bars 13-53) comes the first instance of those superposing beginning and end, as the theme starts with *B flat – E*, that is, the end of the transition conclusive formula (*B – C sharp – G sharp – A sharp – E*). Over several bars (19-23), Olah gradually moves the transposition from a *C sharp* to a lasting *D*. Long notes, starting out as simple insertions, gain ground, while short notes continue as fleeting memories, creating a play of anticipation and reminiscence (another particularity of Olah's style). Here the idea of hovering is introduced, as illustrated by the upper register in *pianissimo*. Everything will be set in motion by the second section of theme 2 (bars 54-67, Messiaens Mode 2 on *C*), succeeded by a varied reprise of the first area of theme 2 (bars 68-107), this time exploring the lower register.

In the development (bars 108-172) Olah creates, by alternating registers, intensities, and types of attack, a magisterial polyphonic discourse. The opening bar (108) is a new occasion to unify beginning and end by means of the very first sound (*A flat*) of the theme, on which Olah builds a *fugato* featuring three entries on a descending major seventh (bars 108-114, 115-122, 123-130). Superposing the two different transpositions (subject and countersubject, bars 115-122) will lead to the chromatic whole and thus to a new stage in the configuration of the work. The second section of the development (bars 128-148), on a varied ostinato, is another case of architectonic superposition (bars 128-130 being the end of the third instance of the *fugato* theme). The conclusion (bars 147-148) combines the sounds of the three transpositions, reaching even quicker the chromatic whole. The third section of the development (bars 149-172) opposes two types of surfaces: one rarefied, with contrasting registers and rests, built on a single transposition of the mode, the other dense, continuous, featuring very short notes and where mixing of the transpositions generates once more the chromatic whole.

The recapitulation (bars 173-194) is not a reprise, but the discourse taking up from where it left off in the development



and passing through a series of transpositions over a couple of sounds. The closest to the presentation from the exposition is the reprise of theme 2 (bar 180). The Coda (bars 193-210), an immense dilatation of the sonata's two opening bars, opposes again short and long notes in an impressive acceleration towards the peak and which dissolves afterwards into a floating suggestive of leaving the limitations of the material world behind.

Dedicated to the celebrated clarinetist Aurelian-Octav Popa (b. 1937), who introduced it to the world's greatest concert halls, Tiberiu Olah's *Sonata for Solo Clarinet* has known a number of outstanding renditions and is a compulsory work in many international music competitions.

Professor Olguța LUPU  
National University of Music Bucharest



# Sonata pentru clarinet solo

Tiberiu Olah

**Molto risoluto** ♩ = 380 - 400

Clarinet  
in B $\flat$

*f* *fp*

7 *f* *f*

13 *f* *p dolce* *f* *meno f dolce* risoluto

17 risoluto *f* *f*

20 *p dolce* non vibrato *f* cantabile, ma non vibrato (*pp*)

26 *f* *pp dolce* cantabile, legato, ma non vibrato

34 *f* *pp dolce* poco vibrato

41 *poco* *a* *poco* *cresc.* poco vibrato poco a poco più vibrato

49 (*cresc.*) *mf* *cresc.* *sempre cresc.* più vibrato