

MIKLOS RÓZSA – DUO OP. 8, PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN – O EVOCARE A FOLCLORULUI MAGHIAR

MIKLOS RÓZSA – DUO OP. 8, FOR CELLO AND PIANO – AN EVOCATION OF HUNGARIAN FOLKLORE

Anca LĂZĂRESCU

Universitatea din Oradea, Școala Doctorală Științe Umaniste și Arte, România
University of Oradea, Doctoral School of Humanities and Arts, Romania

cellistro07@gmail.com

<https://doi.org/10.63702/csembe.2024.1.7.73>

REZUMAT

Expresivitatea profundă a violoncelului și însușirea naturală a fiecărui rol, au fost exploatate și în creația camerală. Încadrarea și recunoașterea lui Miklos Rózsa în primul rând ca și compozitor de coloane sonore de la Hollywood a diminuat interesul interpreților, publicului și al criticilor pentru cealaltă latură a „vieții sale duble”, de a fi compozitor de opere de artă cu destinația sălii de concert.

Lucrările compozitorului Miklos Rózsa reprezintă un segment considerabil al repertoriului secolului XX pentru violoncel. *Duo op. 8* este una din lucrările timpurii ale sale, dar a primit o mare atenție în dezbaterile academice ante-ríoare. Dintre toate lucrările pe care le-a compus pentru violoncel, *Duo-ul pentru violoncel și pian, op. 8* este cel mai puțin solicitant din punct de vedere tehnic pentru violoncelist, însă este o lucrare în care se pune accentul pe egalitatea vocilor, spre deosebire de virtuozitatea instrumentală abordată în alte lucrări ale sale.

ABSTRACT

The deep expressiveness of the cello and the natural appropriation of each role were also exploited in chamber creation. The framing and recognition of Miklos Rózsa primarily as a composer of Hollywood soundtracks diminished the interest of performers, audiences and critics for the other side of his "double life", to be a composer of works of art for the concert hall.

The works of composer Miklos Rózsa represent a considerable segment of the 20th century repertoire for cello. *Duo op. 8* is one of his early works, but received great attention in previous academic debates. Of all the works he composed for cello, *the duo for cello and piano, op. 8* he is the least technically demanding violoncellist, but it is a work in which the emphasis is on equal vocals, as opposed to the instrumental virtuosity approached in his other works.

CUVINTE CHEIE

echilibru; modal; timbralitate; tematic; variațiuni;

KEY WORDS

balance; modal; timbrality; thematic; variations;

INTRODUCERE

Compozitorul Miklos Rózsa s-a născut în Budapesta în anul 1907, casa sa natală regăsindu-se în nordul capitalei Budapesta. Mama sa studiasse pianul la Academia din Budapesta avându-i profesori pe elevii lui Liszt, iar tatăl său, un mare iubitor de muzică, i-a insultat dragostea pentru muzica populară maghiară încă de la vârsta fragedă.

Primul instrument pe care l-a studiat Rózsa a fost vioara, la vârsta de cinci ani, mai târziu studiind viola și pianul. Deși talentul său muzical nemărginit era dovedit, părinții săi au considerat că pasiunea pentru muzică ar fi benefic să rămână la stadiul de hobby, încercând să îl direcționeze spre o meserie mai serioasă. Tatăl său a încercat să îl trimită la Budapesta, la facultate, pentru a studia chimia, dar Miklos Rózsa știa că singura posibilitate de a studia și muzica era de a părăsi Ungaria. Cu acordul părinților s-a mutat la Leipzig, pentru a studia chimia, iar un an mai târziu a devenit student și la Conservator.

Primul profesor de compoziție a fost Hermann Grabner, fost student al lui Max Reger, ambii axându-și stilul componistic pe tradițiile germanice, aceste influențe regăsindu-se și în primele compoziții ale lui Rózsa.

În timpul studiilor de la Leipzig, lucrările sale au fost premiate cu un contract oferit de către editura Breitkopf & Hartel, context care a marcat începutul carierei sale muzicale.

În anul 1929, după finalizarea studiilor de la Leipzig, s-a stabilit la Paris,

INTRODUCTION

Composer Miklos Rózsa was born in Budapest in 1907, his home being found in the north of Budapest. His mother had studied piano at the Budapest Academy with teachers from Liszt's students, and his father, a great music lover, insulted his love for Hungarian folk music from an early age.

Rózsa's first instrument was the violin at the age of five, later studying the viola and piano. Although his unbounded musical talent was proven, his parents felt that his passion for music would be beneficial to remain at the hobby stage, trying to direct him to a more serious job.

His father tried to send him to Budapest, to college, to study chemistry, but Miklos Rózsastia thought that the only way to study and music was to leave Hungary. With his parents' consent, he moved to Leipzig to study chemistry, and a year later he became a student at the Conservatory.

The first composition teacher was Hermann Grabner, a former student of Max Reger, both of whom focused their compositional style on Germanic traditions, and these influences were also found in Rózsa's early compositions. During his studies in Leipzig, his works were awarded a contract by the publishing house Breitkopf & Hartel, which marked the beginning of his musical career.

In 1929, after completing his studies in Leipzig, he settled in Paris, during

perioadă în care a compus *Temă, Variațiuni și Finale* op. 13 pentru orchestră, lucrare care a primit numeroase aprecieri la nivel internațional. După cinci ani petrecuți în Paris, Miklos Rozsa se mută în Londra pentru a-și urma interesul dedicat coloanelor sonore.

În timpul șederii la Londra, primește un contract de colaborare din partea companiei cinematografice a lui Sir Alexander Korda, alături de care cunoaște succesul cu filmele *The Four Feathers* și *The Thief of Baghdad*.

Când Primul Război Mondial a fost declanșat, în 1939, compozitorul călătorește, alături de compania pentru care lucra, la Hollywood, pentru a-și putea continua munca. În tot acest timp, Miklos Rózsa însă nu s-a oprit din a compune lucrări pentru viața concertistică. Capodopere precum *Concertul pentru vioară* op. 24, din anul 1953, *Concertul pentru violoncel* op. 32, din anul 1967, și *Sinfonia Concertante* op. 29 pentru vioară și violoncel, interpretate de muzicieni ca Jascha Heifetz, Janos Starker și Gregor Piatigorsky, sunt doar câteva din compozițiile sale care au dobândit un ecou remarcabil.

Un atac cerebral însă îi diminuează puterea de muncă, nereușind să își continue munca pentru industria filmului începând cu anul 1982, cu toate acestea reușește să mai compună lucrări pentru instrumente solo, un exemplu fiind *Sonata pentru vioară solo*. Încetează din viață trei ani mai târziu, în casa sa din Hollywood.

A fost unul dintre puținii compozitori recunoscuți pe platourile de filmare, dar care s-a bucurat de succes și în lumea muzicală concertistică. Ca și cadru didactic la Universitatea Southern California, unde a profesat

which time he composed *the theme, variations and Finale* op. 13 for orchestra, a work that received numerous international acclaim. After five years in Paris, Miklos Rozsa moves to London to pursue his interest in the soundtracks.

During his stay in London, he was awarded a collaboration contract from Sir Alexander Korda's film company, with whom he met with success with *the films the four Feathers and the Thief of Baghdad*.

When the first World War was started in 1939, the composer travels, with the company he worked for, to Hollywood to continue his work. During this time, Miklos Rózsa did not stop writing works for the concert life. Masterpieces such as *the Violin Concerto* op. 24, since 1953, *the Concerto for cello* op. 32, from 1967, and *Sinfonia Concertante* op. 29 for violin and cello, performed by musicians like Jascha Heifetz, Janos Starker and Gregor Piatigorsky, are just a few of his compositions that have achieved remarkable echo.

A stroke, however, diminishes his work, failing to continue his work for the film industry since 1982, however he still manages to compose works for solo instruments, an example being *the Sonata for solo violin*. He died three years later in his home in Hollywood.

He was one of the few composers recognized on the set, but also enjoyed success in the concert music world. As a professor at Southern California University, where he has been practicing for more than 20

mai mult de 20 de ani, a fost creatorul primei clase din Statele Unite dedicate compoziției coloanelor sonore.

DUO OP. 8 PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN

În timpul verii anului 1930, Miklos Rózsa a fost la festivalul Wagner din Bayreuth, în Germania. Această șansă i-a fost oferită de Madame Amy de Horrack-Fournier, care împreună cu alți membrii ai elitei muzicale și literare pariziene, aveau parte de această călătorie în fiecare an. În timpul festivalului, Miklos Rózsa a fost prezentat compozitorului și organistului Marcel Dupre care i-a propus, după studierea compozițiilor sale, să se mute la Paris.

Această propunere va fi luată în considerare abia după trei ani, când climatul economic și politic suferă un declin puternic în Germania, compozitorul hotărând să rămână în Leipzig după finalizarea Conservatorului. În timpul anilor petrecuți în orașul nemțesc, Miklos Rózsa se dedică compozițiilor sălilor concertistice și predării.

Din această perioadă ia naștere și *Duo op. 8* pentru violoncel și pian, o operă dedicată lui Julius Klengel, profesor la Conservatorul din Leipzig și prim violoncelist la Orchestra Gewandhaus.

ALLEGRO RISOLUTO ED ENERGICO

Prima parte a Duo-ului este scrisă în formă de sonată, bazată pe două teme distincte, prima ivindu-se la debutul lucrării.

Compusă în modul mixolidian, această temă prezintă un prim centru tonal pe Do, concluzionând cu o semicadență pe Sol. Instabilitatea concluzională a frazelor îi permite compozitorului modularea bruscă

years, he was the creator of the first class in the United States dedicated to the composition of sound columns.

DUO OP. 8 FOR CELLO AND PIANO

During the summer of 1930, Miklos Rózsa was at the Wagner Festival in Bayreuth, Germany. This opportunity was given to her by Madame Amy de Horrack-Fournier, who along with other members of the Parisian musical and literary elite, took this trip every year. During the festival, Miklos Rózsa was introduced to composer and organist Marcel Dupre who proposed, after studying his compositions, to move to Paris.

This proposal will only be considered after three years, when the economic and political climate suffers a severe decline in Germany, the composer deciding to stay in Leipzig after the completion of the Conservatory. During his years in the German city, Miklos Rózsa dedicated his compositions to concert halls and teaching.

From this period, *Duo Op. 8* for cello and piano is born, an opera dedicated to Julius Klengel, professor at the Leipzig Concerto and first cellist at the Gewandhaus Orchestra.

ALLEGRO RISOLUTO ED ENERGICO

The first part of the duo is written in sonata form, based on two distinctive themes, the first being at the beginning of the work.

Composed in the mixolian mode, this theme presents a first tonal center on the C, concluding with a semicadence on G. The conclusive instability of the phrases allows the composer to modulate sharply toward other tonal

spre alți centrii tonali și tranzitarea
facilă către dezvoltarea tematică.

centers and to transit easily toward
thematic development.



Exemplul nr. 1 : Miklos Rózsa, Duo op. 8 pentru violoncel și pian, măsurile 1-4, cu
permisiunea Breitkopf & Hartel

Example 1: Miklos Rózsa, Duo op. 8 for cello and piano, measures 1-4, with permission
from Breitkopf & Hartel

Tema poate fi împărțită în două motive distincte, fiecare dintre acestea având și caracteristici diverse. Acordurile prezente marchează începutul și finalul primului motiv, iar după un salt de cvintă, formula ritmică caracteristică muzicii folclorice maghiare, subliniază centrul acestuia. Acompaniamentul imită tema subliniind natura marțială. Cel de-al doilea motiv contrastează prin melodicitate.

Juxtapunerea începutului și al finalului sugerează mai multe paradigme comparative: vertical versus orizontal, serios versus jucăuș, solid versus fluid. Caracteristica care poate unifica cel mai bine tema principală este indicația *energico* a lui Rózsa, care se găsește în marcarea tempo-ului de deschidere a mișcării, *Allegro risoluto ed energico*, și, de asemenea, reiterate de către compozitor direct sub prima afirmație. Colorarea modală a primei teme, ritmurile caracteristice și salturile melodice de cvintă perfectă trădează influența muzicii populare maghiare asupra compozitorului său.

Expoziția se deschide puternic, cu două afirmații ale celor patru măsuri din prima temă. Într-un mod oarecum neașteptat, Rózsa transpune cea de-a doua afirmație la

The theme can be divided into two distinct motifs, each of which has different characteristics. The present agreements mark the beginning and the end of the first reason, and after a quinta jump, the rhythmic formula characteristic of Hungarian folk music emphasizes its center. The accompaniment imitates the theme emphasizing the martial nature. The second reason is constricted by melodicty.

Juxtaposition of the beginning and the end suggests several comparative paradigms: Vertical versus horizontal, serious versus playful, solid versus fluid. The characteristic that can best unify the main theme is the *energetic indication of Rózsa*, which is found in the marking of the opening tempo of the movement, *Allegro risoluto ed energico*, and also reiterated by the composer directly under the first statement.

The modal coloring of the first theme, the characteristic rhythms and the melodic jumps of perfect quinta betray the influence of Hungarian folk music on his composer.

The exhibition opens strongly, with two statements of the four measures in the first theme. In a somewhat unexpected way, Rózsa transposes the second statement to a minor

o terță mică, la modul mixolidian pe Mib. Această schimbare bruscă tonală insuflă mai multă energie, care în cele din urmă se risipește în măsura opta, în finalul format din cele două grupe de șaisprezecimi.

third, to the Mixolidian mode on the E flat. This sudden tonal change instills more energy, which eventually dissipates to the eighth degree, in the end formed by the two groups of sixteenths.



Exemplul nr. 2: Miklos Rózsa, Duo op. 8 pentru violoncel si pian, măsurile 5-8
Example 2: Miklos Rózsa, Duo op. 8 for cello and piano, measures 5-8

Între măsurile nouă și șaisprezece, Rózsa începe pasajul cu o combinație contrapunctică a unei variații a capului temei primare, interpretată de violoncel, cu finalul, interpretat simultan de către pian. Deschiderea unui scurt pasaj tranzitoriu este marcat de revenirea primei teme, de data aceasta cu un centru tonal pe re, în măsura 17. Cu toate acestea, energia acestei intervenții este eliberată rapid, relaxarea dinamicii și tempo-ului în măsurile 20-21 pregătind introducerea temei secundare. Odată cu noul enunț agogic, *Piu Andante*, pianul prezintă tema secundară în măsurile 22-29, unde este însoțit de pizzicato-ul violoncelului. Așa cum este tradițional pentru o temă secundară, caracterul său este mai puțin zgomotos decât materialul primar. Cu toate că este de două ori mai lungă decât tema principală, tema secundară poate fi împărțită în mod similar două propoziții, fiecare dintre ele, în acest caz, având o lungime de câte patru măsuri.

Prima propoziție este marcată de frecvente salturi intervalice de cvarte perfecte și ritmuri punctate

Between the measures 9 and 16 measures, Rózsa begins the passage with a counterpoint combination of a variation of the head of the primary theme, performed by the cello, with the ending, performed simultaneously by the piano. The opening of a short transitional passage is marked by the return of the first theme, this time with a tonal center on D, in measure 17. However, the energy of this intervention is quickly released, the relaxation of dynamics and tempo in the measures 20-21 preparing the introduction of the secondary theme.

With the new agogic statement, *Piu Andante*, the piano presents the secondary theme in the measures 22-29, where it is accompanied by the cello pizzicato. As it is traditional for a secondary theme, its character is less noisy than the primary material. Although it is twice as long as the main theme, the secondary theme can be similarly divided into two sentences, each of which, in this case, has a length of four measures.

The first sentence is marked by frequent intervals of perfect quartes and Hungarian punctuated rhythms,

maghiare, transmițând un caracter de simplitate populară. Cea de-a doua propoziție este mai înflorită și denotă un stil quasi improvizatoric. Ca și tema principală, sfârșitul temei secundare evită închiderea tonală.

Miklos Rózsa prezintă materialul celei de-a doua temă într-o manieră aproape identică cu cea din prima. Două expuneri, încă o dată la o distanță de terță mică, sunt realizate într-o succesiune rapidă. Pianul începe în măsura 22 expunerea temei cu un centru tonal pe Fa, urmat de violoncel enunțând tema în Lab, începând cu măsura 30.

Secțiunea cuprinsă între măsurile 38-48 ar putea fi mai degrabă privită ca un pasaj tranzitoriu spre secțiunea de dezvoltare, decât ca o concluzionare a expoziției. Așa cum materialul primei teme a fost dezvoltat în pasajul de tranziție de la măsura 9 la măsura 21, compozitorul începe același tip de tratare în măsura 38 prin combinarea variantelor materialului temei secundare. Diferența față de prima secțiune tranzitorie o face de această dată prin marcarea finalizării expoziției redată de creșterea tempoului și a energiei dinamice pregătind revenirea materialului tematic prim în deschiderea dezvoltării.

În secțiunea de dezvoltare, Rózsa petrece timp aproape egal tratând atât materialul tematic primar, cât și cel secundar. Cea mai notabilă caracteristică a acestei secțiuni este modul în care compozitorul schimbă rolurile celor două teme din expoziție. După afirmarea inițială în *fortissimo* a temei principale de către pian, energia dinamică obișnuită acestui material este imediat

conveying a character of popular simplicity. The second sentence is more blossoming and denotes a quasi improvisatory style. As the main theme, the end of the secondary theme avoids tonal closure.

Miklos Rózsa presents the material of the second theme in a manner almost identical to the one in the first. Two exposures, once again at a small third party distance, are made in rapid succession. The piano begins in the measure 22 the theme exposure with a tonal center on the F, followed by the cello enunciating the theme in the A flat, starting with the measure 30.

The section between measures 38-48 could be seen as a transitional passage to the development section rather than as a conclusion of the exhibition. As the material of the first theme was developed in the transition passage from measure 9 to measure 21, the co-suppository begins the same treatment type in the measure 38 by combining the variations of the second theme material. The difference from the first transitional section is made this time by marking the completion of the exhibition rendered by the increase of tempo and dynamic energy preparing the return of the prime thematic material to the opening of development.

In the development section, Rózsa spends almost equal time dealing with both primary and secondary thematic material. The most notable feature of this section is how the composer changes the roles of the two themes in the exhibition. After the initial assertion in *the fortissima* main theme by the piano, the dynamic energy common to this material is immediately released.

degajată. Următoarele douăzeci de măsuri, toate fiind dedicate dezvoltării contrapunctice a temei primare, rămân la un nivel dinamic relativ scăzut. *Crescendo* și *stringendo* care încep în măsura 69 pregătesc sosirea temei secundare transformate, care este prezentată în măsura 73 cu energia triumfătoare asociată de obicei cu materialul primar al mișcării.

De data aceasta dublu punctate, ritmurile maghiare scurt-lungi conferă temei o atmosferă ca de fanfară, în timp ce acordurile acompaniamentului de pe timpii slabi sunt izbitor de asemănătoare cu cele regăsite la începutul mișcării. Restul secțiunii de dezvoltare este dedicată permutărilor contrapunctice ale temei secundare care sunt similare cu tratarea anterioară a materialului sonor primar. Nu există un pasaj de tranziție tipic la sfârșitul dezvoltării în vederea pregătirii reexpoziției.

Stagnarea tonală asociată cu un astfel de pasaj ar putea crea un suspans prea puternic și ar prelungi un gest nelalocul său, pentru o mișcare care s-a deplasat până acum cu nerăbdare de la o secțiune la alta.

Rózsa prezintă temele mișcării în ordinea lor inițială în recapitulare. Tema principală, care ajunge în măsura 103, este prezentată în mod identic precum a fost la deschiderea lucrării, mai întâi în modul Do mixolidian, urmat de o transpunere la Mib. În loc să mențină același centru tonal atât pentru prima temă, cât și pentru tema secundară, Rózsa recapitulează tema secundară în Re. A doua afirmație a temei secunde în Fa, care începe în măsura 131,

The next twenty measures, all of which are dedicated to the counterpoint development of the primary theme, remain at a relatively low dynamic level. *Stringendoscopic crescendosi* begin in measure 69 prepare the arrival of the transformed secondary theme, which is presented in measure 73 with the triumphant energy usually associated with the primary material of motion.

This time double punctuated, the short-long Hungarian rhythms give the theme a fanfare-like atmosphere, while the accompaniment agreements on the low times are strikingly similar to those found at the beginning of the movement. The rest of the development section is dedicated to counterpoint permutations of the secondary theme that are similar to the previous treatment of the primary sound material. There is no typical transition passage at the end of development to prepare for the reexhibition.

The tonal stagnation associated with such a passage could create too strong a suspense and prolong an unrandom gesture for a movement that has so far moved eagerly from one section to another.

Rózsa presents the themes of the movement in their original order in recapitulation. The main theme, which reaches the measure 103, is presented in the same way as it was at the opening of the work, first in the do mixolidian mode, followed by a transposition to the E flat. Instead of maintaining the same tonal center for both the first and secondary themes, Rózsa recapitulates the secondary theme in D.

The second statement of the second theme in the F, which begins in measure

continuă tendința relațiilor dintre terțe în cadrul mișcării. În timp ce planul tonal general al recapitulării este neconform celor mai stricte definiții, încadrându-se în limitele libertății, reșapctă însă noțiunile secolului al XX-lea în ceea ce privește forma de sonată.

Coda reiese dintr-un scurt pasaj dedicat dezvoltării tematice a materialului secundar, iar figura sincopată care îi marchează deschiderea în măsura 145 este derivată din accentul pus pe intervalul de cvartă perfectă aflată în tema secundară. Jocul ritmic regăsit între măsurile 145-149, sincope combinate cu hemiolă indicată prin accente, este o trăsătură tipică a codelor lui Rozsa. Elemente ale vioiciunii din finalul temei principale apar în măsura 150, instigând construirea dramatică pentru revenirea temei complete în măsura 160, în Do mixolidian. Restul codei este dominată de elemente ale materialului sonor principal. Acorduri pentru violoncel și expansiunea exterioară dramatică a registrul pianului marchează măsurile finale.

Focalizarea texturală a lui Rózsa pentru prima mișcare a *Duo op. 8* este destinată clarității și egalității vocilor individuale. Prima parte prezintă adesea texturi simple cu trei voci, cu linii unice pentru fiecare mână de la pian, pe lângă violoncel. Rozsa folosește atât contrapunctul, cât și melodia la care adaugă texturi de acompaniament pe tot parcursul mișcării.

De exemplu, primele două măsuri ale lucrării prezintă afirmarea la violoncel a temei principale însoțită

131, continues the trend of third-party relationships within the movement. While the general tonal plan of the recapitulation is inconsistent with the strictest definitions, falling within the limits of freedom, it nevertheless reconsiders the twentieth-century notions of sonata form.

The coda emerges from a short passage dedicated to the thematic development of the secondary material, and the syncopated figure marking its opening in measure 145 is derived from the emphasis placed on the perfect quart range in the secondary theme. The rhythmic play found between measures 145-149, syncopes combined with hemiola indicated by accents, is a typical feature of Rozsa's tails. Elements of the vioicion at the end of the main theme appear in measure 150, instigating the dramatic construction for the return of the complete theme in measure 160, in the mixolydian C. The rest of the code is dominated by elements of the main sound material. Agreements for the cello and the dramatic external expansion of the piano register mark the final measures.

Rózsa's textural focus on the first movement of the *Duo Op. 8* is intended for the clarity and equality of individual voices. The first part often features simple textures with three voices, with unique lines for each hand of the piano, in addition to the cello. Rozsa uses both the counterpoint and the melody to which he adds accompaniment textures throughout the movement.

For example, the first two measures of the work present the statement on the cello of the main theme accompanied

de acordurile inedite de la pian, a căror note superioare conturează și prima temă. Aici, pianul acționează atât ca un acompaniament cordal al melodiei, cât și ca o voce contrapunctică imitativă. Începutul mișcării este ca o conversație între instrumente, care oferă tonul egalității instrumentale care poate fi observată pe tot parcursul mișcării.

TEMA CON VARIAZIONI

După cum ne indică și titlul părții, a doua mișcare a *Duo-ului pentru violoncel și pian al lui Rozsa, op. 8* este o temă cu variațiuni. Astfel, în următorul capitol mă voi axa pe materialul sonor sursă, adică tema, iar fiecare variație va fi descrisă.

Tema principală a acestei părți este în mod evident compusă într-un stil popular maghiar, reamintind de afectul temei secundare din prima mișcare. Materialul temei este compus de Miklos Rózsa, desfășurându-se pe parcursul a treisprezece măsuri, divizate în patru fraze interioare.

by the original piano accords, whose superior notes also outline the first theme. Here, the piano acts both as a cordal accompaniment to the song and as an imitative counterpoint voice. The beginning of the movement is like a conversation between instruments, which gives the tone of instrumental equality that can be observed throughout the movement.

TEMA CON VARIAZIONI

As the title of the part indicates, the second movement of *Rozsa's cello and piano duo, op. 8* is a theme with variations. Thus, in the next chapter I will focus on the source sound material, that is, the theme, and each variation will be described.

The main theme of this part is obviously composed in a Hungarian folk style, recalling the affection of the secondary theme in the first movement. The material of the theme is composed by Miklos Rózsa, taking place over thirteen measures, divided into four internal phrases.



Exemplul nr. 3: Miklos Rózsa, Duo op. 8 pentru violoncel și pian, măsurile 1 - 11
Example 3: Miklos Rózsa, Duo op. 8 for cello and piano, the measures 1 - 11

Tema este marcată de câteva elemente populare caracteristice maghiare. Prima măsură a fiecăreia dintre cele patru fraze este evidențiată de ritmul punctat specific. Intervalele de cvartă și cvintă perfectă sunt subliniate de

The theme is marked by some popular features characteristic of Hungarian. The first measure of each of the four phrases is highlighted by the specific dotted rhythm. The perfect quart and quinta intervals are underlined by the dorian mode way of the theme. The

modul dorian al temei. Măsurile cadențiale ale fiecărei fraze sunt formate din două doimi, iar inițierea prin duble la interval de cvintă primelor trei fraze ale temei evocă caracterul pastoral sau rustic asociat în mod obișnuit cu muzica populară. Compozitorul începe a doua mișcare cu introducerea temei la violoncel, fără acompaniament, sugerând tradiția monodiei populare. Marcat *Andante sostenuto*, caracterul general este unul de tristețe, quasi parlando. Punctul culminant expresiv al temei este în măsura șaptea, subliniat de nuanța *forte*, urmând să se încheie în atmosfera liniștită cu care începuse.

Tema este prelucrată prin intermediul a zece variațiuni, tabelul de mai jos descriind măsurile între care acestea se desfășoară, indicațiile agogice, acolo unde este cazul, și modurile în care sunt compuse.

cadential measures of each sentence consist of two doubles, and the initiation by double at the interval of the first three sentences of the theme evokes the pastoral or rustic character commonly associated with popular music.

The composer begins the second movement with the introduction of the theme to the cello, without accompaniment, suggesting the tradition of the popular monodies. Marked *Andante sostenuto*, the general character is one of sadness, quasi parlando. The expressive climax of the theme is in the seventh measure, emphasized by the strong shade, and will end in the quiet atmosphere with which it began.

The theme is processed by means of ten variations, the table below describing the measures between which they are carried out, the agogic indications, where appropriate, and the ways in which they are composed.

Duo op. 8 Tema con Variazioni			
Tema	măs. 1-13	Dorian pe Do	Andante sostenuto
Variațiunea 1	măs. 14-27	Dorian pe Do	
Variațiunea 2	măs. 28-41	Dorian pe Do	L'istesso tempo
Variațiunea 3	măs. 42-68	Dorian Do-Fa	Allegro
Variațiunea 4	măs. 69-76	Dorian pe Mib	Tranquillo
Variațiunea 5	măs. 77-96	Dorian Mib-Sol	Allegro non troppo
Variațiunea 6	măs. 97-117	Eolian pe Sol	Maestoso e largamente
Variațiunea 7	măs. 118-130	Dorian pe Sol	Allegro
Variațiunea 8	măs. 131-160	Mixolidian Sol și Mib	Piu Allegro
Variațiunea 9	măs. 161-237	Dorian Mib-Mi-Do	L'istesso tempo
Variațiunea 10	măs. 238-253	Dorian pe Do	Tempo I

Exemplul nr.4: Miklos Rózsa, Duo op. 8 Tema con Variazioni

Example 4: Miklos Rózsa, Duo op. 8 Tema con Variazioni

Fragmentul de la începutul mășării, cuprins între măsurile 1 și 27 cuprinde atât tema, neacompaniată, cât și prima variație. Prima variație, asemănătoare unui coral,

The fragment from the beginning of the mating, between measures 1 and 27, includes both the unaccompanied theme and the first variation. The first, choral-like variation, played this

interpretată de această dată doar de pian, atrage atenția asupra lirismului inherent al temei. Afirmția pianului menține centrul tonal pe Do și modul Dorian stabilit mai întâi de violoncel, în timp ce acordul de do major care încheie secțiunea amintește de ambiguitatea modală regăsită în prima parte a lucrării.

Această alternanță de expuneri tematică între violoncel și pian regăsită în temă și prima variație reflectă simțul egalizării instrumentale despre care am scris în prima parte.

Cea de-a doua variație păstrează atât tempo-ul, centrul tonal, cât și textura contrapunctică prezentă în prima secțiune a mișcării. Pianul prezintă o linie melodică îmbogățită, quasi improvizată, a temei, timp în care violoncelul amintește de acompaniamentul obligato, bazându-se vag pe linia melodică a temei, marcat de salturi intervalice ascendente.

A treia variațiune prezintă o diminuare a temei, cu un suport armonic mai îndrăzneț, utilizând câteodată textura imitativă. Începutul ei se bazează pe centrul tonal stabilit anterior, Do, dar cadențează la final pe Fa.

Revenirea la tempo-ul inițial este dată de cea de-a patra variațiune, mutând centrul tonal pe Mi♭, care, comparând cu cele analizate anterior, este de fapt păstrarea relației dintre centrele tonale la o distanță de terță mică. De data aceasta atmosfera inoculată de instrumentul care prezintă tema, violoncelul, este una mai romanticizată, cu indicația *espressivo cantabile*, susținută de un acompaniament bazat pe înlănțuiri

time only by the piano, draws attention to the inherent lyricism of the theme. The piano's statement maintains the tonal center on the C and Dorian mode established first by the cello, while the C major agreement concluding the section recalls the modal ambiguity found in the first part of the work.

This alternation of thematic exposures between cello and piano found in the theme and the first variation reflects the sense of instrumental egalization I wrote about in the first part.

The second variation preserves both the tempo, the tonal center, and the counterpoint texture present in the first section of the movement. The piano features an enriched, quasi improvised melodic line of the theme, during which the cello reminds of the obligato accompaniment, relying loosely on the melodic line of the theme, marked by ascending interval jumps. The third variation shows a diminution of the theme, with a bolder harmonic support, sometimes using the imitative texture. Its beginning is based on the previously established tonal center, do, but ultimately falls on the F.

The return to the initial tempo is given by the fourth variation, moving the tonal center to the E flat, which, compared to those previously analyzed, is actually keeping the relationship between the tonal centers at a small third distance. This time, the atmosphere inoculated by the instrument presenting the theme, the cello, is more romanticized, with the indication of *espresso cantabile*, supported by an accompaniment

acordice. Pauzele de optime de la începutul fiecărei fraze păstrează suflul liniștit al variațiunii, pianul răspunzând cu formule ritmice îmbogățite la fiecare încheie frazală.

Aidoma principiilor componistice sustrase din epocile anterioare, primele cinci variațiuni păstrează alternanța agogică de repede-lent-repede. Astfel, a cincea variațiune readuce caracterul *scherzando* și tempo-ul *Allegro* celei de-a treia variațiune, invocând un dialog energetic între cele două instrumente. Linia violoncelului este acum fragmentată, conturând tema în *piano*, bazată pe o formulă ritmică repetată de câte trei șaisprezecimi, în timp ce pianul răspunde cu o variantă tematică mai fermă, formată din optimi, marcată prin *forte*. Rózsa menține această construcție retorică pe toată durata variației, mutând centrul tonal inițial de Mib la Sol la sfârșit. Marcat brusc cu *fortissimo* în măsurile 95-96, pianul primește ultimul cuvânt în cadrul dialogului.

Compozitorul conferă un caracter maiestuos, aproape arhaic, celei de-a șasea variațiune, prin structurarea liniei tematice oferite de violoncel aproape exclusiv din progresii acordice. Prin indicația *Maestoso e largamente*, caracterul măreț al variației este menținut de dinamica *fortissimo*-ului, care durează până la un scurt diminuendo în măsura finală. În timp ce declarațiile acordurilor de la pian sunt uneori disonante armonice, variația per ansamblu menține centrul tonal pe Sol, stabilit anterior.

Începând cu a șaptea variație, Rózsa abandonează alternanța dintre lent și rapid și începe să construiască drumul spre punctul culminant al

based on tunic chains. The pauses at the beginning of each sentence keep the quiet breath of variation, the piano responding with rich rhythmic formulas at each end of the sentence. Like the compositional principles that had been removed from previous eras, the first five variations preserve the agogic fast-fast-fast alternation. Thus, the fifth variation brings back the *scherzandos character* and the tempo of the third *Allegro*, invoking an energetic dialog between the two instruments. The cello line is now fragmented, outlining the *piano theme*, based on a rhythmic formula repeated by three sixes, while the piano responds with a firmer thematic variant, consisting of eight, marked by *force*. Rózsa maintains this rhetorical construction throughout the variation, moving the initial tonal center of MIB to the ground at the end. Suddenly marked with *fortissimo* in measures 95-96, the piano receives the final word in the dialog.

The composer gives a majestic, almost archaic character to the sixth variation, by structuring the thematic line offered by the cello almost exclusively from the Attunian progressions. By the *Maestoso e largament indication*, the great character of variation is maintained by the dynamics of the fortissimo, which lasts up to a short diminuendo in the final measure. While piano accords are sometimes harmonically dissonant, the overall variation maintains the tonal center on the ground, previously established.

Starting with the seventh variation, Rózsa abandons the alternation between slow and fast and begins to build the way to the climax of the

mișcării. Marcată *Allegro*, această variație prezintă o linie formată din pizzicato la violoncel, care susține prezența temei dominată de înfloririle impresioniste, asemănătoare harpei, a pianului.

Variațiunea a opta prezintă la pian un pasaj construit în mare parte din optimi, peste care violoncelul afirmă o variantă cantabilă a temei în registrul acut al instrumentului. Centrul tonal al variației fluctuează între Sol și Mib, până când acesta din urmă este ferm stabilit în ultimele patru măsuri, care servesc la pregătirea sosirii celei de-a noua variație.

Deschiderea celei de-a noua și penultima variație are un caracter distinct de dans, marcat de un acompaniament metric regulat al pianului și de permutarea stilizată a temei interpretată de violoncel. Prima frază a variației rămâne cu centrul tonal Mib stabilit în variațiunea precedentă, în timp ce a doua frază, interpretată de pian, începând cu măsura 169, modulează cu un semiton, până la Mi. Această variație este cea mai diversă din perspectivă tonală și, de asemenea, prezintă cea mai extinsă evoluție a dezvoltării materialului tematic. Punctul culminant al mișcării are loc în fraza care începe cu măsura 203, care prezintă o enunțare simultană a două variante tematice: una în augmentare, iar cealaltă în diminuare. Aceasta coincide și cu revenirea centrului tonal Do. Restul variației servește ca o disipare treptată a acestei energii culminante în anticiparea variației finale a mișcării.

movement. Marked *Allegro*, this variation features a line of pizzicato la cello, which supports the presence of the theme dominated by the impressionist, harp-like blooms of the piano.

The eighth variation presents a passage built mostly from the eighths, over which the cello states a cantable variant of the theme in the acute register of the instrument. The tonal center of the variation fluctuates between the soil and the E flat until the latter is firmly established in the last four measures, which serve to prepare for the arrival of the ninth variation.

The opening of the nine and penultimate variation has a distinct dance character, marked by a regular metric accompaniment of the piano and the stylized permutation of the theme played by the cello. The first sentence of the variation remains with the tonal center of the MIB set in the previous variation, while the second sentence, played by the piano, starting with measure 169, modulates with a semitone, up to the E. This variation is most diverse from a tonal perspective and also shows the most extensive evolution of thematic material development. The climax of the movement takes place in the phrase beginning with measure 203, which presents a simultaneous statement of two thematic variants: One in augmentation and the other in diminution. This also coincides with the return of the tonal do center. The remainder of the variation serves as a gradual dissipation of this culminating energy in anticipation of the final variation of motion.

O reafirmare a temei la violoncel, în forma sa originală, marchează a zecea și ultima variație. În timp ce partea de violoncel este scrisă exact așa cum a fost și la deschiderea mișcării, Rozsa adaugă în această variație finală un acompaniament subtil al pianului. Transparența impresionistă a scriiturii pianistice subliniază simplitatea inherentă a temei.

Mișcarea se încheie cu o permutare liniștită, finală, a trei măsuri din prima frază a temei, interpretată de pian, suprapusă peste o pedală a celei mai grave note a violoncelului, do.

La fel ca cele scrise despre prima mișcare, abordarea texturală de către Rozsa în a doua mișcare a duo-ului său, pare concentrată pe claritate și egalitatea dintre violoncel și pian, jucând un rol aparent mai semnificativ în a doua parte deoarece este folosită pentru a evoca caracterul specific dat fiecărei variații. Preferința pentru texturile contrapunctice este din nou notabilă, compozitorul folosind diverse tehnici pentru a crea diferite afecte. Ca exemplu, prima variantă corală a temei de la pian evocă solemnitatea și lirismul, în timp ce contrapunctul imitativ al celei de-a treia variații reprezintă un dialog ludic. Rózsa trece la un mers melodic al violoncelului la care adaugă textura acompaniamentului cu scopul de a evidenția expresivitatea, în cea de-a cincea variațiune, în timp ce a șaptea are o textură mai impresionistă creată de mișcarea paralelă de cvarte arpeggiate, redând o nosoritate gentilă. A noua variațiune începe cu o melodie asemănătoare dansului însoțită de acompaniament, dar devine din ce în ce mai contrapunctică pe măsură ce secțiunea se construiește la nivelul punctului culminant al mișcării.

A reaffirmation of the theme of the cello, in its original form, marks the tenth and last variation. While the cello part is written exactly as it was at the opening of the movement, Rozsa adds to this final variation a subtle accompaniment of the piano. The impressionistic transparency of the piano writing underscores the inherent simplicity of the theme.

The movement ends with a quiet, final permutation of three measures from the first sentence of the theme, played by the piano, superimposed over a pedal of the worst note of the cello, C. Like those written about the first movement, Rozsa's textural approach to the second movement of his duo seems focused on clarity and equality between cello and piano, playing a seemingly more significant role in the second part because it is used to evoke the specific character given to each variation. The preference for counterpoint textures is again notable, with the composer using various techniques to create various affections. As an example, the first choral version of the piano theme evokes solemnity and lyricism, while the imitative counterpoint of the third variation represents a playful dialog. Rózsa moves on to a melodic cello walk to which he adds the texture of the accompaniment in order to highlight expressiveness, in the fifth variation, while the seventh has a more impressionistic texture created by the parallel movement of arpeggiated quarts, rendering a gentle nostrity. The ninth variation begins with a dance-like melody accompanied by accompaniment, but becomes more counterpoint as the section builds up at the level the climax of the movement.

CONCLUZII

Stilul componistic al lui Rózsa pentru violoncel din cea de-a doua mișcare a duo-ului său, poate fi considerată atât idiomatică cât și conservatoare. El folosește în mod eficient elementele inerente ale calităților instrumentului pentru a evoca diferitele caracteristici ale mișcării. Compozitorul alege ca prima afirmație a temei sale tulburătoare să fie în registrul bogat și scăzut al violoncelului, în timp ce el folosește cel mai luminos registru, cel acut, pentru a evidenția climaxurile de pe parcursul mișcării. În general, Rózsa utilizează registrul acut al violoncelului, mai des în a doua parte a *Duo*-ului decât în prima, deși nu exploatează niciodată cele mai înalte posibilități ale instrumentului în niciuna dintre ele. Poate cel mai interesant exemplu de tehnică violoncelistică idiomatică din mișcarea doua are loc în a șasea variațiune, în care cvintele din baza acordurilor ajută la crearea caracterului antic al secțiunii.

CONCLUSIONS

Rózsa's composition style for cello in the second movement of his duo can be considered both idiomatic and conservative. It effectively uses the inherent elements of the instrument's qualities to evoke the different characteristics of motion. The composer chooses that the first statement of his disturbing theme be in the rich and low register of the cello, while he uses the brightest register, the acute one, to highlight climaxes during the movement. In general, Rózsa uses the acute cello register more often in the second part of the duo than in the first, although it never exploits the highest possibilities of the instrument in any of them. Perhaps the most interesting example of the idiomatic cellist technique in the second movement occurs in the sixth variation, in which the quintes under the agreements help to create the ancient character of the section.

BIBLIOGRAFIE • REFERENCES

- McKenney, N. J. (2002). *The Chamber Music of Miklós Rózsa*. S.U.A: Editura University of Kentucky
- Palmer, C. (1975). *Miklós Rózsa. A Sketch of his Life and Work*, Londra și Wiesbaden: Editura Breitkopf & Härtel
- Rózsa, M. (1989). *Double Life*. New York, S.U.A: Editura Wynwood Press
- Wescott, S. D. (1990). *Miklós Rózsa: A portrait of the composer as seen through an analysis of his early works for feature films and the concert stage*. University of Minnesota, S.U.A