

MUZICA DE CAMERĂ**ELEMENTE MORFOLOGICE ȘI STILISTICE ÎN CICLUL
PATRU PIESE PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA****MORFOLOGIC AND STYLISTIC ELEMENTS IN THE CYCLE
FOUR PIECES FOR BASSOON AND PIANO BY OLEG NEGRUTA****TARAN VLADIMIR,**doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 780.8:780.644.2:781.61****780.8:780.644.2:781.68****780.8:780.644.2:781.7(478)**

În articolul prezentat autorul analizează sub aspect muzicologic și interpretativ unul dintre cele mai populare cicluri instrumentale naționale — „Patru piese pentru fagot și pian” de Oleg Negruța. Interesul sporit pentru creația vizată reiese din popularitatea ei, argumentată prin includerea acesteia ca lucrare obligatorie la diferite concursuri naționale și internaționale. De asemenea, ciclul menționat este introdus în repertoriul solistic al autorului, fiind interpretat recent în cadrul unui recital de doctorat. În studiul de față sunt prezentate unele recomandări ce țin de modul de interpretare a creației de referință, utile atât tinerilor interpreți cât și celor profesioniști. Materialul vizat poate fi aplicat în cadrul unor discipline ca „Instrument”, „Istoria artei interpretative” și „Metodica predării disciplinei de specialitate”.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, ciclu instrumental, fagot, scherzo, doină, horă, nocturnă, burlescă

In this article, the author presents an interpretative analysis of one of the most popular national instrumental cycles "Four Pieces for Bassoon and Piano" signed by Oleg Negrutsa. The increased interest stems from its popularity, argument for including this composition as mandatory pieces in various national and international competitions. Also, this cycle is introduced in the author's soloist repertoire, being interpreted recently in a doctoral recital. In this study are presented some recommendations regarding the interpretation, useful both for the young interpreters and for the professional ones. This material can be used in such disciplines as Instrument, History of Interpretative Art and Methodology of Teaching Specialty.

Keywords: Oleg Negrutsa, instrumental cycle, bassoon, scherzo, doina, hora, nocturne, burlesque

Introducere. Oleg Negruța este un compozitor binecunoscut în Republica Moldova, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor care a semnat numeroase lucrări instrumental-camerale și orchestrale cu participarea instrumentelor de suflat din lemn, printre care un loc aparte ocupă miniaturile: *două piese* pentru clarinet și orchestră de cameră (1997); *două piese* pentru flaut și pian (1983); *Șapte piese* pentru saxofon alto și pian (1991); *două piese* pentru clarinet și pian (1992); *două piese* (*Melodie, Scherzo*); *Vers* pentru clarinet și pian (1997); *trei piese* pentru flaut și pian (1997); *patru piese* pentru fagot și pian (1994) etc. Toate creațiile menționate sunt incluse în repertoriul didactic la instituțiile de învățământ muzical, în programul diferitor concursuri, festivaluri naționale și internaționale.

Una din particularitățile de bază ale creației lui O. Negruța o constituie lucrul cu tematismul folcloric. Citatul folcloric sau compunerea unor teme în stil popular, varierea intonațiilor și ritmurilor împrumutate din folclor sau îmbinarea lor cu elemente preluate din jazz, toate surprind prin prospețimea discursului muzical, generând o gândire axată pe stilistica concertului instrumental ce include virtuozitatea, spontaneitatea, spiritul de competiție între partidele instrumentale, strălucirea cadențelor solistice. În majoritatea lucrărilor lui O. Negruța persistă sinteza genurilor muzicii academice cu jazz-ul și cu muzica populară. Aceasta se manifestă cel mai pregnant în abordarea ritmico-intonativă a

materialului muzical, dând naștere unor fuziuni stilistice interesante marcate de profesionalism, gust artistic, dar și de o bună cunoaștere a compoziției.

Ciclul Patru piese pentru fagot și pian scris în 1994, este alcătuit din piese separate inspirate din *folclorul orășenesc* care nu este legat de sfera rustică sau de anumite obiceiuri. Autorul manifestă o bogată fantezie componistică implicând tot ambitusul instrumentului, explorând din plin particularitățile sale tehnice și interpretative.

Prima piesă, intitulată *Scherzo*, se încadrează în forma tripartită complexă $A + B + A_1$ cu partea mediană bazată pe material relativ nou, repriza *Da capo* și o mică codă. Introducerea primei părți *A* include 3 măsuri cu o vădită contrapunere ritmică între mișcarea pe triolet a liniei melodice solistice, ritmului de patru pătrimi în partida pianului creând o stare de incertitudine. Odată cu trecerea la măsura de 3/8 (m.4), are loc o anticipare ritmică a ceea ce va constitui materialul de bază al părții vizate. Structura ternară cu accentuarea primului timp atribuie lucrării caracteristicile unui *vals-scherzo* cu elemente de fantezie. Plasarea fagotului în octava întâi generează un interesant joc timbral, ca rezultat al salturilor ascendent-descendente, fapt ce provoacă anumite dificultăți legate de intonația sunetelor din registrul grav și acut. Astfel, pentru a obține un sunet mai echilibrat pe întreg ambitusul instrumentului, interpretul trebuie să se asigure cu o ancă bine reglată.

Pentru a menține tempoul și caracterul creației este necesar de respectat cu strictețe indicațiile compozitorului, ce se referă la diferite tipuri de articulație (*marcato*, *staccato* etc.). De asemenea, autorul recomandă aplicarea unei respirații interpretative profunde, care să asigure frazarea corectă și integrală a liniei melodice. Chiar dacă în textul notografic sunt indicate pauze cu valori de optime, interpretul trebuie să evite întreruperea frazei prin îndepărtarea ambușurii de ancă.

Sub aspect stilistic este important de respectat divizia timpilor tari și slabi tipică măsurii ternare de trei timpi, caracteristică genului de *vals*. De asemenea, autorul propune următoarea variantă de interpretare a mm. 32, 36, 38, 39, fapt care, conform opiniei noastre, va contribui la obținerea unei tehnici interpretative mai lejere. Menționăm, că același procedeu poate fi aplicat și în coda finală a piesei.

Exemplul 1:

Varianta compozitorului:



Exemplul 1a:

Varianta autorului:



Construcția interioară a părții este una tripartită simplă $a+b+a_1$ alcătuită din trei perioade pătrate a câte 16 măsuri: *a* — mm.8–23, *b* — mm.24–39, *a₁* — mm.40–55. Dacă prima propoziție din *a* are la bază ritmul alcătuit din trei optimi și o pătrime cu o optime (Ex.10a), propoziția a două etalează grupul din patru șaisprezecimi (Ex.10b) ce accelerează vădit tematismul solistic, dar și cel al acompaniamentului (m.28).

Exemplul 2:



Exemplul 2a:



Secțiunea mediană este și ea o perioadă monotematică din două propoziții pătrate a cărei culminație (m.39) declanșează repriza locală. Această repriză este dinamizată prin cromatizarea modului, prin utilizarea structurii de patru șaisprezecimi, cromatizarea descendentă a liniei basului și ostinato ritmic din mâna dreaptă a pianului în care pe parcursul a 12 măsuri se perindă diferite intervale, toate incluzând sunetul *do* (mm.44–51).

Partea mediană **B** este lirică, tempoul *Meno mosso* o apropie de genul de *impromptu* muzical, cantabil, meditativ. Tematismul solistic este scris după principiul muzicii vocale fără salturi ascendente sau descendente, fără o cromatizare excesivă (observată anterior). Totodată, structura ritmică nu este simplă. Atrage atenția ritmul de triolet în cadrul măsurii de 4/4 care, menținut permanent creează iluzia măsurii de 12/8, ce se întâlnește în muzica folclorică la horele rare; pe când în partida pianului predomină măsura de 4/4 și doar în momente de ”răspuns”, compozitorul aduce trioletul în factura lui, astfel rezultă o construcție polimetrică, destul de statică dar fără monotonie. În plus, autorul modelează accentul metric cu ajutorul ligii, după principiul muzicii de jazz, evitând timpii accentuați ai trioletului. Forma de perioadă din două propoziții, augmentată cu o mică încheiere rămâne deschisă făcând loc reprizei *Da capo*. Se încheie piesa cu o codă destul de dinamică în care este iarăși readus procedeul de formare a structurii ritmice sincopate prin unirea optimilor peste bara de măsură.

Caracterul cantabil al secțiunii **B** creează unele probleme în interpretare, legate preponderent de specificul liniei melodice expuse integral în registrul acut al instrumentului, ceea ce impune interpretării să forțeze ambușura și mușchii abdominali, fapt care influențează negativ asupra culorii timbrale sonore. Pentru a obține o sonoritate mai bogată, mai deschisă și o libertate a emisiei sonore în registrul acut, recomandăm interpretarea zilnică a acestei fraze de 4–5 ori. De asemenea, un exercițiu eficient pentru întărirea mușchilor faciali și abdominali este interpretarea notelor prelungite în registrul acut. Ca material auxiliar, propunem următorul model de exercițiu scris în baza materialului muzical al piesei, care va contribui la obținerea unei emisii sonore mai lejere și la deprinderea digitației:

Exemplul 3:



Următoarea piesă, intitulată *Doina și Hora* începe cu o scurtă introducere, după care urmează o secțiune solistică destul de desfășurată fără bara de măsură, ceea ce evidențiază caracterul doinit, improvizatoric al tematismului. *Doina ad libitum* — remarca autorului, este susținută de multiple fermate și de structuri ritmice asimetrice, binare, ternare sau de triolet. Toată construcția poate fi împărțită în trei secțiuni convenționale. Prima se încheie cu *do* — doime cu punct prelungită de fermată, a doua – cu același *do*, dar pătrime cu punct, la fel sub coroană. Ambele sunt marcate tonal de tetracordul inferior a modului frigid care are un semiton diatonic la bază (*des-c*), Secțiunea a treia repetă în octava întâia intonațiile din linia melodică expusă dar rămâne deschisă pentru a trece direct, fără nicio introducere, în partea a doua mișcată. Caracterul acestei cvasi-doine este unul lirico-narativ, aspectul puțin visător fiind stabilit de tonalitatea *Es-dur*, enunțată la început chiar din primul acord la pian. Astfel,

nu putem atribui această parte în totalitate genului de doină, aici fiind vorba mai degrabă de un cântec de jale și de dor.

Un moment important în secțiunea vizată este modul de interpretare a doinei ca specie folclorică, care de fapt în această piesă are funcția de *cadență solistică*. Cunoaștem că asemenea secțiuni întotdeauna se interpretează într-un mod mai specific, aplicând tehnica *rubato*. Aceasta presupune că interpretul, prin intermediul materialului muzical propus, își conturează propria imagine sonoră, prin intermediul diferite procedee agogice și mijloace de expresie. Conform muzicologului rus N. Korîhalova, „termenul *rubato* provine din italiană, semnificând a fura, iar sintagma *rubare il tempo* — se traduce *a fura din timp* (...). Astfel această noțiune presupune o anumită flexibilitate metro-ritmică, în timp ce tempoul de bază se păstrează: diminuarea tempoului se compensează cu accelerarea sa, și invers” [1, p.70].

Dat fiind faptul că linia melodică este preponderent cantabilă, bazată deseori pe note cu valori mari, este necesar de aplicat aici tehnica de *vibrato*, pentru a evita caracterul static al sunetului. Cunoaștem că în practica interpretativă se diferențiază două tipuri de *vibrato*: *intonațională* și *diafragmală*, aici fiind de preferință utilizarea celui de-al doilea tip. În scopul însușirii acestui procedeu, fagotistul rus R.Teriohin recomandă următoarele exerciții axate pe impulsuri periodice ale expirației:

Exemplul 4:



Exemplul 4a:



Partea a doua, (*Tempo de Hora*) continuă aceeași linie de stilizare a tiparului folcloric, marcat prin structuri metro-ritmice tipice genului de horă rară. De asemenea, se evidențiază stilistica muzicii de jazz în formule acordice cu trepte alterate, în sincoparea ritmului prin fărâmițarea a trei optime egale în optime cu punct — șaisprezecime și încă o optime sau optime și patru șaisprezecimi.

Toate acestea sunt scrise de autor voit, pentru a nu repeta mecanic particularitățile muzicii populare, dar pentru a le apropia de genul cameral. Structura tematică a acestei părți este alcătuită din trei compartimente în care primul și al treilea reprezintă partida solistică, iar cel din mijloc este trasat de pian. Procedeu de bază în constituirea liniei melodice este jocul majorului și a minorului, când expunerea de bază este în *Es-dur*, iar se încheie în tonalitatea paralelă, *c-moll* (mm.7–14). Sunetele A și Des imprimă discursului nuanțe modale (lidico-mixolidice după *Es-dur* sau frigico-dorice după *c-moll*).

Exemplul 5:

Tempo di Hora

The image shows a musical score for 'Tempo di Hora'. It consists of two systems of staves. The first system has a bass staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with a piano accompaniment. The second system continues the same parts. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Același principiu este utilizat și în celelalte două perioade a câte 8 măsuri (mm.15–22 și 23–30), doar că a treia perioadă este mai degrabă un *refren*, pe când primele au particularitățile de *strofă*. Ca și tematism, linia solistică este scrisă după specificul intonațional al muzicii folclorice moldovenești din perioada anilor 70–80, însă registrul expunerii, planul tonal, situează fagotul într-o zonă timbrală destul de confortabilă pentru a construi imagini sonore veridice. Secțiunea medie, dedicată pianului, continuă să expună aceleași particularități ritmico-intonative, de mod, de caracter, realizând doar un contrast timbral cu fagotul (mm.31–38). Și această structură este o perioadă pătrată din 8 măsuri, autorul păstrând echilibrul formei între secțiunile interioare. De la m.39, fagotul revine pentru a aduce partea de încheiere a *Horei*. Este un sfârșit liniștit, fără accelerare de tempo sau o creștere dinamică semnificativă, chiar dacă în ultimele două măsuri compozitorul notează crescendo de la *f* la *ff*, saltul descendent la intervalul de octavă $e_1 - e$, *ritenuto* și eliminarea primului timp accentuat din partida pianului, ce reduce intensitatea sonoră (mm.50–51). Modul de abordarea folclorului autohton au permis constituirea unei scene cvasi-rustice interesante și veritabile.

Cel mai important moment al acestei secțiuni reprezintă frazele cantabile, de proporții mari, ce necesită de la interpret o foarte bună respirație interpretativă, un sunet impecabil sub aspect intonațional și timbral. În acest context, L. Ginzburg recomandă următoarele: „în procesul lucrului... este necesar de educat gustul pentru expresivitate, adică pentru o sonoritate curată, bogată timbral, flexibilă, dinamică și caldă” [2, p.39]. Toate aceste calități pot fi obținute prin exersări sistematice, lucrul zilnic asupra sunetului, intonației etc., fapt care va contribui la redarea corectă a caracterului secțiunii vizate. Menționăm că pentru unii interpreți, în special pentru cei începători, un moment dificil poate fi schimbul frecvent al cheilor, fapt ce poate crea unele incomodități în timpul interpretării. În această ordine de idei recomandăm însușirea prealabilă a cheilor prin intermediul diferitor studii, exerciții ce conțin aceste chei.

Cea de-a treia piesă poartă titlul *Nocturnă* și vine să descopere o nouă latură a compozitorului și pianistului de jazz Oleg Negruța. Toate elementele tematice, intonative, de ritm, de factură, ne conduc spre genul de *blues* în crearea căruia pianul are un rol decisiv. Din prima măsură tonica tonalității *B-dur* este reprezentată de un nonacord în poziție largă, *arpeggiato*, în tempo lent și *rubato*. Aici se mai adaugă

și ritmul punctat, și evitarea primului timp, și alterarea ascendentă sau descendentă a treptelor modului (treptele II și IV ridicate, treapta VII coborâtă, a III mobilă — mm.3; 4; 5 etc.). Partida solistică, însă, contrastează, fiind apropiată, preponderent, genului de baladă camerală, caracterul narativ-meditativ înlocuindu-l pe cel liric.

Nocturna are o formă tripartită complexă $A + B + A_1$ cu partea medie contrastantă și repriza diminuată. Introducerea la pian deschide compartimentul A cu o perioadă cu caracter lirico-sentimental, desprins dintr-o lucrare de jazz în tempo lent cu acorduri alterate în poziție largă, cu linia melodică plasată în octava a treia. Odată cu intrarea fagotului, în partida pianului se conturează ritmul caracteristic *blues*-ului cu evitarea timpului întâi în linia de sus iar în bas, pătrea cu punct și optimea suprapuse pe basul ținut (începând cu măsura 8). Linia solistică include un tematism bazat pe cantilenă, cu o lunecare lentă printre treptele alterate în care și salturile de octavă întregesc curgerea melodiei, fără a o fărâmița.

Exemplul 6:



Tonalitatea și registrul în care sună fagotul contribuie la apropierea lui cât se poate de mult de timbrul saxofonului alto — instrumentul caracteristic anume pentru muzica de jazz. Prezența trioletelor și cvintoletelor, a sincopelor, a duratelor legate ce nivelează timpii accentuați și cei slabi, creează impresia unei improvizații (mm.16–21). Acompaniamentul este permanent menținut în stilistica muzicii de jazz cu o mulțime de detalii ritmico-intonative aferente stilului, constituind o factură densă, dar lejeră ce denotă măiestria cu care autorul o expune și o cunoaștere temeinică a genului. Această îmbinare a două stiluri — jazz la pian și baladă camerală la fagot — creează o compoziție inedită ce sparge tiparele tradiționale, păstrând totodată limita gustului artistic profesionist. Spre sfârșitul acestei părți are loc o mică dinamizare a discursului ce rezultă din structurile ritmice cu șaisprezecimi la fagot, dar încheierea propriu-zisă la pian creează arcada dramaturgică a primei părți.

Interpretarea acestei secțiuni necesită o anumită flexibilitate sonoră, fapt ce ține preponderent de modul de interpretare al cvintoletelor și sextoletelor, contribuind la redarea corectă a stilisticii muzicii de jazz. La fel ca și în celelalte lucrări, este necesar de atras atenția asupra celor mai esențiale momente cum ar fi: *intonație, culoare timbrală, respirație, frazare* etc. Un moment important ține de registrul acut în care este expusă linia melodică, fapt care necesită de la solist mai multă rezistență, o mai bună coordonare a tuturor componentelor aparatului interpretativ etc.

Secțiunea mediană B vine cu o altă abordare ritmică în acompaniament în care basul se mișcă cu pătrimi egale, oferind platforma pentru improvizațiile soliștilor. Dar genul cameral al piesei condiționează nivelul de utilizare a unor astfel de procedee, pentru a nu periclita stilul și compozitorul se limitează la enunțarea lor și la plasarea în spațiul de fundal fără a le menține în continuare. Pe parcursul părții are loc trecerea la un alt tip de linie melodică ce își are originea în muzica instrumentală, cu turnuri neașteptate, apogiaturi, mordente, mișcare ascendentă prin salturi de cvintă-cvartă ș.a. Și în acompaniamentul pianului se edifică o stratificare a facturii creând o mișcare iregulară a câtorva linii. De la cifra 5 (m.39) începe repriza variată. Compozitorul readuce tonica în tonalitatea *B-dur* și fraza de început a primei părți cu transpunere în octava întâia, dar în continuare este expusă o variație destul de abstractă a tematismului incipient, păstrând doar caracterul de *blues*. Fagotul intră la cifra 6 cu fraza reluată din m.14 și continuă tot cu fraze ce includ elemente ritmico-intonative comune, dar în variante noi, fără o repetare exactă. O astfel de expunere vine tot din muzica de jazz, în care la sfârșitul piesei are loc o mică cadență solistică ce marchează încheierea lucrării. Autorul și aici vine cu o tratare proprie, el nu lasă fagotul solo, ci dublează la pian încheierea prin arpegii ascendent-descendente. Sfârșitul piesei este marcat prin registrul înalt la fagot re_2 , peste care se suprapun trei replici ale pianului încadrate în

arpegii formate pe sunetele nonacordului tonicii în poziție largă, procedeu împrumutat cu fidelitate tot din muzica de jazz.

Ultima lucrare, *Burlesca*, vine să aducă o altă stare de spirit. Este o piesă scurtă și ne descoperă fagotul în ipostaza sa firească – umorul și grotescul. Este scrisă în formă tripartită complexă $A+B+A_1$ cu secțiunea mediană bazată pe un material relativ nou și repriza variată. Secțiunile A și A_1 sunt forme bipartite simple, prima fiind monotematică ($a+a_1$), iar a doua contrastantă ($a+b$), fiecare având câte două perioade pătrate a câte 8 măsuri. Și secțiunea mediană are aceeași construcție bipartită simplă monotematică ($c+c$). Introducerea din două măsuri cu anacruză, parcă ar fi o continuare a ceva ce a fost anterior, creând impresia că piesele a treia și a patra se interpretează *attacca*. Mișcarea descendentă la intervale mărite (g_3-des_2 , g_2-des_2), dublate peste octavă de linia basului, trasează din start sfera grotescului, a fantasticului în care este plasat instrumentul solistic, coborând până în adânc, în contraoctavă — G_1 . Fagotul începe tot din anacruză cu răsturnarea cvartei mărite în cvinta micșorată. Totuși primul salt ascendent nu păstrează direcția făcând o turnură bruscă, descendentă mai întâi spre *fis*, apoi la un semiton mai jos de la *f* spre *C*. Opirrea pe *g* va fi abia peste o măsură, la sfârșitul primei propoziții. Și a doua propoziție se încheie cu *G*, având funcția de dominantă. Analizând treptele alterate pe parcursul expunerii tematice se conturează tonalitatea *C-dur*.

Exemplul 7:

Sub aspect interpretativ un moment important sunt mm.10–11, unde linia melodică este expusă în registrul acut al instrumentului, fapt care creează unele probleme de intonație și culoare timbrală, în special la sunetele $des_1 - c_1$. În scopul soluționării acestor dificultăți recomandăm interpreților aplicarea unei expirații mai intensive pe sunetul *g*, care precedând sunetele vizate va contribui la facilitarea emisiei lor. De asemenea, pentru o emisie mai lejeră a sunetelor din registrul acut, se recomandă de a cuprinde cu ambușura o porțiune mai mare a anciei.

A doua perioadă reprezintă varianta primei, dar cu modelarea tematismului ce urmează după prima măsură. Toate propozițiile acestei secțiuni încep cu cvinta micșorată și se încheie cu prima treaptă a dominantei. În secțiunea mediană la pian este evidențiată treapta VI coborâtă (*as*), prin dublare în octavă și accente, apoi *des* prin același procedeu, iar replica de răspuns a fagotului se oprește în *H* — terța dominantei imaginare. Repetarea din a doua propoziție nu schimbă funcționalitatea, doar se ridică la solist la o octavă mai sus. Volta a doua constituie culminația secțiunii mediane și puntea de legătură

către repriza *Da capo* prin includerea anacruzei. În reluarea exactă a materialului tematic din prima parte, compozitorul face o mutare funcțională — la sfârșitul lucrării apare treapta întâia a tonicii *do*, la fagot este în octava a doua (aproape de limita de sus a ambitusului instrumentului) dublat fiind la pian de două octave, respectiv în octava a doua și a treia, și octava mare și mică, în bas.

Burlesca reprezintă o lucrare de valoare și completează foarte bine repertoriul artistic și didactic al fagotului. Particularitățile de interpretare a piesei finale țin de necesitatea respectării tuturor indicațiilor agogice și de articulație, în special de evidențierea hașurii *marcato*, *staccato* etc., fapt care va contribui la redarea coloritului folcloric. Prezența în cadrul linei melodice a diferitor salturi mari, creează unele incomodități tehnice de interpretare, fapt care impune aplicarea unui tempo moderat.

În **concluzie**, menționăm că ciclul de patru piese semnat de O. Negruța reprezintă un material muzical foarte variat sub aspect componistic și interpretativ, bazat pe cele mai diverse mijloace de expresie, având o agogică variată și un conținut ritmico-intonativ proaspăt și pregnant ce îmbină elemente preluate din muzica folclorică și cea de jazz, constituind o mostră elcventă a stilului componistic individual al lui O. Negruța. Conținutul muzical al ciclului se percepe ușor de auditorii melomani, posedând totodată și calități ce trezesc interesul profesioniștilor. Piesele menționate sunt recomandate pentru interpretării de nivel intermediar și avansat. Acestea pot fi incluse atât în repertoriul didactic în instituțiile de învățământ muzical cât și în repertoriul de concert al fagotiștilor sau în programele diferitor festivaluri și concursuri.

Referințe bibliografice

1. КОРЫХАЛОВА, Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург: Композитор, 2000.
2. ГИНЗБУРГ, Л. О работе над музыкальным произведением. Москва: Музыка, 1981.