

SONATA ȘI SONATINA ÎN REPERTORIUL DIDACTIC PENTRU ACORDEON

THE SONATA AND SONATINA IN THE DIDACTIC REPERTOIRE FOR ACCORDION

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

În prezentul articol se investighează limbajul și modul de expunere al materialului muzical în forma și în genul de sonată și sonatină pentru acordeon. Se redau și se descriu etapele de studiere consecutivă a acestui gen de la învățământul primar până la cel superior, făcându-se analiza utilizării lui în diferite epoci, de la clasicism la perioada contemporană. Autorul examinează și elucidează principiile de selectare a sonatelor și sonatinelor în repertoriul didactic pentru acordeon. Rezultatele obținute pot servi în calitate de material metodologic și suport suplimentar în alegerea formelor ample la toate etapele învățământului artistic.

Cuvinte-cheie: sonată, sonatină, repertoriu, didactic, acordeon

This article presents an investigation of the language and mode of exposition of the musical material in the Sonata and Sonatina form and genre for accordion. It describes the consecutive steps of studying – from primary education to higher education, making an analysis of the form and genre of classicism to the contemporary period. The material examines and elucidates the principles of selection of sonatas. For teachers, the results can serve as methodological material and additional support for an ample choice at all stages of artistic education.

Keywords: sonata, sonatina, repertoire, didactical, accordion

Odată cu studierea acordeonului la toate nivelurile instruirii muzicale – de la cel primar (școală de muzică sau arte), preuniversitar (colegiu sau clasele liceale) până la cel superior (academie sau universitate) apare necesitatea creării metodelor sau școlilor pentru acordeon, precum și a formării unui repertoriu didactic. Un rol important în acest program pedagogic îl au formele ample, îndeosebi cea de sonată. În pofida existenței unui număr impunător de crestomații, școli, metode pentru acordeon, constatăm insuficiența de materiale metodologice, care abordează studiul formelor ample, inclusiv al celei de sonată în repertoriul didactic. Prezentul articol vine să completeze aceste lacune și să elucideze principiile de selectare a genului de sonată în repertoriul pedagogic, ceea ce reprezintă un factor important în activitatea fiecărui cadru didactic.

Făcând cunoștință cu programele analitice, metodele și școlile de acordeon, observăm că o mare parte a repertoriului didactic la compartimentul *forme ample*, în special la etapa începătoare, este preluat din cel pianistic – format din sonatine sau părți ale sonatelor adaptate pentru acordeon. Dacă în repertoriul pianistic, ele sunt incluse începând cu clasa a doua, atunci în programele pentru acordeon acestea se regăsesc cu o mică întârziere – în clasele a treia sau a patra.

În comparație cu pianul care are o singură claviatură, acordeonul pe lângă aceasta mai dispune de un burduf și de butoane. Pentru a mânui burduful, claviatura și butoanele, elevul are nevoie de o exersare mai îndelungată. Înainte de a studia primele sonatine, tânărul interpret trebuie să acumuleze un anumit bagaj de lucrări (miniaturi) diferite ca gen și caracter, care i-ar asigura perfecționarea abilităților tehnice – conducerea burdufului, articulațiile, precum și dezvoltarea imaginației artistice.

La etapa inițială de studiu *sonatinele* vor fi selectate după următoarele criterii:

- accesibilitatea tehnică;
- forma primei părți;
- planul tonal;
- nivelul contrastului al materialului tematic;

- gradul de dezvoltare a materialului tematic.

Toate aceste calități le întrunește *Sonatina in G-dur nr.2* de L. van Beethoven. Analizând prima parte a sonatinei observăm, că materialul tematic este destul de accesibil din punct de vedere tehnic – primul compartiment poate fi interpretat fără schimbarea poziției, iar cel de-al doilea fiind construit din intonațiile gamelor *G-dur* și *D-dur*. O atenție sporită i se va atrage și materialului muzical expus pe portativul inferior (ceea ce trebuie interpretat la mâna stângă), care va suferi unele adaptări¹, având în vedere că sonatina va fi interpretată la acordeonul cu bas standard.

Exemplu 1

L. van Beethoven *Sonatina G-dur*, partea I, m. 1-8:

Textul original

Textul adaptat

La etapa inițială vor fi studiate formele simple ce au condus la apariția *forme de sonată*, ca de exemplu forma bipartită veche în care este scrisă prima parte a *Sonatinei G-dur*. Expunerea armonică clară la fel e un factor fundamental pentru elevii începători (în prima parte a acestei sonatine predomină funcțiile T și D). Un rol important în alegerea sonatinei îl are atât nivelul contrastului materialului tematic, cât și gradul de dezvoltare al acestuia, care nu ar trebui să fie unul foarte avansat. În *Sonatina G-dur* nu apare un contrast atât de evident utilizându-se în compartimentul expozitiv procedeul

¹ Este posibilă și interpretarea textului original, însă basul standard va îngreuna semnificativ caracterul lejer al lucrării. De aceea materialul tematic va fi interpretat cu ajutorul basului și acordurilor preparate.

întrebare-răspuns, păstrându-se caracterul lejer. În tratare se utilizează pe larg unul din motivele temei inițiale (vezi măsura 1). Cercetând minuțios elementele muzicale împreună cu pedagogul, elevul va acumula deprinderi de analiză a expunerii și dezvoltării materialului muzical.

Sonatina nr. 1² de W. A. Mozart poate constitui o nouă treaptă în studierea formei și genului de sonată. Partea I a acestei lucrări nu prezintă dificultăți tehnice, cerându-se de la elev în primul rând posedarea articulațiilor *legato*, *non legato* și *staccato*, precum și o conducere lină a burdufului în episoadele cu caracter liric. Materialul muzical expus pe portativul inferior va suferi unele schimbări³ față de original. Dacă la etapa inițială a studierii acordeonului, sonatinele prezentau câteva elemente ale formei de sonată, atunci lucrarea dată reprezintă o formă mai întregită, construită din expoziție, tratare restrânsă și repriză. Principala dificultate o constituie contrastul pronunțat al materialului tematic din cele două grupuri (principal și secundar) expus diferit ca structură și caracter. Interpretarea calitativă a acestor elemente contrastante este un obiectiv primordial nu numai la etapa dată, ci și pe viitor. Tratarea este destul de restrânsă, fiind dezvoltat materialul temei principale în tonalitatea d-moll. O atenție sporită i se va atrage reprizei, în special temei principale expusă în *stretto*.

Analizând curriculum pentru colegiile de muzică [1, p. 13-15] putem menționa că studiile preuniversitare formează o perioadă de tranziție – de la sonatine și sonate adaptate pentru acordeon până la sonatele originale scrise pentru acest instrument. Dacă în prima perioadă predomină sonatina, atunci în anii următori la capitolul *forme ample* ocupă un loc tot mai important genul de sonată (prioritate având sonatele de W. A. Mozart, L. van Beethoven, J. Haydn). O atenție sporită la studierea acestora i se va acorda formei primei părți scrise tradițional în forma de sonată considerată de muzicologi ca una din cele mai complexe forme muzicale.

Pentru primele exemple de studiu al genului ne pot folosi *Sonatele nr. 19, 20* op. 49 de L. van Beethoven. Aceste lucrări au menirea de a recapitula atât cunoștințele teoretice ale studentului, cât și procedeele tehnice acumulate anterior. De exemplu:

- în *Sonata nr. 19*, elevul ar trebui să depisteze de sine stătător înrudirea materialului tematic al temei principale și temei secundare în expoziție.
- contrastul care apare pe segmente restrânse în *Sonata nr. 20* perfecționează flexibilitatea reacției auditive și motorice a tânărului interpret.

Un volum important de sarcini atât teoretice, cât și practice trebuie prelucrat și în *Sonata nr. 3* op. 2 de L. van Beethoven. Pe lângă materialul format din intonațiile gamelor, arpeggiilor, interpretul se confruntă cu noi procedee tehnice, precum intervalele melodice de sextă, cvintă, octavă expuse pe portativul superior și tehnică mărunță pe cel inferior. Având în vedere că partea I a sonatei are un tempo destul de rapid – *Allegro con brio*, elevul trebuie să dea dovadă de o agilitate avansată a degetelor. În comparație cu formele primelor părți din lucrările anterioare, în sonata dată compartimentele sunt mai desfășurate.

Investigând programele analitice pentru studiile universitare [2, 3], lucrările metodice [4], condițiile de participare la concursurile internaționale, observăm că în repertoriul pedagogic al instituțiilor superioare de învățământ artistic un loc tot mai important revine sonatelor originale pentru acordeon. Nu este neglijat nici rolul sonatelor adaptate. Dacă la etapa inițială a studierii acordeonului, programele sunt elaborate după principiul *de la simplu la complicat*, ținându-se cont în primul rând de complexitatea tehnică a lucrării, atunci la nivelul superior prioritate o are dezvoltarea intelectual-artistică a studentului.

N. Davâdov relevă trei niveluri de complexitate artistică a repertoriului pedagogic, inclusiv și a sonatelor, menționând că „*gradul de complexitate este strict individual, de la caz la caz, însă este important principiul de selectare al lucrărilor*” [4, c. 283].

2 Renumitele *Șase sonatine vieneze* pentru pian nu se regăsesc în catalogul lui Ludwig von Köchel. În anul 1907 B. Mugellini a adaptat *5 Divertimenti* K. 439b pentru două clarinete și fagot, transformându-le în șase sonatine pentru pian.

3 Materialul muzical expus în partea stângă este caracteristic majorității sonatinelor, inclusiv și celor studiate anterior. De aceea ar fi de dorit ca elevul de sine stătător să adapteze materialul dat.

La nivelul mediu de complexitate se regăsesc *Sonata nr. 2* de V. Zolotariov, *Sonatele nr. 1 și 2* de N. Ceaikin. Mai pot fi menționate: *Sonata in a-moll* de Iu. Șișakov, *Sonatele nr. 2 și 3* de A. Jurbin, *Sonata nr. 2* de V. Semionov.

O contribuție importantă la dezvoltarea repertoriului pentru acordeon l-a adus și compozitorul Alexandr Jurbin. În rezultatul colaborării lui cu renumitul acordeonist Friedrich Lips au apărut mai multe creații, cele mai însemnate fiind sonatele nr. 2 și nr. 3.

Sonata nr. 3 Прогулка по нескучному саду (1984) reprezintă o construcție monopartită. La baza sonatei în calitate de refren este plasată tema *Promenada*, care este asociată cu o plimbare plăcută prin Parcul Gorkii din Moscova [6, c.162] (nu putem să nu ne amintim aici de *Promenada* din ciclul *Tablouri dintr-o expoziție* de M. Musorgski). Salturile expuse pe portativul superior și intonațiile *staccato* de cvartă pe cel inferior îi oferă temei refrenului un caracter lejer, săltăreț.

Exemplu 2

A. Jurbin *Sonata nr. 3*, tema refrenului (m. 1-6):

Tema *Promenadei* este brusc întreruptă de solo trompetei *Maestoso* (m. 24-29), urmată de un marș al fanfarei, caracterul acestuia fiind indicat de însuși autorul – *Marciale con tutta forza* (m. 30-41). După a doua expunere a refrenului își fac apariția artiștii circului reprezentată de episodul *grazioso, leggiro*. Măsura de 9/8 și 12/8, melodia dansantă formată din salturi imprevizibile suprapusă pe acompaniamentul simplist balansând între major și minor, accentuează caracterul umoristic al episodului (m.62-85). Înșiruirea ulterioară a dansurilor *Tempo di mazurka* (m. 86-141), *Tempo di valse* (m. 189-207) cu caracterul *ironico* și apariția episodică a intonațiilor de fanfară, a *Promenadei* semnificativ modificată, urmată de o expunere parțială a cântecelor populare rusești⁴ (m. 230-265) reflectă perfect atmosfera zgomotoasă de sărbătoare din Parcul Gorkii.

În compartimentul *Presto* își fac apariția ritmul și intonațiile melodice caracteristice dansului popular italian *tarantella*.

⁴ Плыла, качалась лодочка; Что стоишь, качаясь...

Exemplu 3

A. Jurbin Sonata nr. 3, m. 265-270:

Caracterul *brillante* al acestuia este amplificat de procedeul tehnic – *tremolo*-ul burdufului (m. 274-281), urmat de secvențe ale folclorului rus și apariții episodice ale fanfarei, teme refrenului.

Ultimul compartiment contrastează considerabil cu materialul expus anterior. Intonațiile sărbătorii abia se mai fac auzite evaporându-se treptat până la *ppp*, ceea ce ne dă de înțeles că atmosfera festivă a luat sfârșit.

Analizând Sonata nr. 3 de A. Jurbin observăm că această lucrare dispune de un limbaj muzical accesibil, fiind un factor foarte important pentru studentul cu capacități medii, iar schimbarea frecventă a mijloacelor de expresivitate muzicală înaintea acestor noi sarcini tehnice și artistice. În acest context putem menționa: „Nivelul mediu presupune un echilibru relativ al conținutului artistic cu o participare emoțională a interpretului [4, c. 285].

La nivelul superior sau avansat de complexitate sunt incluse: Sonatele nr. 1-4 de G. Bașçikov, Sonata nr. 3 de V. Zolotariov, Sonatele nr. 1-4 de A. Kusiakov [4, c. 285]. Pot fi adăugate: Sonatele nr. 1 și 2 de K. Volkov, *Et exspecto* de S. Gubaidulina, Sonata nr. 2 *Păsări negre* de K. Aho ș.a.

Începând cu anii '70 ai secolului XX, compozitorii tot mai mult se îndepărtează de limbajul și formele tradiționale, descoperind noi mijloace de expresivitate ale acordeonului multitimbral cu bas melodic, implementându-se din ce în ce mai frecvent noile tehnici de compoziție – dodecafonia, sonoristica. Un exemplu de fuziune a dodecafoniilor cu tehnicile tradiționale găsim în Sonata nr. 3 de V. Zolotariov. Această lucrare este considerată o culminație a reflectării imaginilor dramatice în creația compozitorului. Ea ocupă un loc important în literatura muzicală academică pentru acordeon datorită profunzimii concepției și atmosferei psihologice deosebite. Așa cum remarcă Friedrich Lips „sonata formează un ciclu integru, unit printr-un conținut artistic comun și printr-o dezvoltare directă, cimentat de două serii: Acestea formează pilonul principal pe care se fundamentează întreaga creație” [5, c. 59-60].

Partea I în linii generale se încadrează într-o formă de sonată. Ea începe cu o introducere *Maestoso* (m. 1-8) expusă în mâna dreaptă cu acorduri diatonice, iar în stânga fiind utilizate intervale cromatice. Această suprapunere a tonalității și atonalismului foarte bine direcționează evenimentele ce vor avea loc [5, c. 60]. Utilizându-se tehnica de serie, în expoziție dispare noțiunea de tonalitate, iar tema principală și cea secundară contrastează din punct de vedere al imaginii artistice. Tematismul grupului principal *Allegro ben ritmico con anima* (m. 9-26) are un caracter impulsiv construit din cele

12 sunete ale primei serii, iar *cantabile* ne sugerează lirismul grupului secundar (m. 27-47) având la bază inversia aceleiași serii. Reapariția temeii introducerii (m. 48-55) este urmată de caracterul energic cu ritm flexibil și factura consistentă a tratării *Allegro energico* (m. 56-99) construită din modificarea inversiei primei serii și expunerea completă a celei de a doua. Repriza este succedată de coda formată din cele două serii expuse de trei ori la rând pe portativul superior se contrapun cu trisonul lui sol major, astfel ciocnindu-se din nou atonalismul (dodecafonia) și tonalitatea.

Partea II – *Allegro moderato* are formă tripartită. Acordurile disonante expuse în registrul grav și interpretate cu *tremolo*-ul burdufului creează o senzație de încordare, făcându-și apariția frânturi din seriile deja cunoscute, ulterior expuse complet în recurență. În compartimentul median (m. 39-93) se ciocnesc forțele diabolice (constituite din septacordurile micșorate, tritonurile, gama *ton-semiton*) cu forțele luminoase ale binelui reprezentate de liniile melodice diatonice.

Partea III – *Largo* – reprezintă un *fugato* având la bază cele două serii. Începând lucrul asupra *fugato*-ului, interpretului i se poate părea dificil cum și ce trebuie să evidențieze. Însă analizând mai atent observăm că tema este formată din câteva motive. În temă mișcările intervalelor disonante (septima, nona) sunt combinate cu succesiunea intervalelor consonante (terța, cvinta). În pofida faptului că prima parte a temeii și tema principală din partea I sunt construite din sunetele aceleiași serii, ele au nu numai o organizare ritmică diferită, dar se deosebesc și din punct de vedere al conținutului artistic-emoțional. *Tempo*-ul *Largo*, materialul muzical expus în registrul grav și termenul *funebre* ne indică clar caracterul sumbru și funebru al *fugato*-ului.

Partea IV – *Allegro vivace con anima* – poate fi considerată muzică tonală. Forma mișcării reproduce un *allegro de sonată*. În procesul dezvoltării materialului muzical, compozitorul utilizează fragmente din cele două serii, însă ele își pierd din importanța care o aveau inițial. O mare însemnătate în finalul sonatei îi este atribuită temeii secundare (m. 42-81) întruchipând forța binelui. Figura *ostinato* amplasată pe portativul superior, formată din șaisprezecimi cu urcușul său îndelungat forțează încordarea dramatică, iar în culminație apare tema *Dies Irae* [5, c. 65-66]. Interpretul ar trebui în tema secundară să-și păstreze o rezervă a dinamicii pentru un mare *crescendo* către culminația întregii sonate, centrul dramatic fiind amplasat anume aici, în expoziție. Episodul lărgit construit din elementele temeii concluzive ne conduce către ultimul compartiment al sonatei (un colaj din temele preluate din renumita *Noapte transfigurată* de A. Schönberg). Citatul schönbergian continuă organic imaginea artistică anterioară fără a aduce schimbări evidente. Se încheie sonata cu acordul luminos D-dur, care îndeplinește funcția de catharsis [5, c. 68].

Utilizarea limbajului muzical sofisticat produs prin tehnica de serie combinată cu mijloacele de expresivitate tradiționale ce constituie o dezvoltare complexă a dramaturgiei muzicale presupune o maturitate intelectuală maximă a interpretului și o mânuire avansată a procedeelelor tehnice.

Făcând o retrospectivă a celor relatate anterior, putem concluziona, că pentru o dezvoltare reușită, individualizată a capacităților elevului e nevoie de o analiză amplă și minuțioasă a lucrărilor nu numai la etapa de selectare, dar și în procesul de studiu al particularităților de interpretare a formei și genului de sonată, cât și a capacității de percepere a construcției acesteia. O alegere succesivă a repertoriului este un obiectiv fundamental, care trebuie să fie perfecționat pe parcursul întregii activități a fiecărui cadru didactic.

Referințe bibliografice

1. DOLINSCHI, B.; REȘETNICENCO, S. *Programă la acordeon pentru colegiile de muzică*. Chișinău, 2000. 34 p.
2. ȘTIUCA, P. *Programa analitică pentru ciclul I de studii universitare*. Chișinău, 2014. 12 p.
3. ȘTIUCA, P. *Programa analitică pentru ciclul II de studii universitare*. Chișinău, 2014. 9 p.
4. ДАВЫДОВ, Н. *Теоретические основы мастерства баяниста*. Луцк: Волинська обласна друкарня, 2006. 308 с.
5. ЕГОРОВ, Б.; КОЛОБКОВ, С. *Баян и баянисты*, выпуск 6. Москва: Советский композитор, 1984. 129 с.
6. ЛИПС, Ф. *Кажется, это было вчера*. Москва: Музыка, 2009. 336 с.