

**SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE B. DUBOSARSCHI:
SPECIFICUL ACOMPANIAMENTULUI PIANISTIC**SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY B. DUBOSARSCHI:
PIANO ACCOMPANIMENT SPECIFIC FEATURES**VERA STOLEARCIUC,**

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul în cauză este dedicat analizei partidei pianului din Sonata pentru vioară și pian semnată de Boris Dubosarschi. În acest articol va fi investigat raportul „vioară-pian”, vor fi elaborate niște recomandări de ordin interpretativ și pedagogic.

Cuvinte-cheie: sonata, vioară, acompaniament, interpretare, raportul vioară-pian.

The present article is dedicated to the analysis of the piano part of the Sonata for violin and piano written by composer Boris Dubosarschi. Here have been reviewed the specific features of the piano part in the above mentioned Sonata, the „violin-piano” correlation, and the author has elaborated some interpretation and pedagogic recommendations.

Keywords: sonata, violin, accompaniment, interpretation, violin-piano correlation.

Sonata pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi a fost compusă pe parcursul anilor 1989–1990 [1, p. 129]. Este un exemplu relevant al muzicii pentru vioară semnat de compozitor. Fiind însuși violonist, Dubosarschi cunoaște la perfecție posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului. Premiera *Sonatei* a avut loc la Chișinău, iar primii interpreți au fost violonista Natalia Ceaicovschi și pianistul Gheorghe Peremitin [1]. Această creație este una din cele mai reprezentative și importante lucrări camerale ale compozitorului, solicitată atât în practica concertistică din Republica Moldova, cât și în procesul didactic la catedra *Instrumente cu coarde* a AMTAP. Ne vom axa pe analiza specificului partidei pianului în *Sonata pentru vioară și pian* semnată de B. Dubosarschi, pe abordarea procedeelelor pe care le folosește compozitorul, pe studierea specificului interpretării lor, și, nu în ultimul rând, pe elaborarea unor recomandări de ordin interpretativ și pedagogic.

Genul de sonată are un rol important în creația lui B. Dubosarschi: pe parcursul carierei sale componistice el a scris două sonate pentru pian (respectiv în 1971 și 1982), *Sonata pentru violoncel solo* a fost finisată în 1973, iar *Sonata pentru vioară solo* — în 1979. În lista creațiilor compozitorului putem găsi și lucrări scrise în genul de sonată pentru componente interpretative mai puțin tradiționale. Este vorba de *Sonata pentru clarinet și violoncel* intitulată *Preludii*, 1983, *Sonata pentru oboi și pian*, 1985, *Sonata-baladă pentru violă și pian*, 1987.

Sonata pentru vioară și pian se bazează pe structura tradițională tripartită, dar cu raportul tempourilor destul de individualizat (*lento – moderato – lento*), care se deosebește de structura tradițională *moderato – lento – moderato*. O altă trăsătură specifică caracteristică acestei sonate este procedeul *attacca*, utilizat între mișcările ciclului, care creează o formă pleneră, integră.

Prima parte a *Sonatei* se bazează pe unele intonații incipiente care pot fi numite lait-intonații ale ciclului întreg. Diferite tratări ale acestei intonații le putem găsi în partea a doua scrisă într-o formă de fugă sau la sfârșitul părții finale a sonatei de la sunetul *do*. Ele trebuie să fie analizate de membrii ansamblului în procesul de pregătire și interpretare a *Sonatei*, pentru a reda mai adecvat dezvoltarea discursului muzical.

În ceea ce privește raportul „vioară–pian”, în partea întâi el se realizează în mod tradițional: acompaniamentul acordic destul de cromatizat susține melodia viorii. Acordurile pianului trebuie să fie interpretate foarte moale, la *ppp*, ca o îmbinare a două straturi sonore în diferite registre ale pianului. Factura acompaniamentului pianistic cere o interpretare foarte severă, cu accentuarea sunetelor superioare în cadrul acordurilor care se interpretează cu degetele cinci, pe de o parte, și sunetelor inferioare, pe de altă parte, creând astfel un efect stereofonic bine pronunțat.

Sub aspect structural prima parte se construiește pe baza variațiunilor baroce de tip *ostinato*. Arhitectonica părții este alcătuită din trei faze diferite, iar punctul culminant al părții întregi se află în variațiunea a VII-ea.

În factura pianistică a primei variațiuni se contopesc stratul inferior, figurile formate din triolete în stratul de mijloc și acordurile mai scurte organizate în pătrimi în stratul superior. Hemiola din partida pianului, bazată pe îmbinarea figurilor binare și ternare, cere o interpretare foarte strictă din punct de vedere al ritmului, iar vocea de mijloc trebuie să fie subliniată atât acustic, cât și prin procedee ce țin de articulație. Aici poate fi recomandat procedeul *legato*. Este important conștientizarea faptului, că în partida viorii se repetă desenul ritmic care anterior era plasat în partida pianului. Ambii muzicieni trebuie să interpreteze această secțiune foarte sever, identic, asigurând astfel o unitate interpretativă a acestei variațiuni.

Raportul „vioară–pian” în cadrul variațiunii a doua pare mai puțin tradițional: atât în partida viorii, cât și partida pianului este plasat un material factual, lipsit de o linie melodică bine conturată, prin aceasta variațiunea dată se tratează ca un contrast în comparație cea precedentă. În cadrul acestei variațiuni se întărește rolul pianului.

În apogeul acestei variațiuni este important să ascuți foarte bine violonistul: pentru pianist se recomandă o interpretare mai puțin accentuată a liniei de mijloc, subliniind funcția solistică a materialului tematic. În timp ce tema se păstrează în partida pianului, la vioară se expune un material muzical lipsit de tematism bine pronunțat. Din punct de vedere al hașurii, interpretarea pianistică trebuie să fie apropiată de hașurile viorii, spre exemplu, pe sunetele *do – re-bemol – si-bemol – do*, imitând astfel procedeul *portamento*. Acest fragment se interpretează fără *legato*, *diminuendo*.

Linia melodică a variațiunii a patra (m. 45) se expune în partida viorii mai calm, drept dovadă servesc indicațiile compozitorului *piano, dolce*. Materialul tematic ce aparține viorii se află în prim-plan: pianul cuprinde un diapazon destul de vast — de la sunetul *fa* al octavei mari, până la sunetul *fa* al octavei a doua. Aici un rol important capătă calitatea sunetului, articulație. În cadrul măsurii 6/4 trebuie de subliniat fiecare timp al metrului, iar îmbinarea timpurilor la ambele instrumente trebuie să fie interpretată foarte strict. În variațiunea a cincea (începând cu m. 52) intonația de terță mică *fa – la-bemol* în partida pianului ne reamintește leit-intonația creației întregi despre care era vorba mai sus.

Variațiunea a șasea (începând cu m. 58) este susținută de creșterea dinamicii, de la *p* până la *f, ff, sfz*. Linia basului se expune în octava mare, iar în partida viorii se interpretează o temă patetică, realizată cu note duble. *Variațiunea a șaptea* (din m. 64) se construiește pe baza unor figuri *ostinato*, repetițiilor sextoletelor, procedeele polifonice. În m. 66–68 în partida pianului se expun acordurile, pe sunetul *mi-bemol* care sună ca niște clopote.

O altă sarcină destul de importantă constă în interpretarea alternărilor septimelor, care prezintă o anumită problemă sub aspectul tehnic. În acest context putem recomanda interpretarea

acestor septime cu degetele 5, cu sunetul mai fin în vocea superioară, pe sunetele *mi-dublu-bemol* – *re-bemol* (degetul trebuie să fie utilizat foarte aproape de claviatură). *Variațiunea a opta* are funcția de codă, repetând leitintonajie a întregii creații. Este vorba de alternarea sunetelor *do-la*, iar sub aspectul ritmic se expune o augmentare a temei în partida pianului și extinderea diapazonului — de la sunetul *la* al octavei mici până la sunetul *do-diez* al octavei întâi. Concluzionând aspectele expresive și structurale ale părții I, subliniem necesitatea păstrării unui mod emotiv integru și a unui tempou constant.

Partea a doua a *Sonatei* este scrisă în forma polifonică cea mai complexă — *fuga*. Includerea genului de fugă în calitate de parte mediană a ciclului prezintă un procedeu mai puțin tipic pentru genul de sonată instrumentală autohtonă, evidențiind astfel un concept ideatic individualizat. Subiectul fugii se expune inițial în partida viorii, în m. 88–93, iar răspunsul real sună în tonalitatea dominantei (m. 94–99) în partida pianului. Sarcina destul de importantă a pianistului în cadrul acestei părți este imitarea cât mai apropiată a stilului interpretativ violonistic de către pian. Spre exemplu, hașura *staccato* trebuie să fie interpretată mai de grabă ca *pizzicato*, în stil jazistic. *Staccato* se cântă foarte acut, iar sunetele sunt legate câte două (cum ar fi pe *do* – *do-bemol*). Notele îmbinate în așa mod trebuie să fie interpretate egal, fără prescurtarea celui de-al doilea sunet (această greșeală este destul de tipică pentru mai mulți interpreți).

Al doilea compartiment al fugii începe de la cifra 17, unde se schimbă măsura 5/4, iar motivul inițial al viorii în partida pianului este susținut de acordurile disonante cu indicația autorului *Furioso* (cifra 18). Menționăm în paranteze caracterul materialului muzical, care seamănă foarte mult cu tema incipientă a *Concertului pentru violoncel* al lui D. Șostakovici.

În cadrul măsurii formate din 5/4 un rol important capătă timpul tare al măsurii, acesta trebuie să fie accentuat indirect — nu fizic, acustic, dar mai de grabă pe plan mental. Doar prin acest procedeu se realizează o organizare metroritmică corectă a părții a treia a ciclului. Sunetele în ambele mâini trebuie să fie interpretate unit, egal, ca o linie integră. Încheierea fugii este plasată în m. 207 (remarca autorului *Tempo primo*), iar coda părții se bazează pe pasajele pline de virtuozitate în partida violei, în stilul *moto perpetuo*.

Partea a treia a ciclului începe cu acorduri de tip coral, care sună ca niște clopote, iar în partida viorii apare o melodie tandră, gîngășă (remarca autorului *dolce*). Acest monolog sună ca o reacție a compozitorului, ca un rezumat al discursului muzical precedent. Partea finală a ciclului este compusă în forma tripartită complexă, a cărei parte mediană se bazează pe dezvoltarea variativă. Diapazonul viorii se extinde la maxim — de la sunetul *sol* al octavei mici până la sunetul *sol* al octavei a treia. Coda părții finale corespunde cifrei 27, m. 285 (remarca autorului *morendo al fine*) cu dinamicul extrem de încet: *pp* la pian, *ppp* la vioară. În partida viorii se folosește procedeu *pizzicato*, iar întreaga creație se încheie cu intonația incipientă a *Sonatei do – mi-bemol – do*.

Analiza *Sonatei pentru vioară și pian* de Boris Dubosarschi relevă, că această creație are o valoare atât artistică, cât și didactică. În procesul de studiere a acestei lucrări importante pentru creația cameral-instrumentală autohtonă, studenții și profesorii de la catedrele *Instrumente cu coarde* se confruntă cu diferite dificultăți tehnice, estetice, interpretative. Printre ele merită să fie menționate îmbinarea diferitor desene ritmice (hemiola), interpretarea desenelor ritmice sincopate, care cer de la soliști o disciplină ritmică aparte, un simț adevărat al ansamblului. O importanță deosebită capătă *touché*-ul pianistic, imitarea hașurii violonistice, mai ales, *pizzicato*, *détaché*, și alte procedee.

O atenție sporită merită și diferite remarci făcute de compozitor, care ne oferă niște indicații clare în ceea ce privește conceptul ideatic al creației muzicale date. Studiarea și interpretarea *Sonatei pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi contribuie la dezvoltarea muzicalității studenților, la obținerea unor aptitudini în interpretarea muzicii secolului XX, realizând astfel o sarcină primordială a procesului instructiv-didactic și anume — pregătirea adevăraților profesioniști în domeniul artei muzicale. După cum afirmă O. Vlaicu, „profunzimea imaginilor sonatei, dramatismul și dialectica gândirii muzicale, ... servesc drept dovadă pentru a considera *Sonata pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi ca una din cele mai de seamă exemple ale genului în cauză în creația componistică autohtonă” [2, p. 130].

Generalizând cele expuse anterior, afirmăm că *Sonata pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi are un rol important în procesul instructiv-didactic la catedra *Instrumente cu coarde*. Grație trăsăturilor sale tehnice și expresive, această creație contribuie considerabil la formarea aptitudinilor interpretative, la dezvoltarea gândirii muzicale, la perfectarea calităților ansamblistice ale interpreților.

Referințe bibliografice

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Chișinău: Grafema Libris, 2011.