

SONATA NR. 1 PENTRU ACORDEON CU BUTOANE DE NIKOLAI CEAIKIN: MORFOLOGIE, SINTAXĂ ȘI INTERPRETARE

SONATA NO. 1 FOR ACCORDION WITH BUTTONS BY NIKOLAI CEAIKIN: MORPHOLOGY, SYNTAX AND INTERPRETATION

DUMITRU CALMÎȘ,

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

CZU 780.8:780.647.2.082.2(470)

Articolul de față prezintă analiza limbajului muzical și a problemelor de interpretare în Sonata nr.1 h-moll pentru acordeon cu butoane, semnată de compozitorul rus Nikolai Ceaikin și dedicată acordeonistului virtuoz Nikolai Rizol, interpret care a participat nemijlocit la procesul de creare al opusului. Fiind compusă în perioada celui de al doilea război mondial, între anii 1943-1944, această lucrare reprezintă prima creație în genul de sonată din repertoriul academic pentru acordeon. Revitalizarea formelor proprii componisticii din epocile clasică și romantică (forma allegro de sonată în partea I, temă cu variațiuni în partea II, forma tripartită mare a scherzo-ului și forma de rondo în final), îmbogățite prin principiile de simfonizare și procedeele pianistice, îmbinate cu spectrul tehnic și expresiv al acordeonului, determină clar apropierea Sonatei nr.1 h-moll pentru acordeon cu butoane de principiile genului de sonată „simfonizată”.

Cuvinte-cheie: acordeon, Nikolai Ceaikin, temă cu variațiuni, tradiție clasico-romantică, rondo, scherzo, simfonism, sonată

This article presents the analysis of the musical language and interpretation problems of Sonata No.1 in h-minor for accordion with buttons signed by the Russian composer Nikolai Ceaikin and dedicated to the accordionist virtuoso Nikolai Rizol who participated directly in the process of creating the opus. Being composed during World War II between 1943 and 1944, this work is the first sonata-like work for accordion in the academic repertoire. The revitalization of the forms of the composition, characteristic of the classical and romantic epochs (the allegro form of the sonata in part I, the theme with variations in part II, the composite tripartite form of the scherzo and the rondo form in the finale) enriched by symphonic principles and pianistic procedures combined with the technical and expressive spectrum of the accordion clearly determines the closeness of Sonata No.1 h-moll for accordion with buttons to the symphonic sonata genre.

Keywords: accordion, Nikolai Ceaikin, theme with variations, classical-romantic traditions, rondo, scherzo, symphonism, sonata

Nicolai Ceaikin, având un impact semnificativ în crearea repertoriului academic pentru instrumentele tradiționale rusești, este considerat, pe bună dreptate, unul dintre compozitorii notorii sovietici din a doua jumătate a secolului XX. Moștenirea artistică a compozitorului include creații camerale, orchestrale, corale și vocale dedicate, în mare parte, instrumentelor tradiționale. Stilul său componistic s-a constituit ca parte componentă a tradițiilor clasico-romantice cu asimilarea elementelor muzicii naționale ruse. În pofida faptului că avea o pregătire pianistică solidă, totuși, un loc aparte în creația lui N. Ceaikin îl ocupă lucrările ample pentru acordeon cu butoane. Printre acestea se numără două concerte, două sonate, trei suite etc.

Sonata nr. 1 pentru acordeon cu butoane este una din cele mai populare creații ale lui N. Ceaikin, ocupând, totodată, un loc special atât în repertoriul concertistic cât și în cel didactic. Ideea compunerii *Sonatei nr. 1 pentru acordeon cu butoane* i-a fost sugerată lui Ceaikin de către camaradul său, acordeonistul virtuoz Nicolai Rizol, căruia compozitorul i-a și dedicat lucrarea. Având o activitate intensivă în calitate de compozitor, aranșor și dirijor în perioada anilor de război, Ceaikin, totuși, purcede la compunerea sonatei în toamna anului 1943. La acel moment, compozitorul dispunea nu numai de o pregătire teoretică solidă, dar acumulasese și o experiență bogată în sfera orchestrației. Participarea lui N. Ceaikin la cele mai sângeroase bătălii din timpul celui de al doilea război mondial i-a marcat nu numai personalitatea, ci și creația componistică, astfel, tema *Patriei* fiind dominantă în opusurile compozitorului, după cum corect remarcă V. Bîcikov: „Tema Patriei trece ca un fir roșu prin toată creația lui Ceaikin. Începând cu Sonata h-moll, ea domină atât în lucrările pentru acordeon cu butoane (*Concerte, Sonata nr. 2, Suita ucraineană*) cât și în alte genuri (poemul „Fiii Patriei” pentru fanfară, cantata „Marele învățător”, *Scherzo rusc, Dans rusc pentru orchestra populară*, ciclul oratoric „Patria mea dragă” [1, p. 11-12].

Sonata nr. 1 pentru acordeon cu butoane prezintă un ciclu format din patru părți, menținut în limitele structurii tradiționale, care devine tipică, începând cu creația lui L. van Beethoven, cu alternarea de tempo *Allegro risoluto – Andante placido – Allegro brillante – Maestoso. Presto*. Limbajul muzical al tuturor părților se înscrie perfect în stilistica clasico-romantică, iar sub aspect arhitectonic și tonal, toate temele sunt foarte bine definite, reproducând imagini muzicale clare și reliefate.

Partea I, *Allegro risoluto*, este realizată în formă de sonată. Grupul tematic principal (exemplul 1) debutează hotărât cu tema *Patriei*, unde este concentrată „ideea de bază /.../ ce străbate toate părțile acestei lucrări epico-eroice” [1, p. 11-12].

Exemplul 1.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. I.

Allegro risoluto ♩ = 108

Tema grupului principal – scrisă în formă monopartită și reprezentând o perioadă din două poziții cu structură repetată – se încheie cu o cadență autentică. Datorită acestui fapt, se formează o construcție muzicală închisă, fiind caracteristică îndeosebi creațiilor timpurii ale lui W.A. Mozart și

J. Haydn. Datorită expunerii materialului tematic în octave și suprapunerii acestuia pe linia cromatică *sempre marcato* a basului, tema grupului principal capătă mai multă amploare. Mișcarea la **terță ascendentă** și cvintă descendentă caracteristice cântecului popular rus sunt sesizate chiar din primele intonații, iar motivul al treilea (exemplul 1, m. 3-4), expus în factură acordică, intensifică caracterul hotărât al temei, oferind imaginii artistice trăsături suplimentare.

Puntea, caracterizată prin instabilitate tonală, având la baza construcției sale motivul inițial al temei grupului principal, generează trecerea spre grupul secundar, în primul rând, din punct de vedere tonal, nu și tematic. Începând în *h-moll* și atingând tonalitățile *a-moll*, *D-dur* și *G-dur*, puntea conturează clar trei secțiuni bine delimitate. Prima din ele aparține tonal și configurativ grupului tematic principal, susținând, în același timp, declanșarea modulației în secțiunea următoare. Cea de a doua reprezintă modulația propriu-zisă *a – D*. Intonațiile *e¹-d¹-c¹-h-a*, care ulterior vor fi dublate în octavă, formează un dialog între un „solist” și o „orchestră” imaginară, conturând, astfel, procedul preluat din genul de concert. Iar secțiunea a treia, unde domină tonalitățile *D-dur* și *G-dur*, prevestește prin intonații de fanfară apariția grupului tematic secundar.

Datorită mișcării line a melodiei suprapusă pe intonațiile fine ale acompaniamentului, grupul tematic secundar (exemplul 2) capătă caracter liric, ce „nu atât contrastează cu imaginea artistică de bază, cât o completează /.../, făcând-o mai semnificativă, conferindu-i mai multă pondere” [1, p. 12].

Exemplul 2.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. I.



Expunerea în tonalitatea *G-dur* a grupului secundar cu relația tonală t (*h-moll*) – VI (*G-dur*) ne demonstrează, o dată în plus, continuarea tradițiilor clasico-romantice prin inovația lui Schubert „care a introdus tonalități neobișnuite ale grupului secundar – nu numai treapta VI” [2, p. 339]. Motivul inițial al temei secundare este preluat imitativ de vocea basului, astfel, creându-se un dialog liric între cele două linii melodice, iar prezența din ce în ce mai insistentă a figurațiilor melodice ale șaisprezecimilor imprimă discursului muzical o notă dramatic-încordată, autorul fiind, evident, influențat de pianismul beethovenian (vezi: N. Ceaikin. *Sonata nr.1 pentru acordeon*, p. I, m. 34-36; L. van Beethoven. *Sonata pentru pian nr. 21*, p. I, m. 4 și 8). Materialul grupului secundar este supus unei dezvoltări semnificative chiar în expoziție, datorită revenirii acestuia în linia basului suprapusă pe figurații „mozartiene”. Păstrarea aceluiași tempo *Allegro risoluto* sugerează continuarea tradițiilor școlii clasice vieneze, unde „în pofida nivelului contrastului al grupului principal și cel secundar /.../, toată expoziția cât și toată forma în întregime se desfășoară în același tempo, hrănindu-se cu aceeași energie” [3, p. 200].

Fiind formată din intonațiile grupului secundar, concluzia (m. 55-61), totuși, contrastează cu caracterul inițial liric al acestuia, amplificând latura încordat-dramatică. Încheind un compartiment important al formei de sonată în *G-dur*, ea fortifică sfera tonală a grupului secundar. Ignorând repetarea primului compartiment, frecvent întâlnită în forma de sonată la J. Haydn și W.A. Mozart, N. Ceaikin se apropie de tradițiile lui L. van Beethoven care, în „unele creații tardive, a eliminat repetarea expoziției” [2, p. 333].

Tratarea (m. 64) debutează o dată cu apariția în *e-moll* a temei grupului principal, care „se transformă și capătă caracteristici lirice” [1, p. 12-13], ce o apropie și mai mult de lirismul cântecului popular, datorită expunerii materialului tematic în terță și a utilizării figurațiilor melodice fine „mozartiene”,

preluate din tema grupului secundar (vezi partea I, m. 42-43 și m. 64-65). Revenirea temei în factură acordică și expunerea secvențională a figurațiilor melodice (m. 76-80) utilizate în tema secundară reamintește de sfera încordat-dramatică a discursului muzical, care este imediat „stinsă” de turațiile melodice ale modului major. Suprapunerea contrapunctică în *stretto* a elementelor temei principale împletite cu cele ale temei secundare întărește sfera lirică care este întreruptă dur de intonațiile „eroice” ale temei principale expuse în factură acordică, ceea ce-i conferă compartimentului mai mult dramatism.

Reapariția secvențională la *subito piano* a elementelor „beethoveniene”, a sincopelor energice ale acordurilor, împreună cu figurațiile „mozartiene” căpătând caracter energic-hotărât, formează un nou val dramatic ce prevestește apariția anacruzei de dominantă înainte de repriză. „Avalanșa” intonațiilor de fanfară și turațiile melodice impetuoase ale anacruzei de dominantă (m. 112) *Poco piu mosso* expuse secvențional în mișcare cromatică suprapuse pe pedala de orgă *Fis* pregătește repriza cu apariția eroic-monumentală a temei grupului principal *tempo I* (m. 126), expusă tradițional în tonalitatea tonică conform tradițiilor clasice vieneze. Puntea execută trecerea din tonalitatea *h-moll* a grupului principal în omonima *H-dur* a celui secundar, astfel, N. Ceaikin preia tradițiile lui L. van Beethoven, unde „în creațiile minore, grupul secundar este frecvent expus în major, păstrându-și culoarea modală și în repriză” [2, p. 334]. Cu afirmația făcută de Bicikov, precum că „tema grupului secundar în repriză (*H-dur*) reprezintă fortificarea imaginii eroice și în repriză, și în codă, sintetizând intonațiile incipiente ale ambelor teme” [1, p. 13], putem fi parțial de acord, deoarece după părerea noastră expunerea temei grupului secundar în *H-dur* fortifică sfera lirică a imaginii artistice în repriză, iar apariția elementelor temei secundare în codă determină sfera eroică.

Coda „orchestrală” *sostenuto* (m. 183) este reprezentată de intonațiile sincopate ale acordurilor, de mișcările active ascendente ale figurațiilor melodice dublate la terță și turațiile cromatice, bazate pe acordurile micșorate caracteristice cadențelor concertistice ale solistului, care duc spre apariția succesivă în *H-dur* a temelor grupului principal expusă în factură acordică *Largamente e maestoso* și celui secundar ce confirmă caracterul eroic-victorios al întregului compartiment. Pe de o parte, multitudinea elementelor utilizate în codă ne confirmă implementarea tradițiilor genului de concert, menționate de muzicologul rus V. Holopova: „Coda orchestrală în concerte (orice concert clasic) reprezintă un tutti abundent orchestral cu introducerea cadenței solo de virtuozitate a solistului. Acest tip de codă a fost preluat de forma de sonată din *tutti* concluziv al concerto-grosso al barocului” [2, p. 334-335]. Pe de altă parte, constatăm și apropierea de procedeele de simfonizare și de abordare a instrumentului solo în calitate de „orchestră”, ce poate fi sesizată în creația lui L. van Beethoven, F. Liszt etc.

Partea II, *Andante placido* în *Es-dur*, reprezintă centrul lirico-pastoral al ciclului, care poate fi tratat ca o reflectare „a trecutului liniștit, a ritmului echilibrat al vieții anterioare” [1, p. 18]. Adresându-se către forma variațională în ciclul sonato-simfonic, N. Ceaikin, pe de o parte, continuă tradițiile școlii clasice vieneze, îndeosebi cele ale lui L. van Beethoven, în creația căruia „ambele principii de dezvoltare variațională – ornamentală și de caracter sunt fuzionate într-o unitate indisolubilă” [4, p. 169]. Pe de altă parte, muzicologul rus T. Popova relatează, precum că atât forma variațională cât și principiul de variere „reprezintă primordial în muzica rusă o metodă autentic-națională de dezvoltare, strâns legată de creația cântecului popular” [4, p. 173]. În așa mod, gândurile expuse anterior ne demonstrează îmbinarea organică a părții a II-a cu tradițiile europene clasico-romantice și cele ale cântecului popular rus.

Tema variațiunilor (exemplul 3) este scrisă în formă de lied bipartit simplu cu repriză.

Predominarea registrului mediu și prezența intonațiilor ostinate $b^1-b^1-g^2-g^2-g^2-h^1-h^1-h^1$, $es^2-g^1-g^1-g^1$, $es^2-as^1-as^1-as^1$ cu ritmul regulat caracteristic recitativului *parlando giusto*; factura heterofonică cu dublarea liniei melodice la terță „legată de tradiția cântecului popular liric” [1, p. 19]; intonațiile ascendente și descendente de sextă „o înrudesce cu cântecul, romanța” [1, p. 19], astfel tot acest ansamblu de trăsături apropie secțiunea A de muzica vocală, oferindu-i discursului muzical conturarea

caracterului *placido* (liniștit) pastoral, lirico-narativ. Mișcarea *Andante* cumpătată, greoaie a basului formată din doimi și pătrimi caracteristică genului de *passacaglia* ce creează o sobrietate evidentă, armonizând linia melodică superioară, conturează clar succesiunea armonică diatonică T-S-VI-II-D-T, participând nemijlocit la crearea narațiunii muzicale.

Exemplul 3.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon, p. II.*



Secțiunea *B(b)* cu mișcarea ascendentă a basului *G-A-H-c-d-es* și *F-G-A-B* suprapusă pe intonațiile *es²-d²-g¹*, *g¹-as¹-g¹*, *g¹-c²-es²*, *g²-f²-es²*, *es²-d²-c²* expuse în factură acordică cu predominarea pauzelor de optimi, conturându-se, totodată, și intonațiile de recitativ în vocile inferioare, îi oferă discursului muzical puțină neliniște, fiind „înăbușită” de revenirea materialului muzical *A(a¹)*, astfel, confirmându-se dominarea clară a caracterului echilibrat al temei.

Variațiunea I *Moderato assai* reprezintă tipul variațiunilor severe ornamentale, tipice nu numai școlii clasice vieneze timpurii, prin intermediul cărora tema este „încărcată cu decorațiuni, ornamentare melodică, pasaje de virtuositate” [4, p. 167], ci și instrumentiștilor tradiționali, fiindu-le determinată interpretarea muzicii folclorice ruse de tendința către varierea ornamentală, exprimând o amplă prezentare a posibilităților tehnice ale instrumentelor pe care le mănuiesc.

Datorită mișcărilor ascendente și descendente active ale treizecidoimilor, suprapuse atât pe linia melodică păstrată a basului cât și a succesiunii armonice neschimbate, apropie variațiunea de particularitățile muzicii instrumentale, oferindu-i secțiunii *A(a¹)* mai multă lejeritate. Materialul muzical al secțiunii *B(b)* expus de linia melodică a trioletelor în factură acordică cu păstrarea pauzelor pe timpii tari și relativ tari, suprapusă pe mișcarea ascendentă hotărâtă a basului, amplifică neliniștea ce a luat naștere în secțiunea *B(b)* a temei, fiind „potolită” odată cu revenirea pasajelor sclipitoare ale secțiunii *A(a¹)*.

Variațiunea II *Con moto* debutează la *piano* cu *tremolo* interpretat *con moto*, suprapus pe intonațiile sincopate *g¹-g¹*, *g¹-f¹*, *f¹-es¹* ale „alăturilor”, creând o stare de agitație, amplificată semnificativ în secțiunea *B(b)* de mișcarea cromatică „furioasă” a șaisprezecimilor în sextolete expuse în factură acordică consistentă cu prezența intonațiilor ostinate, iar datorită lărgirii treptate a diapazonului și a facturii, variațiunea II capătă amploare „simfonică”. Astfel, paralel cu sfera lirico-narativă este dezvoltată și linia dramatică, care-și are începutul în secțiunea *B(b)* a temei, atingând culminația în *B(b)* din variațiunea II.

Variațiunea III *Andantino un poco rubato*, debutând cu mișcările fine ale figurațiilor melodice improvizatorice, este tratată de compozitor „nu ca o decorațiune ornamentală, ci ca material tematic cu trăsături caracteristice” [1, p. 19] și salturile „jucăușe” suprapuse pe acompaniamentul lejer, dansant conturând clar factura omofono-armonică, apropiere semnificativ discursul muzical de finețea chopiniană, iar avântul treizecidoimilor ale secțiunii *B(b)* reamintește de neliniștea eroului prezentă în variațiunile anterioare. Analizând mai atent materialul muzical al secțiunii *B(b)* al variațiunii III cu cel al variațiunii II, putem constata că acesta dispune de un înalt grad de înrudire, fiindu-i schimbată doar factura.

Variațiunea IV *Con tristezza ma non tanto*, expusă în tonalitatea omonimă *es-moll* în măsura 12/8, reprezintă tipul variațiunilor de caracter, considerată de F. Lips în calitate de culminație a părții II. Având un diapazon restrâns, lipsit de linia profundă a basului în secțiunea $A(a^1)$ și prevalarea intonațiilor de recitativ în registrul mediu caracteristic melodismului vocal interpretate la *pianissimo* ce îi conferă discursului muzical mai multă intimitate, sobrietate și o atmosferă meditativă, reflectând starea de spirit a eroului. Monotonia intonațiilor ostinate ale secțiunii A este dinamizată în $B(b)$, lărgind diapazonul odată cu aparițiile intonațiilor cromatice expuse în factură acordică, suprapuse pe mișcarea ascendentă profundă a basului, ceea ce exprimă starea psihologică zbuciumată a eroului.

Variațiunea V *Allegretto poco grazioso* se afirmă la *mf* cu revenirea tonalității inițiale *Es-dur* și cu mișcarea ascendentă impetuoasă *staccato* a trioletelor dublată în octavă. Acestea din urmă formează un dialog cu intonațiile cromatice ale trioletelor din bas, creând, astfel, o atmosferă triumfătoare. Prezența semnalurilor *forte* cu ritmul activ specific al „alămurilor” amplificate de factura acordică în secțiunea $B(b)$ suprapuse pe linia melodică cromatică *marcato* a basului intensifică caracterul energetic și hotărât al variațiunii, întărind și mai mult sfera eroică ce o îndepărtează considerabil de remarcă *grazioso* a autorului. Toate elementele prezente cuprinse într-un diapazon larg *Es-b⁴* îi conferă variațiunii amploare „orchestral-simfonică”, conturând, totodată, caracteristicile genului de marș ce apropie discursul muzical de tipul variațiunilor libere de caracter. Apropiind-o atât de tradițiile lui L. van Beethoven care „tindea să introducă trăsături de dezvoltare simfonică în ciclurile sale variaționale” [4, p. 171] cât și de particularitățile specifice pianismului schumaniann (vezi: R. Schumann – *Studii simfonice op. 13*, studiu VII și X) întâlnite în secțiunea $B(b)$, N. Ceaikin, fiind influențat de acestea, reușește să implementeze cu succes tradițiile pianismului „simfonizat”, influențând organic lărgirea posibilităților tehnice și expresive ale acordeonului.

Variațiunea VI *Tempo del comincio* poate fi considerată ca repriză. Predominarea atmosferei calme și meditative readuce imaginile artistice incipiente ale temei. Expunerea în tempo inițial și preluarea exactă în mare măsură a elementelor melodice îi conferă variațiunii stabilitate și echilibru emoțional, fortificând, totodată, sfera lirică, narativ-pastorală a întregii părți.

Referitor la aceste variațiuni, Bîcikov scrie: „Cu toată certitudinea, putem vorbi despre elementele dezvoltării și despre indiciile varierii de gen” [1, p. 19]. Analizând, însă, muzica părții II, putem fi doar parțial de acord cu această opinie, ținând cont de prevalarea varierii ornamentale asupra celei de gen sau de caracter (variațiunile IV și V).

Cuprinzând o gamă largă de procedee interpretative, partea a II-a este frecvent utilizată în calitate de material instructiv-pedagogic. Astfel, tema, variațiunea IV și VI permit tânărului interpret de a demonstra posibilitățile cantabile ale acordeonului prin intermediul frazelor lungi și a mânuirii flexibile a burdufului. În variațiunile I, II, III tema se dizolvă în figurațiile ornamentale, instrumentistul având sarcina de a evidenția cât mai clar elementele muzicale tipice temei. În variațiunea V, prezența mișcărilor dublate la octavă ar trebui să focuseze atenția solistului asupra unei mișcări mai ușoare a *poignet*-ului.

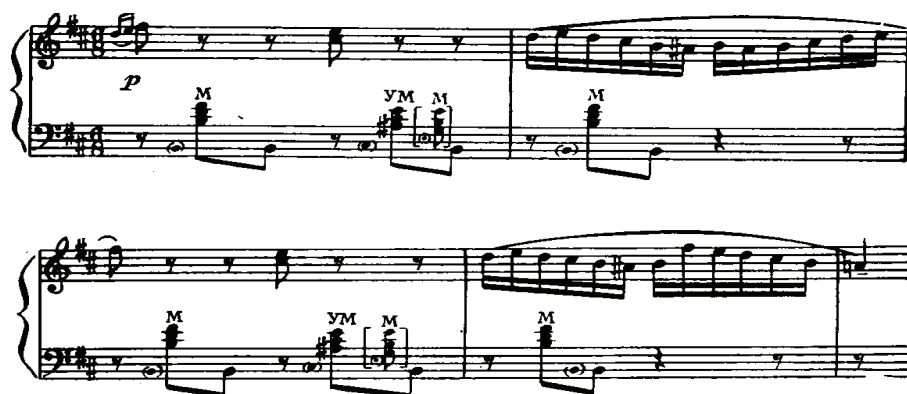
Partea III, Scherzo *Allegro brillante* în *h-moll*, reprezintă o formă tripartită mare, fiind „cea mai potrivită pentru identificarea contrastului a stărilor de spirit, a impresiilor etc.” [3, p. 141]. Înlocuind menuetul cu *scherzo* ca parte componentă a genului de sonată, N. Ceaikin preia tradițiile caracteristice creației tardive a lui L. van Beethoven, iar debutul în *h-moll* al părții III, preluând tonalitatea de bază a sonatei păstrează tradițiile clasicismului timpuriu. Introducerea formată din intonațiile active *fis²-g²* suprapuse pe funcțiile armonice ale *e-moll* și *Fis⁷* prevestește la *forte* caracterul *brillante* și *molto leggiero* al compartimentului A (exemplul 4).

Urcușurile și coborâșurile figurațiilor fine, active ale secundelor, interpretate la *piano* expuse în registrul mediu și acut, după cum menționează și Bîcikov „în mare parte corespunde genului de *scherzo* cu strălucirea și virtuozitatea lui” [1, p. 21], iar acompaniamentul format din relația *acord-bas* expusă pe timpii slabi frânează nițel din avântul năvalnic al pasajelor, pe când apariția episodică a mișcării hotărâte *fis²-g²-h²-a²-g²-fis²*, ce capătă drept factură acordică (m. 13-14), reamintește de sfera eroică.

Pierzând din lejeritatea inițială a *scherzo*-ului, terțele cromatice asociate cu intonațiile de fanfară cu ritmul specific suprapuse pe mișcarea accentuată *A-H-cis-d-cis-H-A* a basului (m. 19-22) interpretate la *forte*, îi conferă secțiunii *b* mai multă fermitate, ceea ce întărește sfera eroică nu numai a părții III, dar și a întregii sonate, iar revenirea exactă a segmentului *a* cu caracterul *scherzando* conturează clar forma tripartită simplă a întregului compartiment *A*, reprezentând o construcție închisă cu cadență perfectă. Întregul compartiment reprezentat de mișcarea terțelor și a pasajelor este un exemplu de muzică motorică, bazată pe forme generale de mișcare, interpretarea cărora necesită o bună pregătire tehnică ce se formează prin exersarea sistematică a gamelor. Pentru redarea caracterului *brillante*, interpretul ar trebui să dea dovadă de o agilitate maximă a degetelor.

Exemplul 4.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. III.



Expus în *G-dur* – utilizându-se relația armonică tipică t-VI – compartimentul median *B* (exemplul 5) cu schimbarea de tempo *Poco piu largamente* caracteristică compozitorilor romantici, contrastează nu numai din punct de vedere tematic, ci și tonal, reprezentând o formă tripartită simplă, încheindu-se cu cadența perfectă a noii tonalități și căpătând o independență clară.

Exemplul 5.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. III.

Tema denotă o respirație largă, solicitând o nuanțare dinamică foarte variată și bine gândită, iar pentru o bună interpretare instrumentistul trebuie să demonstreze un foarte bun *legato* în mâna dreaptă, susținut de o conducere neîntreruptă a burdufului.

Contrastul compartimentelor este obținut nu numai prin mijloacele ritmico-melodice, dar și prin schimbarea facturii – cea transparentă a compartimentului *A* este înlocuită cu cea acordică în compar-

timentul *B*. Tema interpretată *cantabile* ce este „apropiată de relația intonațională a temei grupului secundar al părții I” [1, p. 20], formată în mare parte din optimi cu predominarea mișcărilor line de terță și secundă, îi creează caracter lipsit de frământări sufletești cu predominarea lirismului, iar apariția intonațiilor *lamento* (m. 54-56) îi conferă discursului muzical o nuanță meditativă. Linia melodică expusă în registrul mediu ce nu depășește diapazonul de decimă o apropie de caracteristicile muzicii vocale. Măsura omogenă compusă de 6/8 și ritmul specific conturează clar caracteristicile genului de vals, ceea ce este menționat și de Bîcikov care scrie: „Originile genului compartimentului median al scherzo-ului provin din muzica de dans (în special, vals)” [1, p. 20]. În consecință, materialul muzical format din caracteristicile muzicii vocale îmbinate cu cele ale genului de vals, „închegat organic cu tânăra cultură muzicală rusă” [4, p. 251], îl apropie de genul de romanță sau de „cântecele tradiționale ruse orășenești cu respirație largă și cu melodism plastic și clar” [4, p. 253]. Astfel, Ceaikin fuzionează caracteristicile de gen în compartimentul *B*, implementând tradițiile școlii romantice ruse în ciclul sonato-simfonic.

Prezența în secțiunea *d* a mișcărilor descendente formate din șaisprezecimi expuse secvențional atât pe portativul superior cât și cel inferior creează o stare de vigilență, „reamintind de realitatea tumultoasă” [1, p. 20], iar apariția compartimentului *A* cu introducere preluate cu exactitate și coda „revendică sfera imaginilor scherzando” [1, p. 20]. Datorită prezenței intonațiilor ascendente cromatice dublate în octavă cu ritmul specific preluat din secțiunea *d* suprapuse pe pedala de dominantă, care ulterior este rezolvată în tonică odată cu apariția elementelor secțiunii *a*, coda are menirea de a aproba tonalitatea principală a părții III și „a crea o sinteză a materialului tematic contrastant al întregii forme” [3, p. 149].

Partea IV, Finalul *Maestoso. Presto*, prezintă o formă de rondo cu introducere și codă, oglindind, astfel, particularitățile rondo-ului cu două episoade caracteristic creației clasicilor vienezi J. Haydn, W.A. Mozart și L. van Beethoven, care conturează tendința spre dezvoltarea neîntreruptă. Într-o oarecare măsură ciclul sonato-simfonic este unul autobiografic, îndeosebi finalul. Fiind finalizat aproape de sfârșitul celui de al doilea război mondial, este absolut evident că autorul, influențat de realitățile timpului, a reflectat în partea IV „atacul violent al forțelor armate, buna dispoziție, entuziasmul colectiv” [5, p. 129], anticipând victoria asupra fascismului. Finalul debutează la *fortissimo* în caracterul *Maestoso* al introducerii. Intonațiile prologului preluate din materialul muzical al temei grupului principal al părții I, ce concentrează în sine suflul și energia Patriei, determină importanța acestora atât la edificarea concepției artistice cât și la intensa coagulare a construcției ciclului sonato-simfonic ce trasează un arc tematic între începutul și sfârșitul lucrării. Expusă în factură acordică, introducerea capătă amploare orchestral-simfonică, iar mișcărilor ascendente active ale anacruzelor cu ritmul punctat îi conferă acesteia mai multă hotărâre. Prezența succesiunii acordice cu conturarea liniilor cromatice ale vocilor suprapuse pe mișcarea descendentă a basului îi imprimă discursului muzical o încordare imensă, iar apariția pedalei de dominantă și prezența ulterioară a acordului *Fis7* prevestesc și pregătesc apariția refrenului (exemplul 6).

Exemplul 6.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. IV.

Refrenul începe în *h-moll* la *forte* cu avalanșele intonațiilor cromatice ascendente și descendente interpretate *presto*, caracteristice stilului improvizatoric al prelucrărilor cântecelor și dansurilor folclorice rusești. Astfel, N. Ceaikin reușește, prin intermediul instrumentalismului tradițional, să reflecte atât suflul eroului principal cât și imaginea peisagistică realistă a atacului necruțător al armatei sovietice. Dominarea clară a registrelor mediu și acut scoate în evidență timbrul strălucitor al acordeonului, având tangență cu „articulația violonistică a finalului Concertului de P.I. Ceaikovski și cu procedeele tehnice pianistice ample ale muzicii romanticilor” [1, p. 23]. Având un raport intonațional clar cu secțiunea *A(a)* al scherzo-ului, materialul tematic al refrenului contribuie semnificativ la întărirea legăturii între părțile Sonatei. Tempo *Presto* impune un caracter de virtuozitate, care presupune posesarea perfectă a articulației *non legato*. Astfel, stabilirea unei aplicații comode reprezintă un factor important la depășirea dificultăților interpretative.

Debutând decisiv cu multă hotărâre la *forte*, episodul I *Poco piu sostenuto* (exemplul 7) preia organic discursul muzical al refrenului.

Exemplul 7.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. IV.

Expus în factură acordică cu prevalarea intonațiilor de cvartă și a ritmului punctat suprapus pe acompaniamentul construit din triolete cu relația *bas-acord-bas*, *bas-acord-bas*, materialul muzical al episodului I conturează clar caracteristicile genului de marș ce „reprezintă procesiunea triumfală, victoria care denotă optimism” [1, p. 22], nu atât contrastează cât completează imaginile artistice ale refrenului. Avântul septoletelor conferă discursului muzical mai mult dinamism, iar apariția intonațiilor de *tremolo* (m. 68-76) preiau starea de agitație a variațiunii II a părții II.

Apariția episodului *C meno mosso* (exemplul 8) „fiind bazat pe material independent, deseori cu caracter cantabil” [4, c. 154], reflectând tradițiile rondo-ului clasic, este pregătită de compartimentul tranzitoriu (m. 103-129) format din trilul *H-cis* armonizat diatonic.

Exemplul 8.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. IV.

Predominarea intonațiilor line *sempre legato* expuse în registrul mediu și respirația largă apropie discursul de caracteristicile muzicii vocale îndeosebi de cântecul liric rus. Păstrându-și linia melodică, fiind bazată pe desfășurarea nucleului tematic incipient care este ulterior amplificată de dublările la octavă și de factura acordică lărgindu-și diapazonul și căpătând amploare orchestrală, episodul C conturează caracteristicile dezvoltării variantice specificate de muzicologul rus V. A. Țukkerman, precum că „prototipul variantic în muzica profesionistă este reprezentat, în special, de cântecul liric popular rus, sfera de bază a expunerii variantice fiind lirismul, narațiunea” [6, p. 91]. Tematismul cantabil interpretat *legato* determină sunetul catifelat, care se poate obține prin mișcări elastice ale degetelor și conducerea fină a burdufului. Amploarea dinamicii (de la *p* până la *fff*) reprezintă o nouă sarcină pentru interpret. Acesta ar trebui să dea dovadă de o dozare cât mai bună a *crecendo*-ului.

Revenirea prologului și a refrenului *Presto assai* pregătesc la *fortissimo* ultima secțiune a părții IV – coda (m. 259). Predominarea în *H-dur* a intonațiilor incipiente ale episodului I expuse în factură acordică cu ritmul specific punctat și avalanșa descendentă cromatică impetuoasă a figurațiilor melodice ale refrenului ce capătă extindere orchestral-simfonică tind spre intonațiile acordice luminoase și eroice ale lui *H-dur*, conturând clar deznodământul victorios al narațiunii muzicale.

Astfel, după cele relatate anterior, putem concluziona că, prin intermediul tradițiilor instrumentalismului popular rus, fuzionat și lărgit considerabil de procedeele pianismului clasic-romantic, îndeosebi de cel beethovenian, lexicul specific național, preluat și dezvoltat de scriitura componistică clasic-romantică, în special, cea beethoveniană și a dominării simfonismului în repertoriul instrumentelor tradiționale, caracteristică spațiului ex-sovietic, cuprinzând perioada anilor 30-40 ai sec. XX, Ceaikin reușește să fundamenteze atât procesul de academizare a acordeonului cu butoane cât și „simfonizarea” repertoriului pentru acest instrument, marcând noi perspective de dezvoltare a artei interpretative. Re-prezentând o veritabilă „enciclopedie a posibilităților tehnice și expresive ale acordeonului cu butoane” [1, p. 26], sonata oferă interpreților posibilitatea de a-și manifesta atât intelectul muzical cât și abilitățile tehnice. Interpretarea creației solicită nu doar o mânuire iscusită a procedeele tehnice, ci o adevărată maturitate profesională, prin care solistul trebuie să se manifeste nu doar ca un virtuoz, ci, mai întâi de toate, ca un muzician profund. Din această cauză, nu fiecare tânăr interpret reușește să cuprindă integral acest opus, recurgându-se la studierea separată a părților. Datorită limbajului muzical expresiv, a formelor clare și a imaginilor artistice pregnante, *Sonata nr. 1 h-moll pentru acordeon cu butoane* de Nikolai Ceaikin se numără printre cele mai vestite și cel mai frecvent interpretate lucrări semnate de acest compozitor, cucerind admirația publicului chiar din momentul premierei, devenind și una dintre cele mai îndrăgite sonate din repertoriul concertistic și didactic pentru acordeon. Cu toate acestea, nu putem omite încă un aspect foarte important al acestui opus, care nu a fost, de altfel, menționat nici de muzicologii care au cercetat creația compozitorului, nici de interpreții consacrați. Aici ne referim la reflectarea în sonată a realismului socialist, unde predomină patosul, imaginile „norodnice”, ce ilustrează clar perioada istorică în care a fost compusă. Lucrarea reprezintă o ilustrată propagandistică în spiritul ideologiei sovietice a momentului istoric, realizată la un nivel profesionist destul de elevat, respectând toate tradițiile genului, fără nici un fel de abateri de la canoanele moștenite de la predecesori, astăzi având, mai curând, o valoare documentară și istorică decât una artistică.

Referințe bibliografice

1. БЫЧКОВ, В. Николай Чайкин: Портреты советских композиторов. Москва: Советский композитор, 1986.
2. ХОЛОПОВА, В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2001.
3. СПОСОБИН, И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1984.
4. ПОПОВА, Т. Музыкальные жанры и формы. Москва: Гос. муз. изд., 1954.
5. БОЛОДУРИНА, Э., ШУЛЬГА, В. Становление и развитие исполнительства на русских народных инструментах. Челябинск, 2013.
6. ЦУККЕРМАН, В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва: Музыка, 1974.