

## SONATINA PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE VLADIMIR CIOLAC

## THE SONATINA FOR BASSOON AND PIANO BY VLADIMIR CIOLAC

VLADIMIR TARAN,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.644.2.082.3(478)

[780.8:780.644.2.082.3]:781.68

În acest articol este prezentată analiza muzicologică și interpretativă a Sonatinei pentru fagot și pian, semnată de V. Ciolac, care anterior nu a fost subiectul unui studiu științific. Creația vizată reprezintă un interes deosebit atât sub aspect componistic cât și interpretativ, necesitând un nivel de interpretare avansat. Autorul studiază trăsăturile de stil, de formă și de dramaturgie ale compoziției, evidențiind particularitățile conceptului artistic al creației abordate. Articolul conține recomandări în plan interpretativ destinate atât tinerilor interpreți cât și celor profesioniști, contribuind la facilitarea înțelegerii conceptului muzical și însușirii dificultăților interpretative.

**Cuvinte-cheie:** Vladimir Ciolac, fagot, sonatină, analiza interpretativă, recomandări metodice

This article presents a musicological and interpretative analysis of the Sonatina for bassoon and piano signed by V. Ciolac, which was not previously the subject of a scientific study. The creation referred to is of a particular interest both in terms of composition and interpretation, requiring an advanced level of interpretation. The author considers the characteristics of style, form and dramaturgy of the composition, highlighting the particularities of the artistic concept of the analyzed work. The article contains interpretive recommendations for both young performers and professionals helping to facilitate the understanding of the musical concept and interpretative difficulties.

**Keywords:** Vladimir Ciolac, bassoon, Sonatina, interpretative analysis, methodological recommendations

### Introducere

Vladimir Ciolac este o personalitate marcantă a culturii muzicale din Republica Moldova, afirmându-se în calitate de compozitor, dirijor și pedagog. Este autor al creațiilor de diferite genuri, însă, grație primei sale specialități (dirijat coral), el manifestă un interes deosebit față de genurile muzicii corale. În pofida acestui fapt, muzica instrumentală este prezentată în creația sa printr-un număr mare de lucrări.

Conform opiniei cercetătoarei E. Gârbu, activitatea de creație a lui V. Ciolac poate fi divizată în trei perioade:

**Prima perioadă** include anii de studii și debutul artistic (1981-1992), în această perioadă fiind compuse un ciclu vocal, câteva lucrări corale, miniaturi pentru pian, *Variațiuni pe tema lui J. S. Bach*, *Sonata* pentru flaut, *Poem* pentru orchestra simfonică.

Cea de-a **doua perioadă** (1993-2012) se caracterizează prin adresarea la genurile muzicii bisericești și compunerea unor creații de proporții: *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, *Requiem*, *Sabat Mater*, *Ave Maria*, *Miserere*, *Laudate Dominum*, *Magnificat*. Pe lângă lucrările menționate, V. Ciolac apelează frecvent și la muzica instrumentală. Din această perioadă datează așa lucrări camerale ca: *Sonatina* pentru fagot și pian, *Capriciu moldovenesc* pentru clarinet și pian, *Dialoguri* pentru vioară și violoncel, precum și mai multe piese pentru orchestra de coarde, printre care: *Stampă*, *Noaptea de Crăciun*, *Diptych* (pentru orgă și orchestră), *Luttuoso*, *Folia*.

**Perioada a treia** începe cu anul 2013, în cadrul acesteia, pe lângă lucrările corale cu tematică religioasă se înscriu și creațiile orchestrale, cum ar fi: *Symphony-remembrance*, *Legenda Buciumului* (simfonie de cameră în patru părți), *Concert* pentru pian și orchestră, *Revelație*, *Legenda buciumului* (simfonie camerală pentru orchestra de corzi și doi corni), *La tristese durera toujours* ș.a.

### Analiza arhitectonică și interpretativă a Sonatinei pentru fagot și pian de V. Ciolac

*Sonatina* pentru fagot și pian de V. Ciolac a fost compusă în anul 2005 și interpretată în premieră

de Vladimir Taran (fagot) și Natalia Lazicov (pian), la 24 iunie 2005, în incinta Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Prezentarea compoziției nominalizate s-a produs în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*. *Sonatina* este o lucrare constituită dintr-o singură parte, scrisă în formă tripartită complexă, articulând următoarea schemă:

Tabel 1

A					B		A1			
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a1</i>	<i>b1</i>	<i>ab</i>	<i>m.cadență</i>	<i>R</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ab</i>	<i>coda</i>
m.1-31	m.32-65	m.66-105	m.106-144	m.145-173	m.174-193	m.194-238	m.239-269	m.270-303	m.304-330	m.331-354
<i>Allegretto</i>					<i>Meno mosso, ad libitum</i>		<i>A tempo</i>			

Astfel, titlul de *Sonatină* denotă apartenența la genul instrumental cameral, și nu o formă de sonată de proporții mai mici. Totuși, autorul utilizează anumite principii ale acestei forme printre care: contrastul tematic și de caracter între primele două formațiuni tematice *a* și *b* din cadrul compartimentului *A*, care joacă rol de expoziție, dezvoltarea materialului în secțiunea mediană *B*, care corespunde într-o anumită măsură tratării din forma de sonată, codă generală cu rol de temă concluzivă. Nu putem vorbi despre un contrast tonal între teme fiindcă lucrarea este scrisă într-un sistem cromatic fără evidente repere tonale. Însă constatăm repetarea temelor în repriză fără modificări de înălțime față de expoziție ceea ce și ne-a condus spre aprecierea formei ca tripartită.

O scurtă introducere din 3 măsuri la pian, alcătuită din succedarea structurilor acordice din trei sunete care reprezintă două cvinte suprapuse (una perfectă și alta micșorată) pregătește expunerea la fagot a primei formațiuni tematice *a*:

Exemplul 1

*Allegretto*

Linia melodică expusă în șaisprezecimi este dinamică, dar întreruptă de exclamațiile acordice introductive. Un moment dificil în fragmentul vizat reprezintă articularea sunetului *es*, care în procesul interpretării provoacă unele inexactități intonative și timbrale. Acest fapt este confirmat și de R. Teri-ohin, care menționează în monografia sa următoarele: „Sunetul natural *es*, octava mică la toți fagoții este instabil sub aspect intonativ” [1, p. 111]. Deși sunetul menționat permite aplicarea mai multor variante ale digitației, nu toate sunt potrivite, deoarece acestea modifică timbrul sunetului și influențează negativ asupra mobilității degetelor. În scopul soluționării problemei vizate, autorul citat anterior recomandă: „Adăugarea clapei 4, care contribuie la reglarea sunetului dat” [1, p. 111]. Astfel, suntem totalmente de acord cu propunerea dată și considerăm că în contextul vizat este cea mai reușită digitație.

O altă problemă reprezintă tipul de articulație indicat în exemplul nr. 1. Deși compozitorul a scris inițial *legato*, considerăm că acest procedeu interpretativ poate influența negativ asupra mobilității degetelor și tempoului, fiind convinși că aplicarea articulației *détaché* este cea mai potrivită.

Următorul element tematic expus (m. 19) păstrând aceași parametri, formează a doua propoziție din perioadă:

## Exemplul 2



Repetarea variată a tematismului ambelor propoziții conturează o perioadă asimetrică de structură contrastantă:  $a+a+b+b$ . Elementul unificator al acestei prime perioade îl constituie exclamațiile acordice care se percep ca un micro-refren. În fragmentul menționat, una dintre problemele prioritare o constituie mișcarea descendentă pe terță a melodiei, ceea ce influențează negativ asupra metro-ritmului. Ca soluție propunem aplicarea unor accente pe sunetele *dis*, *d*, *cis*, *c* (Ex. 2), reglând tempoul și evidențiind în acest fel cromatismul liniei melodice.

A doua formațiune tematică *b* (cifra 1) conține, de asemenea, două elemente diferite și conturează aceeași formă de perioadă asimetrică, a doua propoziție a căreia dezvoltă motivul contrastant ce apare la sfârșitul primei propoziții, care se repetă variat, conturând următoarea structură motivică:

Tabel 2

prima propoziție $a+a+b$	repetarea variată a primei propoziții $a+b+a$	$b1$
4 m.+4 m.+2 m.	4 m.+ 2 m.+ 4 m.	14 m.

Aici rolul „solistic” revine pianului, discursul căruia pare să aducă o anumită agitație, însă aceasta este doar o aparență, deoarece structurile ritmice cu șaisprezecimi, care ar trebui să dinamizeze în continuare expunerea muzicală reprezintă o formulă ritmico-intonativă din două măsuri care se repetă exact, stăgând, de fapt, evoluția tematică. Linia fagotului vine în contrast cu prima secțiune *a*. Aici lipsește o temă bine definită (ceea ce ne-a permis să atribuim rolul „solistic” pianului), discursul fiind construit din sunetul *C*, ținut lung întrerupt de două scurte exclamații ascendente, la o septimă mică:

## Exemplul 3



La sfârșitul acestei propoziții autorul introduce un element tematic nou — o frază exclamativă la fagot (mm. 40-41) — care întrerupe ascensiunea generală pe semitonuri *c-cis-d* a motivului de bază al acestei propoziții (mm. 32-39; mm. 42-45; mm. 48-51):

## Exemplul 4



Începând cu m. 42, compozitorul schimbă brusc factura, lăsând comun cu propoziția precedentă ritmul din linia de jos a pianului realizat cu cvartsextacorduri paralele, iar ostinato pe sunetul *do* oct. 1 completează această factură nouă. În general, în această secțiune *b* a părții întâi sunt trei ascensiuni pe semitonuri: 1) la fagot (mm. 32-39; mm. 42-45; mm. 48-51); 2) la pian, în linia de sus *c-cis* (mm. 42-45), mm. 48-51); 3) la pian, în linia de jos *dis-e* (mm. 42-45, 48-51). De la m. 57 (cifra 2) începe a doua propoziție a perioadei *b* și aceasta conținând două elemente, ambele preluate variat din prima propoziție, doar că expuse în ordine inversă *b+a*. Mai mult ca atât, primul element fiind variat în partida fagotului păstrează exact tematismul pianului din prima propoziție (Ex. 4), al doilea element se bazează pe saltul de septimă mică cu o creștere dinamică până la *ff*, în timp ce la pian apare o nouă structură melodică din trei sunete — *gis-dis-a* repetată variat până la sfârșitul propoziției, însoțită în linia de jos, de o succesiune din trei acorduri variate ritmic, evidențiate prin accente pentru a conferi un caracter greoi, apăsător:

## Exemplul 5



Repriza locală *a*<sub>1</sub> (m. 66) este dinamizată și vine cu următoarele schimbări: 1) linia tematică a fagotului este păstrată aproape fără modificări, doar că apare prelungirea pătrimii cu punct încă pe durata a trei măsuri în ambele propoziții; 2) factura pianului nu mai este statică, ci include în linia de sus o figurație melodică cu varierea a aceleași serii din 6 sunete; 3) de la m. 72 „împrumută” exact pe durata a 4 măsuri materialul muzical din *b* (mm. 32-35):

## Exemplul 6



Trecerea de la nuanța dinamică *p* la *f* și de la articulația *legato* la *martelé* în m. 39-40, creează unele dificultăți în interpretare. Conform opiniei lui R. Teriohin, un neajuns grav al fagotului este: „diversitatea dinamică semnificativă a sunetelor. Ultimele conțin multiple tonuri supra-deschise, zgomotoase și înăbușite... . Cauza diversității dinamice constă în repartizarea neuniformă a intensității sunetului, adică în discrepanța timbrală” [1, p. 158]. Pentru a regla la *f* tonurile vizate „respirația trebuie nu doar să se transmită intens în tubul instrumentului, ci și să fie bazată pe așa numita „respirație pe sprijin” (n.n. — în literatura rusă această tehnică se numește *онёрное дыхание*)” [1, p. 158].

A doua propoziție din *a*<sub>1</sub> este augmentată, fiecare frază include câte 11 măsuri (față de 6 cum a fost) și o anumită dinamizare realizată în linia de sus a pianului pe durata sunetului ținut (la fel în ambele propoziții) mm. 91-95 și 101-105:

Exemplul 7

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first system shows a melodic line in the upper bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. The second system continues the melodic line and piano accompaniment. The third system shows a melodic line in the upper bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. The dynamic markings *mp* and *pp* are visible in the piano accompaniment.

Dacă la început se observă o mișcare ascendentă pe semitonuri, *cis-d-e* (mm. 52-65), aici, în linia basului vedem o mișcare inversă, descendentă *e-es-d* (mm. 91-105).

Un moment dificil pentru fagotiști în fragmentul de față este intervalul de septimă (*fis-e<sup>l</sup>*) interpretat cu articulația *legato*. Astfel interpretul „trebuie nu doar să schimbe exact griff-ul, dar și să reorganizeze rapid aparatul sonor și noua digitație” [1, p. 147], ceea ce este foarte dificil în contextul vizat. Acest fapt ne-a determinat să aplicăm în procesul interpretării articulația *détaché*, ceea ce contribuie și la menținerea exactă a tempoului.

Reluarea secțiunii *b* (m. 106) intensifică dinamizarea materialului muzical, aducându-l la o cotă maximă prin atacarea registrului acut, mișcare melodică neîntreruptă pe șaisprezecimi, susținută de o ascensiune de registru în linia de jos, astfel că, în mm. 117-121, este atins apogeul când ambele linii sunt în octava a doua și a treia:

Exemplul 8

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff in the middle (treble and bass clefs), and another bass staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The first system shows a melodic line in the upper bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. The second system continues the melodic line and piano accompaniment. The third system shows a melodic line in the upper bass staff and a piano accompaniment in the grand staff. The dynamic markings *mp* and *pp* are visible in the piano accompaniment.

Această tensionare a discursului muzical generează la m. 122 o repriză sintetică în care compozitorul îmbină câteva elementele expuse anterior: 1) dinamizarea din m. 91-94 este preluată în partida pianului cu adăugarea unui element nou și coborârea liniei de sus în octava mică iar cea de jos în contraoctavă; 2) în m. 133 pe factura pianului se suprapune la fagot al 2-lea element din *b*:

## Exemplul 9



De la cifra 8 (m. 145) repriza locală intră în faza finală, când toate elementele constituante sunt dinamizate foarte intensiv, totodată, sunând ca o retrospectivă tematică a întregului compartiment A. Se finalizează această parte cu o mică încheiere din 9 măsuri (mm. 165-173) în care compozitorul degajează tensiunea dramaturgică prin diminuarea dinamicii la pian și coborârea fagotului în octava mare aproape de limita de jos ambitusului — *cis*:

## Exemplul 10



Partea mediană a formei mari B include două secțiuni distincte, total diferite. Prima începe la m. 174 și exemplifică tipul de discurs muzical ce se apropie de cadențele solistice dintr-un concert instrumental: fagotul intonează solo un discurs improvizatoric, tempoul fiind mai rar și implicând o individualizare în interpretare (*meno mosso ad libitum*). Însă, spre deosebire de cadențele concertante, aici lipsește cu desăvârșire aspectul tehnic legat de elemente de virtuozitate, autorul valorificând salturile ascendent-descendente la interval de septimă mare sau mică într-o structură ritmică ce-și are originea din m. 57 (a doua perioadă din *b*) și fraza scurtă din m. 40:

## Exemplul 11



Odată cu revenirea la tempoul inițial, *Tempo I*, începe a doua secțiune a compartimentului B, dezvoltatoare. Și aici, compozitorul se bazează pe elemente ritmico-intonative expuse anterior în partea A. Deja la m. 193 apare terța mare *des-f* „împrumutată” din ultima repriză a părții A, m. 145, pe care

se suprapune materialul tematic adus de la m. 95 atât la pian cât și în partida fagotului, cu întârzierea timpului de intrare a frazelor pianului cu două măsuri și inversarea registrelor — la fagot cu o octavă mai jos, iar la pian cu o octavă mai sus:

Exemplul 12

Musical score for Example 12, showing a piano and bassoon part. The piano part is in the upper register, and the bassoon part is in the lower register. The score is marked "Tempo I" and includes dynamics like "mp" and "pp".

Totodată, linia de sus a pianului reprezintă același motiv de la fagot, doar că expus în oglindă. Sunt patru trasări ale acestui material tematic, primele două fiind exacte, însă în a treia se observă prelungirea motivului inițial la fagot cu o structură ritmico-intonativă pe șaisprezecimi, din două măsuri și apariția figurației ritmice repetitive, variate, constituită din intervale de nonă mică, la pian, Ex.13 a. Această figurație va deveni elementul distinctiv al facturii pianului în repriza generală. A patra trasare la fagot devine și mai extinsă, alcătuită din cinci măsuri, care se oprește brusc pe sunetul *si*- octava mare și *do*- octava mare în încheierea părții mediane. În partida pianului are loc succedarea a două construcții tematice, una bazată pe motivul al doilea (figurația ritmică repetitivă), mm. 215-219 și cel inițial din mm. 221-229:

Exemplul 13

Musical score for Example 13, showing two parts labeled "a)" and "b)". Part "a)" shows a piano and bassoon part with a repetitive rhythmic pattern. Part "b)" shows a piano and bassoon part with a more complex rhythmic pattern.

De la m. 229 autorul parcă stopează total mișcarea tematică, repetând o singură figurație melodică la pian, suprapusă pe sunetul *do* — octava mare a fagotului. Ultima etapă, înainte de repriză, degajează total energia acumulată pe parcursul părții medii prin plasarea liniei de sus (repetitive) a pianului în octava a treia și oprind total mișcarea în linia de jos:

Exemplul 14

The musical score for Example 14 consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a whole rest. The middle staff is a treble clef staff with a piano (*pp*) dynamic marking. It features a melodic line of eighth notes, starting on a *do* in the third octave, with a *8va* marking above it. The bottom staff is a bass clef staff with a whole note chord, likely *do* in the second octave, which serves as the harmonic base for the piano's melodic line.

Repriza generală  $A_1$  este dinamizată, fiind urmată de o codă generală. Compozitorul supune forma inițială a acestei părți unei schimbări proprii formelor mari, înlocuind forma tripartită ( $a + b + a_1 + b_1 + ab$ ), cu cea tripartită ( $a + b + ab$ ). Autorul compensează această diminuare a formei, constituind o codă generală în care face o mică retrospectivă a elementelor tematice de bază ale lucrării.

Prima secțiune *a* îmbină repetarea exactă a tematismului la fagot cu cea variată la pian, păstrând în linia de sus a pianului aceleași figurații la interval de nonă în octava a 2 și a treia, expuse la încheierea părții a doua:

Exemplul 15

The musical score for Example 15 consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a *do* in the second octave, with a *mp* dynamic marking and a *8va* marking above it. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a *do* in the third octave, with a *mp* dynamic marking. The bottom staff is a bass clef staff with a whole note chord, likely *do* in the second octave, which serves as the harmonic base for the piano's melodic line.

Și în propoziția a doua, autorul modifică doar linia de sus a pianului cu aceleași figurații, dar urcate cu un ton mai sus (m. 258). Secțiunea *b* (m. 270) se repetă exact ca în expoziție, fiind reluate toate cele 34 de măsuri. De la m. 304 apare ultima repriză sintetică *ab*. De această dată tematismul pianului e reluat exact, în schimb, la fagot linia melodică este dinamizată și include o mișcare ascendentă treptată, cu doar trei scurte pauze de optimi, care este întreruptă brusc de tematismul secțiunii *b* și este preluată imediat de linia de sus a pianului (m. 315):

Exemplul 16

The musical score for Example 16 consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a *do* in the second octave, with a *mp* dynamic marking. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a *do* in the third octave, with a *mp* dynamic marking. The bottom staff is a bass clef staff with a whole note chord, likely *do* in the second octave, which serves as the harmonic base for the piano's melodic line.



Această ascendență se va opri la cota maximă (m. 321) și va însoți expunerea temei *b* la fagot, până la declanșarea codei generale (m. 331). Coda-încheiere constă din două etape de retrospectivă: prima reia întocmai 11 măsuri de la cifra 7 (mm. 122-132), cu repetarea ultimilor patru măsuri (mm. 342-345) și trece în etapa finală (mm. 346-354), în care încheie linia de variație a figurațiilor melodice din măsurile 32, 52, 86, 198, 321. În bas revine acordul din trei sunete expus la începutul lucrării, *d — a — es* alternând în măsurile alăturate timpii tari cu cei slabi.

Lucrarea se încheie cu întreruperea bruscă a discursului muzical la *fff*. Atât fagotul cât și pianul intonează în registrul grav (octava mare și contraoctava):

#### Exemplul 17

Elementul dificil în fragmentul final este nuanța dinamică *fff* la sunetul *A*, din registrul grav. După cum se știe, sunetele din registrul dat sunt mai slabe ca intensitate sonoră, ceea ce creează o problemă majoră pentru execuția nuanței dinamice indicate, necesitând un consum mai mare a coloanei de aer.

#### Concluzii

*Sonatina* de V. Ciolac prezintă un mare interes pentru interpreții fagotiști, repertoriul solistic al cărora este unul destul de deficitar. Limbajul muzical modern, sonoritățile acordice și melodice interesante, nivelul avansat al tehnicii interpretative, precum și cunoașterea excelentă a particularităților timbrale și de expresivitate ale fagotului plasează această lucrare în topul celor mai interesante lucrări camerale scrise pentru acest instrument în Republica Moldova.

#### Referințe bibliografice

1. ТЕРЁХИН, Р., АПАТСКИЙ, В. *Методика обучения игре на фаготе*. Москва: Музыка, 1988.