

MUZICĂ DE CAMERĂ**REINTERPRETAREA FORMELOR TRADIȚIONALE
ÎN SONATA PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE VITALIE VERHOLA****REINTERPRETATION OF TRADITIONAL FORMS IN THE SONATA FOR BASSOON
AND PIANO BY VITALY VERHOLA****Vladimir TARAN,**doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**Vladimir ANDRIEȘ,**doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU [780.8:780.644.2.082.2]:781.61****ORCID ID 0000-0001-7659-6953**

Moștenirea artistică a lui V. Verhola include lucrări de diferite genuri: operă, creații vocale și vocal-simfonice, muzică pentru film, muzică de estradă, prelucrări folclorice ș.a. Însă sfera preferată a creației sale o constituie muzica instrumentală. În prezentul articol ne-am axat pe analiza Sonatei pentru fagot și pian scrisă în anul 1973. Abordarea unui gen precum sonata, solicită de la un compozitor aflat la început de cale un anumit grad de încredere și presupune un nivel suficient de profesionalism componistic și o gândire creativă. Sonata pentru fagot și pian de V. Verhola reprezintă un ciclu tradițional tripartit: Allegro risoluto, Largo și Allegro ma non troppo. Cele trei părți relevă apartenența la genuri și chiar domenii de muzică diferite. Astfel, în prima parte pot fi sesizate structuri ritmice caracteristice jazz-ului, partea a II-a denotă trăsăturile unei balade meditative, iar partea a III-a include elemente ritmico-intonative împrumutate din folclorul instrumental.

Cuvinte-cheie: sonata pentru fagot și pian, repriză inversată, Vitalie Verhola

V. Verhola's artistic heritage includes works of different genres: opera, vocal-symphonic creations, music for film, pop music, arrangements of folk works etc. But the favorite sphere of his creation is instrumental music. In this article we have focused on the analysis of the Sonata for bassoon and piano, written in 1973. Approaching a genre like the sonata requires from a composer, at the beginning of his path, a certain degree of confidence, a sufficient level of professionalism and creative thinking. V. Verhola's Sonata for bassoon and piano is a traditional tripartite cycle: Allegro risoluto, Largo and Allegro ma non troppo. The three parts reveal their belonging to different genres and even fields of music. Thus, in the first part, rhythmic structures characteristic of jazz can be noticed, part II denotes the features of a meditative ballad, and part III includes rhythmic-intonation elements borrowed from instrumental folklore.

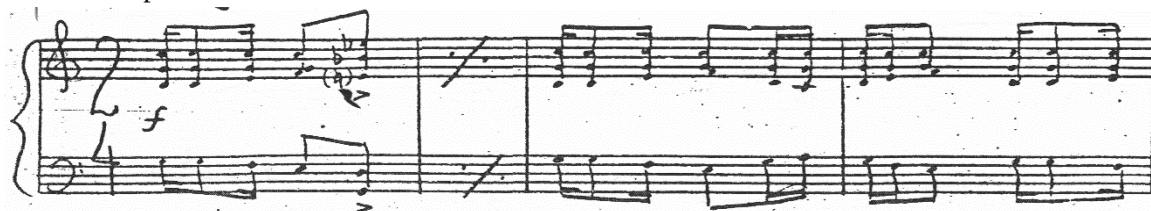
Keywords: sonata for bassoon and piano, reversed reprise, Vitaly Verhola

Introducere. Sonata pentru fagot și pian a fost scrisă în anul 1973 și interpretată în prima audiție de către Simion Vrâncianu (fagot) și Nina Sunțova (pian). Adresarea la genul de sonată, apreciat de specialiști ca unul din „principalele genuri ale sistemului creației componistice de orientare europeană” [1, p.88], denotă un anumit grad de maturitate și de încredere a autorului în propriile forțe, demonstrând totodată un înalt nivel de profesionalism componistic și o gândire creativă. Creația vizată reprezintă un ciclu tradițional din trei părți: Allegro risoluto, Largo și Allegro ma non troppo. Din punct de vedere al tematismului părțile se deosebesc prin apartenența la genuri diferite, astfel în prima parte se observă structuri ritmice apropiate jazz-ului, partea II poartă amprenta unei balade meditative, iar partea III include elemente ritmico-intonative împrumutate din muzica instrumentală folclorică.

1. Allegro risoluto — o sonată ”altfel”.

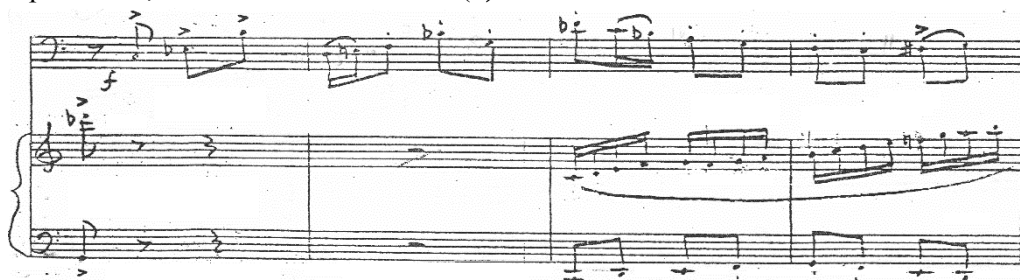
Partea I (*Allegro risoluto*) este scrisă în formă de sonată cu o mică introducere din opt măsuri la pian, bazată pe expunerea armoniei de dominantă, pregătind tonal expoziția. Elementul caracteristic îl reprezintă ritmul sincopat preluat din jazz fiind alcătuit din două formule ritmice îmbinate într-o structură recurentă.

Exemplul 1. Introducerea



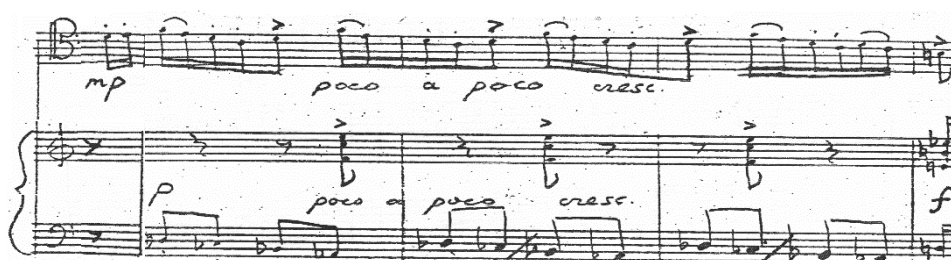
Expunerea grupului principal (T.P.) începe în măsura a 9 la fagot și conține patru secțiuni distincte ce se succed $a+b+c+a_1$ formând un grup tematic din mai multe elemente. Fagotul expune o temă cromatică, capricioasă ce pare să contureze o înșiruire dodecafonică (ex.2), însă după sunetul 9 observăm că principiul irepetabilității nu se mai respectă¹. Ulterior, pe parcursul lucrării vom mai întâlni formațiuni melodice dodecafonice (de exemplu, sfârșitul T.S., tema concluziei, începutul p. II, episodul din p.III).

Exemplul 2. TP, elementul "dodecafonic" (a)



Elementul *b* conține o mișcare uniformă, circulară.

Exemplul 3.



Secțiunile *a* și *b* sunt trasate la fagot, pianului revenindu-i rolul de acompaniament, în timp ce în secțiunea *c*, expunerea muzicală este concentrată în partida pianului care preia intonații din secțiunea *a* cu mutarea accentului metric prin unirea duratelor peste bara de măsură, fiind bazată ca și elementul *b* pe principiul de hemiolă.

Exemplul 4. TP, secțiunea *c*



¹ Vom numi acest element al T.P. convențional "dodecafonic".

În secțiunea *a* un moment esențial reprezintă modul de interpretare a articulației *legato* care trebuie interpretat mai pronunțat pentru a menține uniform și a evidenția desenul metro-ritmic al liniei melodice. În ceea ce privește articulația hașurii *staccato*, aceasta trebuie executată mai sacadat, pentru a reda caracterul grotesc al materialului tematic. Pentru a obține o lejeritate în interpretarea procedurii menționat, R. Teriohin și V. Apatski recomandă: „În timpul interpretării articulației *staccato*, în mușchii buzelor, limbii, maxilarului inferior și a gâtului nu trebuie să apară presiune. Vârful limbii nu se va separa de baza mandibulei inferioare” [2, p.153]. În pasajele formate din cvartete cu șaisprezecimi este oportun de a aplica procedeul *dublu-staccato*, ceea ce după opinia noastră va contribui la menținerea exactă a tempoului *Allegro risoluto*. În următoarea secțiune *b*, un element important îl constituie procedeul *marcato*, care trebuie executat mai pronunțat și mai brutal, pentru a evidenția elementele metro-ritmice ale muzicii de jazz. În lucrarea metodică menționată anterior se evidențiază încă o varietate a procedurii vizat numit *marcatissimo*, care se caracterizează „prin executarea unui atac puternic accentuat, cu diminuarea ulterioară a sunetului” [2, p.150]. Considerăm că aici ar fi posibilă aplicarea articulației menționate, fiind o variantă mult mai potrivită în contextul dat.

Ultima secțiune a T.P. — *a*₁ reprezintă o construcție din șase măsuri reluând prima frază („dodecafonică”) din *a* uniformizată din punct de vedere ritmic.

Puntea (m.49) pregătește expunerea temei grupului secundar (T.S.) de la al 2-lea timp al m. 57. Autorul nu folosește contrastul tonal între T.S. și T.P., tipic formei de sonată (T-D, T-III, T-VI), ci doar contrastul tematic și cel de registru. Observăm că T.S. are intonații comune cu unele elemente din T.P. Însă aici ele conturează un alt caracter, deoarece fagotul în registrul de sus sună tensionat, creând o stare de incertitudine, spre deosebire de T.P. în care predomină elementul ludic, de scherzo:

Exemplul 5. TS în expoziție



O atenție prioritară în secțiunea dată trebuie acordată calității de emiteră a sunetelor din registrul acut. Pentru a facilita interpretarea fără curențe intonative în registrul de sus al instrumentului, R. Teriohin și V. Apatski sugerează următoarele: „cuprinzând mai strâns buzele de placa anciei, fagotistul mărește masa lor (n.n. — a plăcilor). Ca rezultat, crește frecvența oscilațiilor, ceea ce va ușura emiterea sunetelor acute” [2, p.104]. Pentru a interpreta mai corect pasajele menționate recomandăm insistent studierea lor cu aplicarea articulației *détaché* în loc de *legato*, ceea ce va contribui la stabilizarea mobilității degetelor și menținerea exactă a tempoului.

Partida pianului în T.S. se reduce la rolul unui acompaniament destul de simplist, cuprinzând o mișcare ascendent-descendentă din cinci note consecutive în diapazonul de cvintă *c-g* din octava mare care a sunat și în T.P. Numai în m. 66, pianul preia imitativ de la fagot o parte din T.S. după care apare tema concluzivă (T.C.) din 12 sunete care încheie expoziția, aducând și ea un anumit contrast prin mișcarea arpeggiată a trioletelor (m.74).

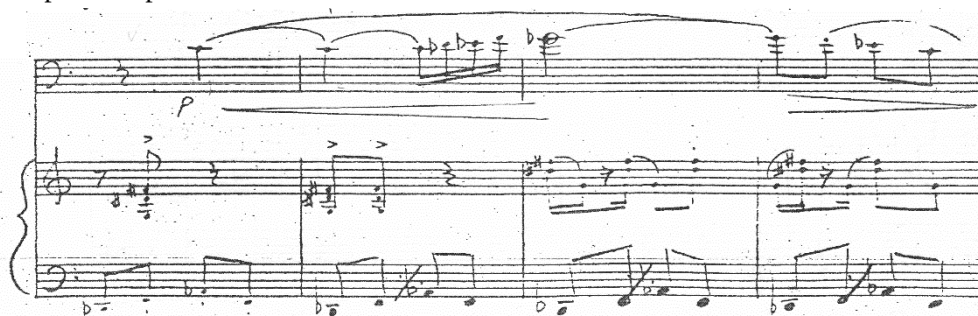
Exemplul 6. Concluzia



În tema concluzivă un moment important este accentuarea primului sunet din triolet (m. 74–75, 77–79). Deși în fragmentele vizate fagotistul expune linia melodică fără acompaniament, aceste sunete nu trebuie tratate într-o manieră *ad libitum* sau *rubato*, fiind absolut necesară respectarea strictă a tempoului inițial.

Tratarea este înlocuită cu un episod bazat pe un material tematic relativ nou, însă înrudit atât cu T.P., cât și cu T.S. În timp ce fagotul intonează o temă nouă, cu un suflu larg la pian sună elemente deja cunoscute: ostinato din partida mâinii stângi, formulele ritmico-intervalice simetrice din partida mâinii drepte cu un pronunțat caracter ludic care creează un contrast față de tema lirică ce sună la fagot. Este de remarcat îmbinarea armonică originală, realizată de autor când în bas este expus trisonul major pe Des, iar în linia de sus sunetele septacordului mărit fără terță pe G. Factura include același principiu întâlnit anterior de repetare ostinată a unei formule ritmico-intonative. Articulația *staccato* în bas readuce trăsăturile de scherzo, auzite și în T.P. Tema la fagot include o mișcare ascendent-descendentă în cadrul pentacordului locric.

Exemplul 7. Episodul din tratare



Reieșind din specificul partidei solistice, sugerăm aplicarea procedurii *vibrato* în frazele constituite din sunete cu valori mari. Astfel, cel mai potrivit tip al acestui procedeu este *vibrato labial*, care după opinia lui R. Teriohin și V. Apatski „imprimă sonorității fagotului o culoare lirică și romantică” [2, p.170]. Un element important în secțiunea dată îl reprezintă frazele muzicale de proporții, necesitând de la fagotist o respirație largă și profundă, care va asigura executarea integrală a liniei melodice. În acest context recomandăm utilizarea respirației mixte. Începând cu m. 104, fagotul și pianul se află într-o îmbinare ritmică sincopată tipică dialogului instrumental jazz-istic, ceea ce dinamizează substanțial discursul muzical.

La hotarul între tratare și repriză compozitorul readuce ”elementul dodecafonic” din T.P. transpus la o cvintă ascendentă și modificat ritmic. Acest moment este marcat la pian prin nuanța dinamica *ff* și ritm sincopat comun la ambele mâini în timp ce fagotul intonează ”tema dodecafonică” transformată și accentuând la sfârșit sunetul de dominantă (g) a tonalității principale (C-dur). În așa fel este pregătit începutul reprizei care începe în m.129 și reprezintă expunerea inversată a grupurilor tematice. Grupul secundar constituit dintr-o frază variată din T.S (Ex.8), urmat de o frază din punte mm. 132–135, după care compozitorul readuce exact prima frază din T.S., deja în tonalitatea principală, însă coborând-o cu două octave mai jos față de expoziție, schimbându-i astfel caracterul.

Exemplul 8. T.S. în repriză



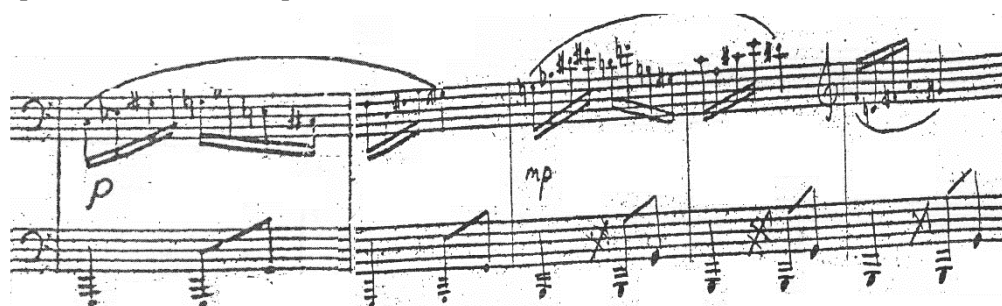
Tema concluzivă (Ex.9) este reorganizată ritmic (fără grupurile de triolet) și modificată prin repetarea ultimului motiv de la diferite sunete; în m.155 revine ritmul caracteristic și principiul de expunere din episod.

Exemplul 9. Concluzia în repriză



Tema concluzivă (Ex.9) este reorganizată ritmic (fără grupurile de triolet) și modificată prin repetarea ultimului motiv de la diferite sunete; în m.155 revine ritmul caracteristic și principiul de expunere din episod.

Exemplul 9. Concluzia în repriză



Grupul principal apare în m.172, fiind pregătit de trasarea elementului *b* la pian după care fagotul expune integral elementul *a* ("dodecafonic") al T.P. în tonalitatea de bază. Urmează o mică codă pe materialul din introducerea expoziției în partida pianului, fagotul intonând la sfârșit ultima frază din TP.

Concluzionând cele expuse anterior, semnalăm o reinterpretare a formei tradiționale de sonată și prezența în acest *Allegro* a unei forme de sonată mai puțin obișnuită în care cele două grupuri tematice au relații tonale diferite în expoziție și în repriză, doar că secțiunile formei sub aspect tonal par a fi "inversate" cu locul față de sonata clasică ambele teme în expoziție fiind prezentate în aceeași tonalitate, iar în repriză sună în tonalități diferite: T.S. începe în tonalitatea dominantei și se termină în tonică, iar T.P. este expusă integral în tonalitatea de bază.

Structura tonal-tematică a p.I:

TP	TS	episod	TS	TP
C	C	Des	G	C

2. *Largo* – centrul liric al ciclului.

Partea II (*Largo*) reprezintă o construcție muzicală elaborată ce conține câteva etape de desfășurare în care aceleași elemente tematice, toate având caracter meditativ, sunt reluate în mai multe variante asigurând unitatea tematică a discursului. La o privire mai atentă deslușim trăsăturile unei forme tripartite cu repriza sintetică.

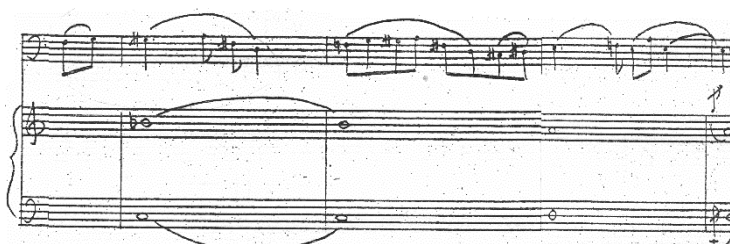
Pe tot parcursul acestui *Largo* se stabilesc trei voci distincte (după principiul contrapunctului la 3 voci) — fagotul și două voci ale pianului. Doar în m. 65 pe o întindere de 3 măsuri autorul extinde factura la 4 voci, incluzând două linii pe portativul de sus al pianului.

Compartimentul A conține expunerea elementelor tematice *a* și *b* la fagotul *quasi solo* (partida pianului rezumându-se aproape integral la isoane lungi, ex.10 și 11), urmate de repetarea lor variată *a*₁ și *b*₁. Menționăm construcția "dodecafonică" a elementului *a* care contrastează cu organizarea destul de "tonală" a elementului *b*.

Exemplul 10. Elementul *a*.



Exemplul 11. Elementul *b*.



În m. 27 pianul intervine cu o nouă variantă a temei *b* în linia de sus (ex.12), iar în linia de jos observăm o mișcare pe pătrimi ce formează un contrasubiect contrastant.

Exemplul 12. Secțiunea mediană.



Anume contrastul timbral creat de pianul "solistic" ne-a determinat să apreciem acest moment ca început al secțiunii de mijloc a formei tripartite (*B*) în pofida faptului că materialul tematic "vociferat" de pian este bazat pe elementul tematic *b* din partea A. În măsura 33 demarează compartimentul central al părții mediane (*c*) unde observăm la pian o temă relativ nouă, deși înrudită ritmic cu elementul tematic *b* (ex.13). Aici pianului i se alătură și fagotul intervenind cu un contrapunct melodic contrastant și formând o îmbinare contrapunctică ce conține trei linii distincte în tonalități diferite, în cele trei voci ale partiturii. Repriza locală (secțiunii mediane) este puțin prescurtată și modificată timbral deoarece materialul tematic este expus de fagot.

Exemplul 13. Elementul *c* din secțiunea mediană.



Repriza formei tripartite A_1 (măs.44) conține repetarea exactă a elementului tematic a la fagot, însă în locul isonului format dintr-o cvintă extinsă la distanța de circa două octave ținut la pian aici sună câteva acorduri formate din patru septime. Elementul b este reluat în forma în care acesta a sunat la începutul părții mediane în partida pianului. Un eveniment sonor surprinzător îl reprezintă inserția ritmică melodizată a acordurilor din introducerea părții I (mm. 60–63) după care revine elementul b . Astfel se formează o formă tripartită mică în interiorul reprizei generale (bdb). Ulterior este reprodusă și secțiunea c cu modificarea distribuirii materialului muzical în cele trei voci, fiind utilizată tehnica contrapunctului triplu în care secțiunea c din partea mediană constituie îmbinarea inițială, iar reluarea ei în repriză (c_1 , măs.73) reprezintă îmbinarea derivată. Ultima repriză a elementului a sună în partida fagotului pe fundalul unui ostinato bazat pe intonațiile elementului tematic b în vocea de sus a pianului și însoțite de o altă mișcare uniformă prin pătrimi în vocea de jos a pianului preluată din secțiunea mediană. Astfel, putem constata cu certitudine caracterul sintetic al acestei reprize în care se împletesc elemente din toate compartimentele formei. Pianul atacă registrul acut din octava a 3-a, iar partida fagotului include salturi în toate registrele creând o situație dramaturgică de incertitudine, de polarizare a actorilor principali pe paliere opuse. Partea II a Sonatei se încheie cu o mică codă (mm. 91–95) care include o expunere liberă a motivelor și frazelor de bază, trasate anterior în registrele grav și acut, fără antrenarea celui mediu și creând astfel impresia unui spațiu imens, dar extrem de rarefiat, completat doar de armonicile naturale ale pianului.

Deși forma acestei părți în linii generale se încadrează în limitele tiparului de Lied tripartit, constatăm o abordare destul de ingenioasă a construcției muzicale. Aceasta se datorează următorilor factori: elaborarea compartimentului median pe baza elementului tematic expus în secțiunea anterioară succedat de un material nou, repriza sintetică, repetările multiple și de fiecare dată modificate a temelor (elementul c apare în 2 variante în secțiunea mediană și în repriză, elementul a este reluat de 4 ori, iar elementul b în cele două ipostase ale sale sună de 7, ori diferit), intervenția materialului din prima parte a ciclului în repriză și lărgirea considerabilă a acesteia (vom menționa că în formele clasice repriza formei tripartite mari mai frecvent este diminuată în timp ce în Sonata lui Verhola ea este lărgită).

Astfel, forma părții II poate fi ilustrată prin următoarea schemă:

A	B	A_1
$a\ b\ a_1b_1$	$b_2\ c\ b_3$	$a_2\ b_4\ d\ b_5\ c_1\ a_3/b_6$

Sub aspect interpretativ, una din problemele importante ale acestei mișcări o constituie frazele ample expuse în registrul acut la fagotului, necesitând o respirație largă și profundă care ar asigura intonarea lor fără "rupturi". Dificultățile interpretative legate de respirație sunt agravate și datorită nuanței dinamice p , care trebuie menținută pe întreaga durată a frazei, redând caracterul melancolic și trist al materialului tematic. Recomandăm respectarea strictă a indicațiilor din textul partiturii (nuanțele dinamice, articulațiile etc.) pentru a nu denatura mesajul compozitorului. Pentru a realiza obiectivele propuse și a obține o culoare timbrală bogată, o intonație perfectă în frazele vizate, este necesar de a utiliza tehnica respirației interpretative „pe sprijin”, datorită căreia „interpretul va obține în acest registru sunete libere și bogate timbral” [2, p.76]. Un alt moment esențial este aplicarea procedurii *vibrato*. Spre deosebire de materialul muzical al primei mișcări, aici recomandăm utilizarea unui *vibrato diafragmatic*, care va contribui la crearea unei sonorități cu caracter tragic și totodată narativ și trist.

3. Finalul — un tablou muzical multicolor.

Partea III (*Allegro ma non troppo*) vine să încheie ciclul de sonată tripartit cu un tablou muzical în care predomină caracterul ludic, uneori grotesc, creat prin îmbinări eterofonice, contrapuneri solist-pian, totul susținut de structuri ritmice împrumutate din folclor ce conferă materialului muzical o mare doză de dinamism. Pentru articularea mai convingătoare a acestor imagini compozitorul alege o structură individualizată ce denotă trăsături ale mai multor forme: tripartită mare, concentrică, sonată cu episod și repriza inversată cu elemente de variere:

sonată T.P.			T.S.			Episod + Tratare			T.S.			T.P.		
concentrică A			B			C			B ₁			A ₁		
tripartită A			B			A ₁								
ab	cd	ab	d ₁	e/d	e/f	g	h	b/h ₁	b+c ₁	d ₂	e ₁ /h ₁	b	ab	c d d
8	7	10	5	5	4	14	8	6+3 +2	2+3	8	11	3	8	3+3+3+5
C dur			F/C-dur			D C			C/Cis-dur C/G-dur			C-dur		

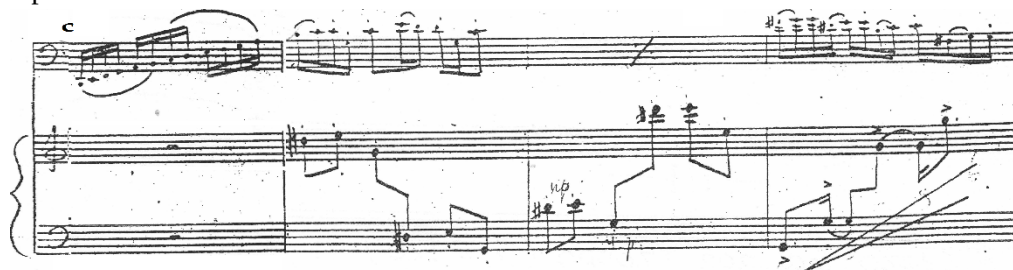
În favoarea aprecierii formei ca una tripartită servește planul tonal; trăsăturile formei concentrice se dezvoltă în structura tematică. Însă deoarece construcția acestei părți are destul de multe trăsături comune cu tiparul folosit în p. I, în aprecierea acestei forme am optat în favoarea formei de sonată inversată. Din start dorim să menționăm că în această formă de sonată lipsesc puntea și concluzia, iar temele celor două grupuri — principal și secundar — conțin mai multe elemente tematice, unele din ele fiind comune pentru ambele teme, fapt ce pune în dificultate stabilirea unor hotare sigure între compartimentele formei. Tema grupului principal (T.P., ex. 14) este expusă în forma tripartită simplă cu repriză variată, fiecare dintre cele trei părți alcătuind perioade cu propoziții contrastante și sintetice totodată ($ab+cd+ab$). Vom exemplifica. Prima perioadă debutează cu un element tematic dansant (a) în partida pianului pe fundalul căruia în propoziția a doua intră fagotul cu o altă temă (b), în caracter de dans folcloric.

Exemplul 14. T.P. în expoziție, elementele a și b .



Secțiunea mediană începe la fagot cu un pasaj ascendent care marchează o temă aparent nouă (c), însă în a doua măsură este reluat un fragment din tematismul celei de-a doua propoziții din perioada precedentă (a se vedea ultima măsură din ex. 14).

Exemplul 15. T.P. elementul c .



O atenție aparte, interpreții trebuie să acorde pasajului ascendent, unde deseori aceștia modifică involuntar desenul ritmic al liniei melodice, schimbând *cvartoletele* în *triolete*. Pentru a depăși problemă dată este necesar, ca interpretul să-și formeze în conștiința sa modelul sonor și metro-ritmic al fragmentului dat. Sugerăm viitorilor interpreți să studieze pasajul vizat cu aplicarea articulației *détaché*, ceea ce va contribui la stabilizarea tempoului și înțelegerea corectă a desenului ritmic.

Propoziția secundă a acestei perioade conține încă un element tematic (d) care va fi utilizat ulterior în tema grupului secundar.

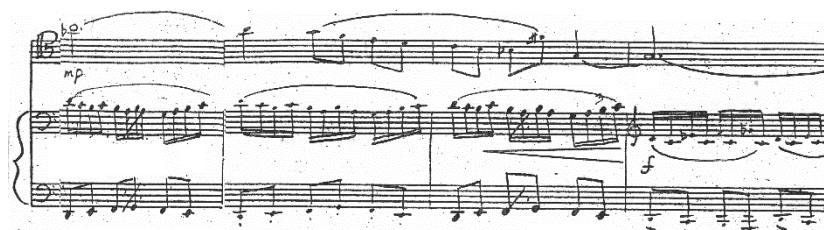
Exemplul 16. T.P. elementul *d*.

Repriza locală a_1 este variată, compozitorul schimbând cu locul temele, cea de la pian este trasată de fagot (cu două octave mai jos), iar cea a fagotului — la pian (cu două octave mai sus).

Tema grupului secundar debutează la pian cu elementul tematic *d* expus în cea de-a doua propoziție din secțiunea mediană a T.P., doar că aici el sună într-o altă versiune tonal-armonică, care poate fi interpretată ca o formațiune polifuncțională compusă din suprapunerea tonicii și a dominantei lui *F-dur*. Urmează un nou element tematic (*e*) prezentat de fagot. El provine din pasajul ascendent din secțiunea *c*, însă prezentat într-o altă variantă ritmică, sincopată, contrapunctând (din măsura a doua) cu elementul *d* (în partida pianului). Întreaga construcție se repetă în inversare fiind urmată de un material relativ cu caracter concluziv expus la pian (*f*).

Fără vreo cezură demarează episodul care marchează începutul tratării (cu schimbarea centrului tonal, care până în acest moment a fost aproape integral menținut pe *C*, formând un fel de pedală fluctuantă. Pe parcursul episodului reperul tonal devine *D*, repetat și el în fiecare din cele 14 măsuri. Discursul este mai liric, dialogul celor două instrumente fiind unul bazat pe contrast. Tema expusă de fagot începând cu măsura 42 (*g*) este diametral opusă mișcării rapide, uniforme și cam mecanice din partida pianului. Se relevă trei straturi sonore: mișcarea de optimi în mâna stângă a pianului, pasaje de șaisprezecimi din mâna dreaptă și melodia fagotului în care acesta încearcă să se ralieze la dinamismul pianului, dar fără succes.

Exemplul 17. T.S.



În măsura 54 începe un compartiment de dezvoltare în care se fac auzite elemente din temele expuse pe parcursul finalului, dar și în părțile anterioare (figura ritmică din partida pianului de la începutul p. I, elementul *b* din final, materialul concluziv). Totodată, fagotul intonează o nouă formațiune melodică dodecafonică care va fi reluată în diminuare la sfârșitul compartimentului, dar și înainte de ultima repriză a T.P. Pentru câteva măsuri compozitorul renunță la repere tonale mai mult sau mai puțin evidente în favoarea unei mișcări ce va aduce din nou spre instaurarea centrului tonal *C* pe fundalul căruia va continua dezvoltarea. Din punct de vedere tonal pare că odată cu revenirea la centrul tonal *C* începe repriza, însă modul de prezentare a materialului muzical denotă contrariul, deoarece aici predomină expunerea dezvoltatoare.

Un loc aparte îl ocupă segmentul de contrast din patru măsuri care readuce în partida pianului ritmul din introducerea părții I (mm. 58–61). De la m. 62 urmează o secțiune destul de mare ce dezvoltă materialul melodic expus de fagot la începutul părții a III-a.

Repriza formei de sonată pare să înceapă cu reluarea elementului *b* al T.P. la pian, însă de fapt, acesta este o repriză falsă. Deși melodic elementul *b* este expus exact ca în expoziție, în calitate de suport armonic aici apare trisonul monoterțar (*cis*) creând astfel o sonoritate condimentată prin prezența concomitentă a sunetelor *c* și *cis*, *g* și *gis*. Imediat urmează elementul *c* care conduce spre tema grupului secundar într-o nouă versiune tonală: dacă în expoziție tema reprezenta o formațiune polifuncțională

compusă din suprapunerea tonicii și a dominantei lui F-dur, aici aceeași formațiune sună deja în C-dur, îmbinând armonia tonicii și a dominantei. Anume de aici și începe adevărata repriză a formei de sonată (m.78).

Repriza temei grupului principal A_1 (m.100) este foarte apropiată de sunarea ei de la începutul finalului. Anumite modificări apar începând cu secțiunea mediană a formei tripartite mici. Așadar, prima propoziție (8 măsuri) se repetă exact, însă pasajul ascendent (elementul c) de la începutul compartimentului de mijloc este expus descendent, iar în continuare autorul folosește procedeul de comutare a tematismului de la pian la fagot și invers.

Exemplul 18. a) expoziția



b) repriza



O mică codă pornește la m. 111 prin suprapunerea elementului *d* și a unui contrapunct melodic dodecafonic intonat de fagot și dublat la mâna stângă a pianului. Acest contrapunct este preluat din concluzia primei părți (vezi ex. 6), creând astfel un arc tematic menit să întregască ciclul. La reluare observăm un canon proporțional între fagot și mâna stângă a pianului unde același contrapunct sună în diminuare. Discursul se încheie cu două pasaje expuse alternativ de cele două instrumente — pianul și fagotul fiecare dorind parcă să aibă ultimul cuvânt în acest lung și captivant dialog desfășurat pe parcursul celor trei părți ale ciclului.

Forma utilizată de compozitor în acest final, ca și cea din prima parte a ciclului, poate fi apreciată ca o reinterpretare a sonatei tradiționale deoarece și aici autorul pare să mute cu locul expoziția și repriza: în expoziție temele sună în aceeași tonalitate, iar în repriză — în tonalități diferite.

Concluzii. Concluzionând rezultatele analizei constatăm o reinterpretare originală a tiparului tradițional care denotă o abordare inedită a formei clasice de sonată atât în prima parte a ciclului cât și în finalul lui. Destul de neobișnuit este tratată și forma tripartită în *Largo*. În limbajul muzical de asemenea observăm îmbinarea unor procedee mai tradiționale cu altele mai noi. De exemplu, teme dodecafonice ancorate în tonalități (T.P. și tema concluziei din p.I, elementul *a* din p.II), îmbinări contrapunctice politonale (p.II, vezi ex.13), suprapuneri de arpegii tonale pe temă dodecafonică (coda din p.III) ș.a. Toate acestea creează o lume sonoră plină de prospețime și expresivitate.

Generalizând experiența căpătată în procesul de interpretare a *Sonatei pentru fagot și pian* de V. Verhola, constatăm că particularitățile timbrale, tehnice și de expresivitate ale fagotului așa ca: *staccato*, *legato*, *non legato*, salturi din registrul înalt în cel grav, pasaje de virtuositate ascendente și descendente, liniile melodice cromatizate ș.a., au fost utilizate cu măiestrie de către autor și au contribuit la crearea unei partide instrumentale diversificate, solicitând de la interpret abilități tehnice și artistice, experiență și măiestrie. Partida pianului, deși nu la fel de impresionantă ca cea a fagotului, menținută în mare parte în limita facturii simple, neetajate cu structuri ritmico-acordice destul de modeste, totuși ascunde unele pietre de încercare care solicită de la pianist atenție, exactitate în interpretare, diversitate în procedeele de emiterie a sunetului, lejeritate și delicatețe. În ansamblu, *Sonata pentru fagot și pian* de V. Verhola reprezintă o lucrare serioasă ce denotă o tehnică componistică elevată cu ajutorul căreia autorul reușește să creeze sonorități pregnante, expresive și convingătoare, continuând explorările în domeniul reinterpretării folclorului muzical începute anterior [2, p.22]. Această sonată este o mostră elocventă a perioadei în care a fost compusă, anii 70 ai secolului trecut fiind marcați de o adevărată

explozie a activității componistice în domeniul genului de sonată [1, p.90]. Lucrarea ilustrează interesul compozitorului față de diferite domenii ale muzicii, elementele preluate din folclor (în final) sau cele împrumutate din jazz (în p.I) îmbinându-se firesc cu principiile de compoziție moștenite de la tradiția academică europeană, astfel rezultând o scriitură individualizată, sintetică ce trezește atât interesul profesioniștilor-interpreți sau cercetători tentați să descifreze toate subtilitățile textului muzical, cât și captează atenția melomanilor atrași de prospețimea imaginilor sonore.

Referințe bibliografice

1. ȚIRCUNOVA, S. Elemente vechi și noi în sonata compozitorilor din Moldova. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău, 1997, p.88–94.
2. САНДРАЦКАЯ В. Виталий Верхола. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1982, с.20–31.
3. ТЕРЕХИН, Р. АПАТСКИЙ, В. *Методика обучения игре на фаготе*. Москва: Музыка, 1988.