

**CICLUL PENTRU PIAN *ILUZII* DE VLADIMIR CIOLAC:  
ASPECTUL COMPOZIȚIONAL**

**THE CYCLE FOR PIANO *ILLUSIONS* BY VLADIMIR CIOLAC:  
COMPOSITIONAL ASPECT**

**ECATERINA GÎRBU,**

doctor, conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU [780.8:780.616.433.083.1]:781.61**

*În paginile articolului se propune în premieră o analiză a ciclului pentru pian „Iluzii” de V. Ciolac, consacrat profesorului său de compoziție P. Rivilis. Lucrarea este alcătuită din patru părți ce se desfășoară preponderent în tempouri lente. Principiul de bază îl constituie contrastul, care este sesizat aici, preponderent, în secțiunile interne ale fiecărei părți. O astfel de reprezentare oferă, totodată, integritate ciclului prin similitudinile vădite ale tempourilor ce se înscriu în categoria celor lente și, în același timp, dezvăluie conceptul propus de autor, creionarea celor mai importante caracteristici ale portretului muzical al profesorului său – calmul, rafinamentul, finețea.*

**Cuvinte-cheie:** *ciclu pentru pian „Iluzii”, V. Ciolac, mistic, discurs sonor, interval, spațialitate, registru, creație bachiană*

*In the pages of the article, we propose for the first time an analysis of the cycle for piano „Illusions” by V. Ciolac dedicated to his composition teacher P. Rivilis. The work is made up of four parts, which develop predominantly in slow tempo, the basic principle is that of contrast here, it is mostly noticed in the internal sections of each part. Such a representation also offers integrity to the cycle through the obvious similarities of the times that fit within the slow ones and, at the same time, reveals the concept proposed by the author, the description of the most exponential characteristics of his teacher's musical portrait – the calm, refinement, fineness.*

**Keywords:** *the cycle for piano „Illusions”, V. Ciolac, mystic, sound discourse, interval, spatiality, register, Bach creation*

**Introducere.** Muzica pentru pian ocupă un loc important în creația lui V. Ciolac, acest domeniu este explorat de către compozitor încă din perioada tinereții. Primele încercări de a se iniția și a se afirma în sfera compoziției demarează cu cele *Șase Preludii* pentru pian, după care urmează *Fantezia*, *Scherzo*, toate fiind date cu anul 1981 — primul an de studiu la Conservatorul de Stat din Chișinău. Piesele nominalizate au fost scrise sub conducerea profesorului său de compoziție Pavel Borisovici Rivilis pentru care V. Ciolac păstrează o pietate deosebită și sinceră recunoștință pe parcursul activității sale artistice. O dovadă în acest sens servește apariția în anul 2016 a ciclului pentru pian *Iluzii* consacrat memoriei profesorului său. Premiera a avut loc pe data de 12 iunie 2017 în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, ediția XXVI, în sala mica a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în interpretarea fiului compozitorului, pianistul Maxim Ciolac.

Examinând lista lucrărilor lui V. Ciolac, putem menționa că în primii ani de studiu la conservator compozitorul experimentează preponderent în sfera muzicii pentru pian. În anul 1982 compune (probabil, la sugestia profesorului său) *Variațiuni pe un coral de J. S. Bach*, după care urmează *Toccata*, *Preludii*, însăși denumirile vorbind în favoarea faptului că V. Ciolac manifestă un interes deosebit față de creația lui J. S. Bach, descoperind treptat misterul simbolurilor ascunse în țesătura muzicală, profunzimea intelectuală a lucrărilor marelui compozitor. Pentru compozitor, cunoașterea muzicii și calea de inițiere în acest domeniu a început cu operele lui J. S. Bach și, în același timp, treptele spre desăvârșirea profesionalismului, la fel, aduc tot la acest izvor nesecat de măiestrie și noblețe spirituală. Acest devotament manifestat din partea profesorului și elevului față de creația bachiană a servit drept

un punct de reper pentru formarea suportului spiritual și desfășurarea activității artistice proprii, cu o lume de imagini aparte și limbaj muzical diferit [1].

**Ciclul pentru pian *Iluzii*: conceptul artistic și structura arhitectonică.** V. Ciolac intitulează ciclul pentru pian *Iluzii*, sugerând prin denumire ideea unei imagini aparente, irealizabile cu nuanțarea unei tente mistice legate de o lume nevăzută, transcendențială. Deși compozitorul face aluzii spre diferite iluzii transparente care sunt conturate grație amplasării liniei melodice în registrele extreme (acest procedeu fiind specific pentru impresionisti), pe parcursul lucrării, totuși, în mare parte lexicul utilizat demonstrează o legătură cu procedeele de exprimare specifice creației bachiene.

Lucrarea este alcătuită din patru părți ce se desfășoară preponderent în tempo-uri lente: prima mișcare — *Andante misterioso*, cu remarca *dolce leggiero e trasparente*, a doua — *Moderato*, mișcarea a treia — *Largo ad libitum*, a patra — *Largo Drammatico*. Merită de remarcat că, deși, de regulă, în lucrările ciclice principiul de bază îl constituie contrastul, aici el este sesizat în special în secțiunile interne ale fiecărei părți. O astfel de reprezentare oferă, pe de o parte, integritate ciclului prin similitudinile vădite ale tempo-urilor lente, pe de altă parte, dezvăluie conceptul propus de autor, creionarea celor mai reprezentative caracteristici ale portretului muzical al profesorului său și anume calmul, rafinamentul, finețea (umorul rafinat) blândețea și, de ce nu, tenta enigmatică, misterioasă specifică preponderent oamenilor de creație. Prima parte joacă rolul unei expoziții ce ne descoperă o lume ireală, mistică și o adiere ușoară spre conturarea rafinată a portretului muzical. Cea de-a doua, descoperă profunzimea intelectului și lupta pentru cunoaștere, dorința de a percepe și tinderea spre desăvârșire, ca o mișcare încontinuu, partea a treia excelează prin ascensiunea tensiunii și acumularea plenitudinii spirituale ce oferă libertate. Partea a patra reprezintă culminația întregului ciclu iar remarca *Largo Drammatico* evidențiază caracterul expunerii materialului muzical.

**Prima mișcare** poartă un caracter misterios, însăși remarca autorului *Andante misterioso* vorbește în favoarea acestui fapt, iar conturul melodic expus pe fundalul nuanței dinamice de *pp*, cu migrarea spre *ppp*, fiind amplasat în registrul acut, creionează o imagine transparentă, ireală în același timp, varierea și schimbarea frecventă a metrelor 4/4, 2/4, 3/4, 1/4, oferă o tentă de estompere. Arhitectonica primei mișcări se structurează într-o formă tripartită compusă în care compartimentele se divizează prin notificarea tempo-ului.

Prima secțiune, A, include un material muzical amplu iar structurarea internă se realizează prin divizarea în sub-compartimente. Linia melodică debutează cu intervalul de septimă mare descendentă ( $fa^{\#3} - sol^2$  în mâna dreaptă și peste o măsură  $do^{\#2} - re$  în mâna stângă) care va deveni una din reperele intonaționale, atât pe orizontală, cât și pe verticală. Deși nu putem vorbi despre prezența tonalității în cadrul acestei mișcări, totuși, se atestă existența unui sunet —  $do^{\#}$  — care persistă preponderent în conturul orizontal cât și în cel vertical, ca un suport lexical intonațional de bază. Utilizarea septimei mari ca formulă de suport în conturul melodic poate fi determinată din punct de vedere a semanticii, conform aprecierii cercetătorului rus A. L. Ostrovskii, ca o aspirație spre lumină și, în același timp, spre spațialitate [2]. În măsura a patra, mâna stângă plasează în mișcare descendentă două complexe sonore formate din trei sunete ( $la-bemol - fa^2 - sol^2$  și  $re - si - do^{\#2}$ ), baza căruia o constituie septima mare iar pentru atenuarea ei se include și secunda mare ce oferă o tentă de sonoritate catifelată. În mâna dreaptă, septimele mari  $re^2 - do^{\#2}$   $la-bemol - sol^2$  sunt expuse cu o octavă mai sus, dar acestea la fel, nu se sesizează ca intervale acute, deoarece primele sunete sunt date ca niște apogiaturi. Intervalul de cvartă mărită descendentă ( $do^{\#2} - sol^2$ ) care se conturează în linia melodică și cvinta micșorată (din mâna stângă)  $sol^2 - do^{\#2}$  — inversarea cvartei mărite din melodie, oferă o tentă de tristețe și amintește de clinchetul foarte fin și gingaș al unui clopoțel ce se aude de undeva. Pe lângă rolul semantic pe care-l îndeplinesc complexe sonore, împreună cu intervalul de cvartă mărită ele au și funcția de așa numită "cadență" de evidențiere a microstructurilor interne din compartimentul A, deoarece anume ea se va

repetă pe parcursul întregului material muzical expus în perimetrul primei părți interne. Ca urmare, primele patru măsuri alcătuiesc micro-secțiunea *a*.

Cea de-a doua, *b* cuprinde cinci măsuri fiind puțin mai desfășurată: dacă în *a* linia melodică este mai concisă și se deosebește prin dominarea diezilor, atunci aici, — deși se manifestă o înrudire în ceea ce privește formulele ritmice și intervalice, — totuși, predomină bemolii, iar complexele sonore ce joacă rolul de „cadență” sunt inversate, adică mâna dreaptă expune cvinta micșorată, iar mâna stângă cvarta mărită deja la o octavă și mai sus, la fel pe nuanța de *ppp* și menținerea semnului de *fermato* ce-i oferă o anumită solemnitate.

Micro-secțiunea *c* este și mai desfășurată și include șase măsuri, țesătura muzicală demonstrează prezența septimei mari ca un interval de bază a conturului liniei melodice. Cadența se repetă inversat, din *b* deja fiind amplasată cu două octave mai jos în cheia bas, fapt ce o face să fie mai perceptibilă. Urmează două măsuri ce sunt sesizate ca un ecou al ultimelor măsuri din micro-secțiunea *c*, după care revine „cadența” în varianta inițială, dar de această dată fiind amplasată mai jos în cheia bas, pe fundalul nuanței dinamice *pp*, astfel și mai bine recepționată, creând impresia de apropiere treptată.

Discursul muzical continuă cu două măsuri în micro-secțiunea *d*, ce îndeplinește rolul de totalizare a lexicului intonațional expus în secțiunea *A*<sub>1</sub> complexele armonice sunt constituite pe verticală din septima mare și cvarta mărită ce au jucat un rol important în expunerea nu doar al formulelor lexicale, dar și a semanticii secțiunii interne *A*<sub>1</sub>. Deși pe plan auditiv, expunerea materialului muzical nu se sesizează ca ceva nou, dar ca o continuare a gândului și a fluxului sonor precedent, totuși, se observă apariția unor elemente compoziționale noi care aduc o tentă și mai pătrunzătoare de mister și tristețe.

Conturul melodiei secțiunii *A*<sub>2</sub> începe cu o alunecare cromatică descendentă de la sunetul *do*<sup>3</sup> spre *la*<sup>2</sup>, fiind plasată pe fundalul complexului armonic format din secunda mare, cvartă mărită și sextă mărită. Totodată, pe ultimul timp din măsură, în acompaniament apare sunetul *do* pătrime, expus în registrul grav cu semnul de *fermato* ce devine punctul de orgă sau reperul de bază pe care se desfășoară întreaga secțiune *A*<sub>2</sub>. Din punct de vedere a semanticii, se creează impresia bătăii unui clopot cu o nuanță funebă ce sună în semn de comemorare, iar mișcarea descendentă amplifică tristețea. Prima măsură a secțiunii *A*<sub>2</sub> se va repeta cu o octavă mai jos ca urmare, aceste două măsuri constituie micro-secțiunea *e*.

Discursul muzical continuă cu reiterarea exactă a materialului sonor din perimetrul micro-secțiunii *d* al compartimentului *A*<sub>1</sub> ceea ce vorbește în favoarea faptului că aceste două secțiuni *A*<sub>1</sub> și *A*<sub>2</sub> sunt înrudite prin persistarea fragmentară a lexiconului intonațional prezente în ambele secțiuni ce integrează sub aspect compozițional și semantic țesătura muzicală. Desfășurarea fluxului sonor se efectuează grație apariției secvențelor ce expun conturul melodic din micro-secțiunea *e* cu pasul de secundă mică, adică de la sunetul *si*<sup>2</sup> spre *sol*# continuând cu expunerea motivului la o octavă mai jos, — ca urmare formându-se micro-secțiunea *e*<sub>1</sub>.

Expunerea materialului muzical din perimetrul celorlalte două măsuri reprezintă unele similitudini cu cel din *d*, dar se percepe mai mult ca o nouă etapă de continuitate și, în același timp, o revigorare după repetările precedente, — ca urmare, aceasta reprezintă micro-secțiunea *f*. Revenirea motivului intonațional din *e* se percepe mai mult ca o încheiere și constituie deja *e*<sub>2</sub>. Discursul muzical ce apare deja nu se mai plasează pe fundalul sunetului *do* și este divizat de compartimentul precedent prin remarca compozitorului *Poco accelerando*, care vorbește despre faptul că urmează un material ce, pe de o parte joacă rolul de încheiere, iar, pe de alta, poate servi drept punte alcătuită din patru măsuri ce reprezintă trecerea spre noul compartiment.

Ultimele două măsuri din cadrul punții poartă un caracter mult mai ferm și hotărât, — dacă până acum predominau nuanțele dinamice *p*, *pp*, *mp*, atunci aici apare *f*, iar suportul îl constituie complexul sonor axat pe intervalele de septimă micșorată plus terța mare ce va forma *basul ostinato* pentru

secțiunea ce urmează. Conturul melodic se deosebește de celelalte formule intonaționale prin ascensiunea treptată a liniei fluxului sonor și amplificarea tensiunii care duce spre apariția unui compartiment nou B, ce este notat de autor prin remarca *Feroce*. Însăși denumirea vorbește de la sine, caracterul muzicii devenind crud, violent — se schimbă nu doar caracterul discursului muzical, dar și factura, nuanțele dinamice și lexicul intonațional. Acest compartiment contrastează cu celelalte, deși are dimensiunile reduse doar la șase măsuri. Desenul ritmic este schimbat totalmente: dacă în A predominau optimile, în special trioletele, doimile, aici se afirmă șaisprezecimile, deja apare un contur melodic întretesut în fluxul sonor dar care se percepe auditiv și are o semnificație din punct de vedere a semanticii: alunecarea cromatică descendentă de la sunetul *si-bemol*<sup>2</sup> spre *fa*<sup>#</sup> și revenirea înapoi redă amplificarea tensiunii cu o tentă răutăcioasă. În legătură cu acest fapt, este binevenită cercetarea efectuată de A. Schweitzer cu privire la limbajul muzical al lui J. S. Bach, ce menționează câteva formule — simboluri legate de anumite imagini sau stări spirituale, în cazul dat, o astfel de formulă intonațională alcătuită din mișcare descendentă cu revenirea succesivă, reprezintă simbolul morții. Pe lângă formula întretesută în pânza sunetelor se poate de menționat și existența motivului BACH care nu este evidențiată direct, dar se formează din linia verticală a primului complex sonor cu cea orizontală a conturului melodic, probabil, fiind o aluzie la simbolurile ce sunt ascunse în lucrările marelui compozitor german.

Următorul compartiment reprezintă revenirea discursului muzical din secțiunea A<sub>2</sub> și se evidențiază de autor prin remarca *Meno mosso*. Astfel, grație faptului că atestăm similitudini cu lexicul intonațional din sub compartimentul precedent, putem vorbi despre prezența reprizei ce nu prezintă o repetare exactă, dar denotă unele schimbări inevitabile. Se reiterează doar primele două măsuri (microsecțiunea *e*), după care urmează desfășurarea discursului liniei melodice cu accentuarea sunetelor ce se extinde printr-o mișcare ascendentă (de la *sol*<sup>1</sup> până la *sol-bemol*<sup>3</sup>), cu păstrarea succesivității treptelor ușor cromatizate, încadrându-se în perimetrul a două octave (cuprinde unsprezece măsuri) ce prezintă ascensiunea. Reieșind din investigațiile savantului german A. Schweitzer, aceasta are o semnificație simbolică la J. S. Bach, reprezentând Învierea. Atingerea sunetului acut *sol-bemol*<sup>3</sup> se plasează pe fundalul nuanței dinamice *f* și se percepe ca o culminație a secțiunii de încheiere A<sub>1</sub>; totodată, treptat, apare *diminuendo* ce trece spre *pp*, iar sunetul acut *sol-bemol*<sup>3</sup> se menține până la sfârșitul părții. Linia melodică se transferă în următoarele trei măsuri în mâna stângă și conturează repetarea motivului descendent trist.

Ultimele patru măsuri plasează complexul sonor, extremele căruia se bazează pe *do-bemol* din cheia bas din octava gravă și *sol-bemol* din octava a treia cu suplinirea spațiului interior a sunetelor *re* și *fa* din octava a doua. Evidențierea intervalului de cvintă perfectă în extremele complexului sonor final, probabil la fel are o semnificație deosebită, — după părerea savantului rus V. Medușevskii, cvinta, din punct de vedere semantic poate reprezenta zborul spre cer, transparența, orientarea spre puritate. Merită de menționat faptul că pe parcursul primei părți a ciclului se evidențiază ca suport intonațional sunetele *do*<sup>#</sup>, *do-becar*, *do-bemol* — cu alte cuvinte, se creionează migrarea sunetului *do*, iar acest fapt poate fi tratat ca o aluzie la ideea că tonalitatea *Do major* este centrul organizării tonale în muzica clasică.

**Partea a doua** a ciclului este scrisă în forma tripartită compusă, de altfel, ca și prima — ca urmare, putem vorbi despre similitudinile ce vizează aspectul compozițional, după cum și cel al tempoului ce se încadrează în expunerea calmă a materialului muzical. Aici se merită de menționat că, deși tempoul *Moderato* nu presupune un contrast vădit cu prima parte, totuși, prezența șaisprezecimilor ce împânzesc țesătura sonoră a ambelor știrme oferă un caracter mult mai degajat și vioi și suscită asocierea cu preludiile și tocatele lui J.S. Bach, în special, modul de expunere a discursului muzical. Astfel, caracterul și modul de expunere trezește un contrast comparativ cu prima parte. Din punct de vedere a semanticii, probabil, imaginea creionată reflectă procesul de aspirație spre desăvârșire și cunoaștere, de care este pătruns fiecare om, dar, mai ales, personalitățile creative ce posedă un potențial bogat și au capacitatea de a contribui la formarea viziunilor pozitive, benefice ale societății,

aprofundarea intelectului pentru a descoperi frumusețea lumii spirituale, după cum și a celei înconjurătoare.

Secțiunea A demarează cu un discurs sonor ce se expune echilibrat în ambele știmate ale pianului, fără a oferi prioritate mâinii drepte. Materialul muzical se desfășoară fluid reprezentând o linie ondulatorie complementară ce trece de la o știmă la alta. Grație acestui fapt, putem observa continuitatea țesăturii muzicale și crearea impresiei de expunere polifonică. Merită de menționat, că în compartimentul dat, ca și în prima parte a ciclului, arhitectonica internă a secțiunii A presupune o divizare în sub-compartimente mai mici. Unul din suportul lexicului intonațional ce se evidențiază preponderent este intervalul de septimă mare, ceea ce constituie o similitudine cu mijloacele de expresie din partea întâi a lucrării, amintind, totodată, și despre semantica ilustrată în secțiunile precedente și anume aspirația spre lumină.

Micro-secțiunea *a* este alcătuită din patru măsuri. Modul de expunere a țesăturii muzicale, după cum și factura sugerează o mișcare sau căutare a formulelor eternității. Discursul muzical pornește de la *si-bemol* – *B*, ce reprezintă prima literă a monogramei BACH; imediat urmează sunetul *la*, iar *do* și *si becar* sunt deja expuse în știma mâinii stângi; astfel monograma este întrețesută în fluxul sonor și nu se percepe auditiv, în schimb, poate fi vizualizată în note, probabil compozitorul face o aluzie la ideea că operele lui J.S. Bach poartă amprenta desăvârșirii spirituale și înglobează principalul concept al creației bachiene — proslăvirea lui Dumnezeu.

Și micro-secțiunea *b* cuprinde patru măsuri, fără a se evidenția esențial de cea precedentă. Aceasta se sesizează mai mult ca o continuitate a discursului sonor și poate fi tratată doar ca o etapă nouă în desfășurarea materialului muzical axat în mare parte pe pasaje ascendente și suplinirea lor în direcția opusă descendentă, printre care se intercalează și unele sărituri preponderent la interval de septimă mare. Dacă sub-compartimentul precedent era amplasat pe nuanța dinamică de *pp*, motiv pentru care conturul semanticii rămâne voalat, atunci aici apare *f*, din această cauză apare senzația unei ascensiuni și insistență. Micro-secțiunea *c* este mai redusă ca dimensiuni și cuprinde doar trei măsuri, percepându-se ca o continuitate a fluxului sonor, deoarece este înrudită la nivel intonațional — suportul intervalic fiind similar — cu materialul muzical din *b*. Ritmul specific îl constituie șaisprezecimile, grație cărora linia melodică devine flexibilă și ușor migrează de la mâna dreaptă la mâna stângă, iar optimea cu punct și șaisprezecimea care în mare parte conturează săriturile de septimă, oferă impetuoșitate și creștere a tensiunii, fiind urmate de optime ce calmează puțin impulsivitatea ritmică.

Următoarea micro-secțiune *d* cuprinde patru măsuri și îndeplinește rolul de punte, pe de o parte la nivel ritmic conturează aceleași formule, pe de altă parte, reprezintă o stagnare a desfășurării liniei melodice, deoarece prima măsură plasează săritura de septimă mare, conturată prin optime cu punct și șaisprezecime ce se repetă în mâna dreaptă iar discursul melodic din mâna stângă este redus la reiterarea formulei intonaționale constituită din patru sunete *fa* – *sol-bemol* – *fa* – *mi* ce reprezintă în esență încercuirea sunetului *fa* cu intervalele de secundă ascendentă și descendentă oferind o tentă răutăcioasă prin mișcarea *ostinato* mecanică; în plus, registrul grav fortifică această senzație fiind amplasat pe fundalul nuanței dinamice *pp*. Urmează o amplificare treptată și prin pasajul ascendent axat pe o scară cu expunerea succesivă a sunetelor în mâna dreaptă, iar în mâna stângă se declanșează o avalanșă de șptime ascendente ce aduce la creșterea tensiunii și atingerea nuanței de *f*. Ultima măsură din acest sub-compartiment reunește două elemente caracteristice formulelor precedente expuse ulterior — formula intonațională mecanică ce se dizolvă în pasajul ascendent a sunetelor expuse succesiv cu accentuarea unuia și aceluiași sunet *la*, în grupul de patru șaisprezecimi.

Secțiunea mediană B devine culminația acestei părți, o dovadă în acest sens servește apariția *ff* în rezultatul ascensiunii discursului muzical de la *f* din *d*, după cum și prezența registrului acut amplifică tensiunea. Compartimentul B, la rândul său, este alcătuit din trei microstructuri, prima *a*, cuprinde trei măsuri se inițiază cu escaladarea conturului melodic centrat pe sunetul *mi-bemol* cu accentuarea primei

și a treia șaisprezecime, ce oferă o senzație de pulsație în mâna dreaptă, iar în știma din mâna stângă se amplasează intervalul de septimă mare *la – sol#*, tot în registrul acut, fiind expus în ritm de optimi și pătrimi. Conform cercetătorului francez A. Moles, orice repetare a unui fragment din mesaj impune conținutul informației să tindă spre zero, repetarea unuia și aceluiași sunet în legătură cu faptul că dispare diversitatea discursului sonor distruge începutul melodic [3]. În aceeași direcție se afirmă și conceptul savantului rus Iu. Hohlov ce a studiat creația lui F. Schubert, definind o idee prețioasă, specifică în mare parte lucrărilor vocale ale compozitorului, legată de conturarea conceptului repetării unuia și aceluiași sunet, de obicei legat de chipul morții, iar moartea omului se percepe ca moartea melodiei. Însă, aici avem nu doar o repetare simplă: se evidențiază periodic prezența sunetului adiacent *re*, astfel se formează aceeași septimă mare, dar mai atenuată, pulsația ritmică ce apare grație accentelor în ambele mâni oferă senzația mișcării și a luptei spre ascensiune. Totodată, stagnarea melodiei în contextul dat poate fi percepută și ca element ce accentuează tragismul. Materialul muzical din măsura a doua a sub-compartimentului *a* continuă să evidențieze în mâna stângă intervalul de septimă mare *si-bemol – la*, iar în mâna dreaptă *mi-becar* se repetă, fiind accentuat grație faptului că este primul sunet din grupul celor patru șaisprezecimi. Mișcarea descendentă în ambele mâni din măsura a treia îndeplinește rolul unui material tranzitiv ce duce spre inițierea micro-secțiunii *b*, ce este alcătuită tot din trei măsuri, discursul sonor fiind constituit în prima măsură din pasaje de septime ascendente și descendente completate parțial. Măsurile trei și patru se axează în mâna stângă nu doar pe o formulă ritmică *ostinato* (optime și două șaisprezecimi), dar și pe același suport intonațional septima mare *re – do#* cu alunecarea cromatică descendentă *do-becar – si* unde sunetul de bază *re* este evidențiat prin accente, mâna dreaptă la fel conturează o formulă ritmică intonațională suportul căreia îl constituie secunda mică descendentă ce se repetă insistent, numit intervalul sensibilității, sentimentului, tristeții, plânsului și gândurilor amare. Micro-secțiunea *c* include cinci măsuri, dintre care prima este înrudită cu cea din *a* prin faptul ca la fel se axează pe repetarea unui sunet (în cazul dat *do*) cu evidențierea primului din grupul de patru șaisprezecimi și uneori al treilea, ce oferă pulsație și tensiune iar suportul intonațional din mâna stângă rămâne a fi septima mare. Conturul melodic fiind redus doar la o singură formulă intonațională *ostinato* axată pe intervalul de terța mare *do – mi* se reiterează cu diferite desene ritmice pe parcursul întregului sub-compartiment.

Remarca *Tempo I* readuce materialul muzical din secțiunea A, acesta fiind repetat practic integral, unica diferențiere ține de cadența finală extinsă pe perimetrul a cinci măsuri axate pe repetarea unei și aceleași formule intonaționale. În mâna dreaptă, discursul sonor este alcătuit din intervalul de septimă mare *si – la#*, semantica căruia amplifică și mai mult tenta tragică a părții a doua. Sunetul *si* care se evidențiază prin ritmul punctat și subliniere liniară face aluzie la stabilirea unui reper sonor, însă senzația tensiunii și indeterminabilității persistă deoarece în mâna stângă se reiterează o singură figură melodică în care se accentuează sunetul *fa-becar*, — astfel, între cele două linii melodice se formează intervalul de cvartă mărită (tritonul) afirmându-se în ultima măsură pe nuanța de *ppp* care este utilizată în mare parte pentru redarea tensiunii, senzației nedeterminate, tragice. O confirmare în acest sens servește și descifrarea semanticii sunetului *si* ce se caracterizează ca sensibil, susceptibil. Ca urmare, putem concluziona că partea a doua se deosebește prin predominarea tentei tragice, tensionate, registrul grav amplificând această impresie.

**Partea a treia** începe cu o introducere *Largo. Ad libitum*. Tempoul lent, măsura de 4/4 și revenirea în registrul mediu anihilează tensiunea părții precedente și treptat dispare tenta tragică, creionând un tablou nou, liniștit, plin de lumină, diafan. Reperul sonor ce evidențiază spațialitatea imaginii conturate se axează preponderent pe intervalul de secunde mari plasate în registrul mediu și acut care devine suportul intonațional al introducerii. Deși predominarea doimilor, pătrimilor și semnului *fermato* contribuie la destrămarea tentei tragice din partea a doua, totuși un element ce re apare uneori pe parcursul acestui compartiment ca o amintire și care realizează legătura dintre aceste părți este

intervalul de septimă mare dintre aceleași sunete *si – la#* ce s-au menținut ca reper sonor în cadența finală a părții precedente. Amplasarea secundelor mari în diferite octave creează impresia sonorității clinchetului de clopoței, acest fapt intensifică senzația irealității și contribuie la zugrăvirea unei lumi transcendente. Se merită de menționat că, în măsura a treia apare un acord constituit din sunetele monogramei BACH în care notele sunt amplasate în așa mod încât alcătuiesc două septime mici ce sună concomitent iar vecinătatea lui *si-bemol* și *si-becar* nu se sesizează ca disonanță dar din contra, ca un interval foarte moale.

După introducerea calmă, luminoasă, demarează o secțiune A cu remarca *Un poco piu mosso* ce aduce un contrast vădit nu doar în ceea ce privește tempoul dar și ritmul, se schimbă măsura din 4/4 în 4/8 (pe parcurs va apărea și 1/8), fapt care vorbește despre accelerarea discursului muzical. Urmează o avalanșă de trezecidoimi plasate în mâna stângă pe intervalul de septimă mare *si-bemol – la* în registrul grav ce constituie suportul intonațional al întregii secțiuni reprezentând în acest sens punctul de orgă al secțiunii nominalizate. Intervalul de septimă mare în contextul părții a doua și a treia poartă o încărcătură semantică importantă deoarece pe lângă faptul că realizează legătura intonațională dintre cele două părți semnifică revenirea tensiunii și nedeterminării ce poate fi echivalată din punct de vedere a imaginii propuse cu lupta spre cunoaștere și desăvârșire. Discursul sonor din mâna dreaptă demarează cu formula melodică circulară cromatizată intens caracterizată prin predominarea pasului de secundă la nivel ritmic, organizată în trezecidoimi ce amintește de spiritul lucrărilor marelui compozitor J.S. Bach și, în special, creează aluzia mișcării de tocată.

La rândul ei, secțiunea A poate fi divizată în alte două micro-secțiuni ce se diferențiază grație figurilor intonaționale ce se conțin în discursul sonor al mâinii drepte. Astfel, prima micro-secțiune *a* (măsurile 29–39) se caracterizează prin prevalarea registrului grav, desfășurarea circulară a figurilor melodice cu pas de secundă sau terță și a nuanțelor dinamice ce marchează creșterea intensității treptate de la *pp* apoi *mp* și *f*, iar a doua micro-secțiune *b* (măsurile 40–56) se deosebește prin avansarea treptată spre registrul acut și predominarea intervalelor de septimă, sextă, cvartă, cvintă cu accentuarea preponderent a sunetului de sus. Astfel, prevalarea intervalelor cu un ambitus mai larg oferă o tentă de ascensiune a intensității sonore, ce conduce, în măsurile 54 și 55, la culminația părții a treia, marcată de *fff*, iar repetarea secunde mari *re – mi*, în registrul acut (octava a doua și a treia) se sesizează în acest context ca un strigăt plin de râvnă, ardoare și, dacă e să ne referim la semantică, atunci trebuie de remarcat faptul că omul creator permanent se află în căutarea noilor idei ce contribuie semnificativ la extinderea orizontului cognitiv și îmbogățirea lumii spirituale a artistului.

Urmează secțiunea A<sub>1</sub> care în mare parte amintește de materialul muzical al compartimentului precedent, dar totuși se diferențiază prin registrul acut care reiese din contextul sonor al culminației lansate în perimetrul micro-secțiunii *b* și se percepe aici ca o continuitate integră a discursului sonor, conturând fluiditatea formulelor melodice revenite din secțiunea A. Arhitectonica părții a treia conturează forma tripartită cu prezența elementelor de variațiune. Datorită revenirii registrului acut și a desfășurării circulare a figurilor melodice cu pas de secundă și terță din prima micro-secțiune *a*, acest discurs sonor readuce lumina și sensibilitatea din introducere. În linia melodică a mâinii stângi deja nu se mai atestă prezența intervalului de septimă mare ce susține permanent tensiunea și tenta tragică din partea a doua, dar se poate menționa că în formula melodică care poartă amprenta structurii intonaționale din mâna dreaptă este întretesută monograma BACH. Revenirea intervalului de septimă mare *si – la#* poate fi observată în cadența finală a întregului compartiment ce oferă un imbold pentru apariția părții următoare.

**Partea a patra** introduce un contrast vădit comparativ cu celelalte secțiuni, se merită de menționat că însăși structura facturii pentru pian devine dificilă de interpretat, deoarece apar patru portative (în loc de cele două). Se stabilește măsura de 4/2 și tempoul *Largo Drammatico*, cu nuanța dinamică *ff*. Toate acestea creează o atmosferă sumbră, tensionată. Pe lângă mijloacele de expresie

numite mai sus, trebuie de menționat că predominarea facturii acordice în partida ambelor mâini, după cum și amplasarea acordurilor în registrul grav și acut denotă extinderea tentei apăsătoare dramatică creionată inițial. Intervalul de bază ce se conține în structura acordurilor din ambele partide ale pianului este secunda mare *si – do*, în special, ea se afirmă în mâna stângă fiind interpretată concomitent în octave, pentru a mări tensiunea disonanței pe parcursul Introducerii (măsurile 1–17) și, în același timp, devine fundalul sonor al discursului muzical îndeplinind rolul punctului de orgă. Partida mâinii drepte se caracterizează printr-o mișcare ascendentă lentă, dramatică a acordurilor ce se extind treptat în registrul acut al pianului, măbind tensiunea, spațialitatea și diferențierea percepției discursului sonor dintre cele două partide ale pianului, în care una se caracterizează prin mișcare acordică ascendentă, iar alta repetă aceleași acorduri în registrul grav. În acest context, procedeul dat poate fi perceput ca un element ce accentuează tragismul și dramatismul materialului muzical. De asemenea, se poate observa și o amplificare a nuanțelor dinamice care marchează o creștere de la *ff* până la *fff*, fapt ce atestă prezența punctului culminant al introducerii și coincide, în același timp, cu cadența finală a compartimentului dat. Este de menționat faptul că, la nivel de structurare a intonațiilor specifice din introducerea părții a patra se atestă prezența elementelor de înrudire cu introducerea părții a treia și în special prevalarea intervalului de secundă ce constituie elementul de bază în ambele figuri melodice.

Următoarea secțiune A (măsurile 18–27) derulează cu un discurs sonor ce se evidențiază printr-un caracter contrastant, comparativ cu materialul muzical precedent. Diferențierea se manifestă prin schimbarea nuanțelor dinamice care imediat se reduc până la *pp* după cum și tempoul *Flebile misterioso*. Dispare registrul grav, se afirmă registrul mediu și acut, factura revine temporar doar la două portative. Conturul discursului sonor devine mai desfășurat, se atestă tendința de cromatizare a figurilor melodice, iar din punct de vedere al organizării ritmice apar doimile ce conferă țesăturii muzicale o senzație de planare într-un spațiu necunoscut. În mâna stângă predomină notele întregi, pentru menținerea fundalului sonor, se revine la intervalul de septimă, în special afirmându-se septima mare care a prevalat în părțile precedente.

Secțiunea ce urmează, A<sub>1</sub> (măsurile 28–41) este marcată de schimbarea tempoului *Con moto agitato* și se percepe ca o continuare a compartimentului precedent, grație faptului că se păstrează unele elemente din discursul sonor expus ulterior, în special mișcarea cu doimi la care se alătură optimile și pătrimile cu punct ce formează figuri melodice alcătuite din secunde sincopate ce trec în terțe. Se revine la factura de patru portative, fundalul din registrul grav este alcătuit inițial din două septime mici *re – do, sol – fa*, ce imediat se schimbă în septimele mari *re-bemol – do, sol – fa#*, — reînțoarcerea la intervalul de septimă vorbește din punct de vedere a semanticii despre prezența tensiunii și dramatismului care s-a afirmat în secțiunile precedente. De asemenea, se poate observa amplificarea gradației nuanțelor dinamice ce se inițiază cu *p* și *mp*, apoi ajung la *f* și *ff*, fapt ce vorbește despre creșterea liniei dramatice, ce ajunge în măsura 42 la culminație. Este important de subliniat, că punctul culminant al compartimentului dat este marcat de *fff* și precedat de o pauză cu *fermato*.

Discursul sonor ce urmează, deși se deosebește din punct de vedere al facturii, totuși, se percepe ca o continuare a materialului muzical precedent și poate fi marcat ca A<sub>2</sub> (măsurile 42–58). Odată cu extinderea facturii melodice în registrul acut se conturează o imagine nedefinită, ce parcă planează foarte ușor în spațiu. Cadența finală a compartimentului dat este extinsă (măsurile 53–58). Aici evidențiem rolul figurii melodice conturate în partida mâinii drepte, ce conține secunda ascendentă *do – re* ce se repetă în cadrul diferitor figuri ritmice, inițial cu optimi, apoi cu pătrimi și doimi plasate pe nuanța de *p*, care, fiind accentuată liniar, creează impresia îndepărtării, plecării, adică a unui rămas bun.

Remarca *Largo* (măsurile 59–69) readuce discursul sonor al introducerii, care aici îndeplinește funcția de codă a părții a patra, realizând astfel o arcadă tematică care, totuși, se deosebește de expunerea inițială prin gradația nuanțelor dinamice de o intensitate scăzută *pp* ce prevalează pe parcursul întregii secțiuni iar acordul final se plasează pe *ppp*. Acest fapt vorbește despre scăderea dramatismului și



tensiunii din secțiunile ulterioare, atmosfera devine calmă și luminoasă. Registrul acut și grav amplifică senzația spațialității, iar în partida mâinii stângi pe fundalul septimelor armonice se intercalează secunda melodică ascendentă *do – re*, ce revine din secțiunea precedentă și care, fiind repetată, joacă un rol important în definirea semanticii lucrării. Semnificația ei constă în redarea pașilor de plecare, evidențiind ideea trecerii în lumea transcendentală, evident, reprezentată într-o formă iluzorie [4]. Reieșind din structura conturată pe parcursul părții a patra, remarcăm faptul că acest compartiment se înscrie în perimetrul formei de variațiuni cu o introducere ce joacă rolul de arcadă.

**Concluzii.** În concluzie, am dori să relevăm faptul că ciclul pentru pian *Iluzii* de V. Ciolac este o lucrare interesantă, apreciabilă din punct de vedere a utilizării diferitor procedee de expresie axate preponderent pe formule cu implicarea structurilor disonante iar semantica conturată în imaginile ”aparente”, ”irealizabile”, cu nuanțarea unei tente mistice legate de o lume nevăzută, transcendentală, reprezintă o viziune artistică novatoare a compozitorului. Arhitectonica primei mișcări se structurează într-o formă tripartită compusă în care secțiunile se divizează prin notificarea tempoului, iar lexicul utilizat demonstrează o legătură cu procedeele de exprimare specifice creației bachiene. Și partea a doua a ciclului este scrisă în forma tripartită compusă, în care țesătura sonoră oferă asocierea cu preludiile și tocatele lui J.S. Bach, deosebindu-se prin predominarea tentei tragice, tensionate, iar registrul grav amplifică această impresie. Partea a treia conturează forma tripartită cu elemente de variațiuni; discursul sonor zugrăvește un tablou nou, liniștit, plin de lumină, diafan. Reieșind din structura conturată pe parcursul părții a patra, remarcăm faptul că aceasta se înscrie în cadrul formei de variațiuni cu o introducere ce joacă rolul de arcadă. La nivel de structurare a formulelor intonaționale, se atestă prezența elementelor de înrudire cu părțile a doua și a treia, în special, prevalarea intervalelor de secundă și septimă ce constituie elementul de bază al figurilor melodice. Prin lucrarea pentru pian *Iluzii*, V. Ciolac aduce un omagiu profesorului său P. Rivilis și, în același timp, redă ideea ascensiunii spirituale a fiecărei personalități artistice.

### Referințe bibliografice

1. ВАШКЕВИЧ, Н. *Семантика музыкальной речи музыкальный синтаксис словарь музыкальных форм*. Тверь: ТМК им. М.П. Мусоргского, 2010.
2. МЕДУШЕВСКИЙ, В. *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор, 1993.
3. МЕДУШЕВСКИЙ, В. Жанровая теория в измерении красоты. În: *Тридцать три этюда о музыке*. Сборник статей. Екатеринбург: Liber amicorum, 2015, с.8–16.
4. GÎRBU, E. *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematică religioasă*. Chișinău: Pontos, 2018.