

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII
MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 780.8:780.644.2.071.1(478)(043.3)

**FAGOTUL ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN
REPUBLICA MOLDOVA
TEZĂ DE DOCTORAT**

653.01 – MUZICOLOGIE (creație)

Student-doctorand:

Taran Vladimir

Conducător de doctorat:

Andrieș Vladimir

Prof. univ., dr.

CHIȘINĂU, 2021

© Taran Vladimir, 2021

CUPRINS

ADNOTARE (în limbile română, engleză și rusă).....	4
LISTA TABELELOR	7
INTRODUCERE	8
1. CREAȚIILE PENTRU FAGOT ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PERIOADA ANILOR '70 -'90.	18
1.1. Piese pentru fagot și pian.....	18
1.1.1. <i>Piesă concertantă (Moment muzical)</i> de Valentin Vilinciuc.....	18
1.1.2. <i>Capriccio</i> pe tema cântecului popular <i>Bună-i brânza din burduf</i> pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru	22
1.1.3. <i>Piesă concertantă</i> pentru fagot și pian semnată de Boris Dubosarschi.....	28
1.2. <i>Sonata</i> pentru fagot și pian de Vitalie Verhola	32
1.3. Concluzii la capitolul 1	46
2. REPERTORIUL NAȚIONAL PENTRU FAGOT LA CONFLUENȚA SEC. XX-XXI.	47
2.1. Genul de sonată și sonatină	47
2.1.1. <i>Sonata-dialog</i> pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru	47
2.1.2. <i>Sonatina</i> pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac	52
2.2. Fagotul în creația lui Oleg Negruța	61
2.2.1. <i>Ciclul Patru piese pentru fagot și pian</i>	62
2.2.2. <i>Concertul</i> pentru fagot și orchestră	71
2.3. Concluzii la capitolul 2.....	77
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	79
BIBLIOGRAFIE	82
ANEXE	89
Anexa 1. Lista abrevierilor	89
Anexa 2. Programul recitalurilor (<i>Componenta artistică a proiectului de cercetare</i>)	90
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	92
CV-ul AUTORULUI	93

ADNOTARE

Taran Vladimir. Fagotul în creația compozitorilor din Republica Moldova. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (Creație), Chișinău, 2021.

Structura tezei. Lucrarea include: **1. Componenta practică** care cuprinde 3 recitaluri ale autorului imprimate pe 3 DVD-uri; **2. Partea teoretică** care conține: Introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 102 titluri, 80 pagini text de bază, inclusiv exemple muzicale. Rezultatele obținute au fost reflectate în 5 publicații științifice.

Cuvinte-cheie: capriccio, concert, fagot, sonată, sonatină, piesă, B. Dubosarschi, V. Verhola, V. Rotaru, V. Ciolac, O. Negruța, V. Vilinciuc

Domeniul de studiu: creația componistică din Republica Moldova, interpretare instrumentală.

Scopul lucrării constă în valorificarea muzicologică și interpretativă a creațiilor pentru fagot semnate de compozitorii din Republica Moldova și elaborarea unor recomandări metodice privind interpretarea lucrărilor vizate, studiu ce va fi util atât interpreților, cât și profesorilor. Realizarea acestui scop prevede următoarele **obiective:** analiza particularităților stilistice și de gen ale celor mai reprezentative creații pentru fagot ale compozitorilor autohtoni; evidențierea rolului fagotului în diversificarea timbrală a muzicii contemporane și în îmbogățirea repertoriului concertistic; stabilirea metodelor de depășire a dificultăților tehnice interpretative și formularea unor recomandări cu privire la executarea pieselor analizate.

Noutatea și originalitatea științifico-practică a proiectului constă în îmbinarea cercetării teoretice și a procesului de valorificare scenică a repertoriului autohton pentru fagot. Caracterul inedit al lucrării este determinat și de faptul că, pentru prima dată în muzicologia autohtonă, muzica pentru acest instrument a devenit subiectul unei cercetări de amploare, în care au fost studiate detaliat, sub aspect muzicologic și interpretativ, cele mai reprezentative creații pentru fagot semnate de compozitorii chișinăuieni.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele prezentate în teză pot fi folosite în procesul elaborării unor cercetări cu tematică adiacentă, precum și în cadrul procesului didactic în instituțiile muzicale la disciplinele *Istoria muzicii naționale*, *Istoria artei interpretative*, *Instrument (fagot)*, *Metodica predării disciplinei de specialitate*, *Practica artistică* etc. De asemenea, ele vor fi utile interpreților, atât fagotiștilor începători, cât și celor profesioniști, care își propun ca scop interpretarea creațiilor analizate în prezentul studiu științific.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul școlii doctorale *Studiul Artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, fiind discutată și recomandată pentru susținere de comisia de îndrumare și de consiliul Școlii Doctorale. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 5 articole și 2 rezumate publicate, în comunicările prezentate la conferințele științifice naționale și internaționale, precum și în activitatea interpretativă a autorului.

ANNOTATION

Taran Vladimir. The bassoon in the creation of composers of the Republic of Moldova. Doctoral thesis in arts, speciality 653.01 - Musicology (Creation), Chisinau, 2021.

Structure of the thesis. The paper includes **1. Practical component**, containing 3 recitals by the author, recorded on 3 DVDs; **2. Theoretical part**, containing Introduction, two chapters, general conclusions and recommendations, bibliography out of 102 titles, 80 pages of basic text, with musical examples. The findings were presented in 5 scientific publications.

Keywords: capriccio, concert, bassoon, sonata, sonatina, song, B. Dubosarschi, V. Verhola, V. Rotaru, V. Ciolac, O. Negruța, V. Vilinciuc

Study field: the compositional creation in the Republic of Moldova, instrumental interpretation.

The aim of the paper is the musicological and interpretative valorization of the bassoon creations signed by composers from the Republic of Moldova, and the elaboration of some methodical recommendations regarding the interpretation of the targeted works, being a helpful study for both performers and teachers. The achievement of this goal requires the following **objectives:** the analysis of the most representative bassoon creations of local composers in terms of style and genre; the highlighting of the role the bassoon plays in the diversification of the pitch in contemporary music and the enrichment of the concert repertoire; the determination of the methods to overcome the technical difficulties of interpretation, and the formulation of some recommendations regarding the execution of the analyzed songs.

The scientific-practical novelty and originality of the project consist in the combination of theoretical research and the process of scenic capitalization of the local repertoire for bassoon. The unique feature of the paper is also given by the fact that, for the first time in the local musicology, this instrument became the subject of extensive research, in which there were studied in detail, in terms of musicology and interpretation, the most representative bassoon creations signed by composers from Chisinau.

Applicative value of the paper. The materials presented in the thesis can be used in the process of elaborating some research on little side topics, as well as in the teaching process in music institutions for disciplines such as *History of national music*, *History of performing arts*, *Instruments (bassoon)*, *Methodology in teaching speciality subjects*, *Artistic practice*, etc. Moreover, they will be useful to performers, both beginners and professional bassoonists, who aim to perform the creations analyzed in this scientific study.

Implementation of the scientific findings. The thesis was carried out within the Doctoral School of *Arts and Culturology* at the Academy of Music, Theater and Fine Arts of the Republic of Moldova, and it was discussed and recommended to be obtained by the guidance committee and the Doctoral School board. The findings of the research were presented in 5 articles and 2 abstracts which were published, in communications presented at national and international scientific conferences, as well as in the interpretive activity of the author.

АННОТАЦИЯ

Таран Владимир. Фагот в творчестве композиторов Республики Молдова. Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств по специальности 653.01 - Музыкаведение (Творчество), Кишинев, 2021.

Структура диссертации. Работа включает: **1. Практическую часть**, состоящую из 3 сольных выступлений автора, записанных на 3 DVD; **2. Теоретическую часть**, содержащую: введение, две главы, общие выводы и рекомендации, библиографию из 102 названий, 80 страниц основного текста, включая нотные примеры. Полученные результаты отражены в 5 научных публикациях.

Ключевые слова: каприччио, концерт, фагот, соната, соната-диалог, сонатина, пьеса, В. Верхола, В. Вилинчук, О. Негруца, В. Ротару, В. Чолак.

Область исследования: композиторское творчество Республики Молдова, инструментальное исполнительство.

Целью диссертации является музыкаловедческое и исполнительское освоение произведений для фагота композиторов Республики Молдова и разработка методических рекомендаций по интерпретации этих произведений, что будет полезно как молодым исполнителям, так и педагогам. Достижение этой цели предусматривает решение следующих **задач**: стилистический и жанровый анализ наиболее показательных произведений молдавских композиторов для фагота; выявление роли фагота в тембровом многообразии современной музыки и обогащении концертного репертуара; определение методов преодоления технических трудностей исполнения и формулирование рекомендаций по интерпретации анализируемых произведений.

Новизна и научно-практическая и оригинальность проекта заключается в сочетании теоретического рассмотрения и сценического воплощения национального репертуара для фагота; впервые в отечественном музыкознании сочинения для этого инструмента стали предметом обширного исследования, в ходе которого были детально проанализированы с музыкаловедческой и исполнительской точки зрения наиболее показательные произведения для фагота, написанные кишиневскими композиторами.

Практическая значимость работы. Материалы, представленные в диссертации, могут быть использованы в процессе исследования смежных тем, а также в рамках учебного процесса в музыкальных учреждениях по дисциплинам *История национальной музыки, История исполнительского искусства, Инструмент (фагот), Методика преподавания специального инструмента, Исполнительская практика* и т. д. Кроме того, результаты исследования будут полезны исполнителям, как начинающим фэготистам, так и профессионалам, которые включают в свой репертуар сочинения, проанализированные в рамках настоящей научной работы.

Внедрение научных результатов. Диссертация была выполнена в рамках Школы доктората в области искусствоведения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, обсуждалась и рекомендована к защите комиссией по руководству докторантом и Советом Школы доктората. **Практическая апробация** была осуществлена в рамках трех концертных выступлений. Результаты **теоретических исследований** отражены в 5 статьях и 2 резюме, а также в докладах, представленных на национальных и международных научных конференциях.

LISTA TABELELOR

Tabel 1.	V. Vilinciuc. Piesă concertantă	p. 16
Tabel 2.	V. Rotaru <i>Capriccio</i>	p. 21
Tabel 3.	B. Dubosarschi. Piesă concertantă	p. 26
Tabel 4.	Structura tonal-tematică a p. I din Sonata pentru fagot de V. Verhola	p. 36
Tabel 5.	Sonata pentru fagot de V. Verhola, forma părții II	p. 38
Tabel 6.	Sonata pentru fagot de V. Verhola, forma părții III	p. 39
Tabel 7.	<i>Sonata-dialog</i> pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru	p. 46
Tabel 8.	Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac	p. 51
Tabel 9.	Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac, formațiunea tematică <i>b</i>	p. 52
Tabel 10.	O. Negruța <i>Patru piese pentru fagot și pian: Scherzo</i>	p. 61
Tabel 11.	O. Negruța <i>Patru piese pentru fagot și pian: Doina și Hora</i>	p. 63
Tabel 12.	O. Negruța <i>Patru piese pentru fagot și pian: Nocturna</i>	p. 66
Tabel 13.	O. Negruța <i>Patru piese pentru fagot și pian: Burlesca</i>	p. 68
Tabel 14.	O. Negruța <i>Concertul pentru fagot</i>	p. 70

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate: Fagotul este un instrument muzical care a apărut în prima jumătate a sec. XVI, predecesorul căruia este considerată *bombarda* – un instrument muzical utilizat în epoca Renașterii, reprezentând un tub de cca. 3,5 metri la capătul căruia se fixa o ancie dublă. Spre sfârșitul sec. XVII, *bombarda* aproape că nu se mai întrebuița, fiind înlocuită de *fagot*. Pe parcursul istoriei, instrumentul s-a perfecționat sub aspect tehnic, fiindu-i anexată o mecanică auxiliară și modificându-și forma exterioară.

Fagotul a parcurs o cale de dezvoltare foarte lungă și complicată care, grație ambitusului său larg – de la *B₁* până la *es²* și unui timbru specific, și-a găsit întrebuițarea în diverse ipostaze – participant al ansamblurilor sau orchestrelor și solist, instrument ce dublează alte voci și unul cu o pronunțată individualitate funcțională. În registrele grav și mediu el este comparat ca sonoritate cu cornul și violoncelul, iar în registrul acut are un colorit original caracteristic anume pentru fagot. Pe parcursul dezvoltării sale au apărut noi calități ale instrumentului, acesta a devenit mai cantabil, mai expresiv în episoadele lirice. Cu totul altfel, el, se manifestă el în lucrările unde este redat comicul sau grotescul, iar tragicul și dramaticul sunt expuse prin nuanțe specifice, producându-i ascultătorului o adâncă impresie.

La confluența sec. XVII-XVIII, fagotul a căpătat o mai mare popularitate, fiind solicitat atât în componența orchestrelor de operă și simfonice, cât și în componența diferitor ansambluri camerale, având funcția de amplificare și dublare a vocii de bas. Ca exemplu, în unele opere ale lui R. Keiser (1674-1739) se utilizează până la cinci fagoți, iar J.-B. Lully (1632-1687) trata fagotul ca o voce de bas în *trio*-ul pentru suflători, vocea superioară fiind executată de două oboae (opera *Psyché*, 1678). Sub aspect solistic, era utilizat în sonatele lui G.P. Telemann (1681-1767), G. Besozzi (1745-1788), J.F. Fasch (1688-1758), J.D. Heinichen (1683-1729), C. Schaffrath (1709-1763), J.E. Galliard (1687-1749) ș.a.

În cele 39 de concerte scrise pentru fagot și corzi de A. Vivaldi (1678-1741), fagotului i se atribuie un rol important prin partidele solo, anticipând, astfel, tehnici care vor fi utilizate peste câteva decenii: treceri rapide și salturi de la un registru la altul, pasaje de virtuositate, episoade ample de cantilenă. Concerte pentru fagot au scris, de asemenea, J.G. Graun (1703-1771), C. Graupner (1683-1760), J.G. Mützel (1728-1788), J.F. Fasch (1688-1758). J.S. Bach (1685-1750) nu a lăsat lucrări pentru fagot solo (cu excepția unor *solo*-uri în cantatele sale); mai multe lucrări cu utilizarea acestui instrument aparțin fiilor săi – Johann Gottfried Bernhard (1715-1739) și Carl Philipp Emanuel (1714-1788).

Una dintre lucrările incluse frecvent în repertoriul interpreților este *Concertul in B-dur* pentru fagot și orchestră de W.A. Mozart (1774). Se presupune că acest concert a fost scris de

compozitor, la vârsta 18 de ani, la comanda baronului Dürniz, el însuși, fiind un fagotist amator. De asemenea, creația vizată este inclusă ca lucrare obligatorie atât în programul diferitor concursuri de talie internațională, cât și la audițiile de concurs pentru posturile de artist de orchestră.

Fagotul era folosit ca instrument solistic împreună cu alte instrumente în așa lucrări cum ar fi *Simfonia concertantă în B-dur* pentru vioară, violoncel, oboi și fagot de J. Haydn (1732-1809) și *Simfonia concertantă* pentru oboi, clarinet, fagot și corn în Es-dur, K297b, semnată de W.A. Mozart (1756-1791).

Lucrările pentru fagot, compuse în cea de-a doua jum. a sec. XVIII, pot fi împărțite în două categorii. În prima dintre ele sunt incluse creațiile scrise de interpreți-fagotiști, cum ar fi F. Gebauer (1773-1845), C. Jacobi (1791-1852), C. Almenröder (1786-1843). Concepute pentru a demonstra propriile performanțe ale autorilor, acestea au fost de multe ori expuse în forme variaționale sau de fantezii. În cea de-a doua categorie se înscriu creațiile semnate de compozitori profesioniști, dedicate unor interpreți cu renume. Printre ele se numără concertele lui C. Stamitz (1745-1801), F. Devienne (1759-1803), F. Krommer (1759-1831), F. Danzi (1763-1826), A. Reicha (1770-1836), J. Hummel (1778-1837), J. Kalivoda (1801-1866), M. Haydn (1737-1806), L. Kozeluch (1747-1818), F. Berwald (1796-1868) ș.a.

Rolul fagotului în orchestra sec. XIX este încă destul de modest, partidele solistice fiindu-i încredințate doar începând cu a doua jumătate a secolului (opera *Carmen* de G. Bizet, simfoniile a IV-a și a VI-a de P. Ceaikovski). În sec. XX-XXI, grație perfecționării construcției fagotului și a tehnicilor de interpretare, repertoriul acestui instrument s-a îmbogățit considerabil. Astfel, fagotul este valorificat, în special, în genul de *concert*, *concertino* și *sonată*. Printre compozitorii acestei perioade, care au manifestat interes pentru fagot ca instrument solistic, sunt: E. Elgar (1857-1934), E. Wolf-Ferrari (1876-1948), V. Bruns (1904-1996), J. Françaix (1912-1997), P. Hindemith (1895-1963), A. Jolivet (1905-1974), G. Jacob (1895-1984), L. Knipper (1898-1974), P. Boulez (1925-2016), J. Williams (n. 1932), Y. Kasparov (n. 1955), F. Bedrossian (n. 1971), K. Aho (n. 1949), W. Rihm (n. 1952) ș.a. Compozitorii M. Ravel (1875-1937), I. Stravinski (1882-1971), C. Orff (1895-1982) sau S. Prokofiev (1891-1953) au încredințat fagotului partide orchestrale elaborate, iar D. Șostakovici (1906-1975), în simfoniile VII, VIII și IX, a conceput *solo-uri* desfășurate pentru fagot.

Printre creațiile camerale scrise pentru fagot menționăm: *Sonata concertantă în F-dur* op. 88 de J. Amon (1763-1825), *Sonata în B-dur* pentru fagot și pian de A. Reicha (1770-1836), *Sonata* pentru fagot și pian de C. Saint-Saëns (1835-1921), *Bachiene braziliene* de H. Villa-Lobos (1887-1959), *Sonata* pentru fagot și pian de P. Hindemith (1895-1963), *Sonata* pentru

clarinet și fagot de F. Poulenc (1899-1963), *Pastorale de Crăciun* pentru flaut, fagot și harpă de A. Jolivet (1905-1974), *Duo Sonata* pentru doi fagoți de S. Gubaidulina (n. 1931), *Imnul III, IV* de A. Schnittke (1934-1998) ș.a.

În ceea ce privește valorificarea fagotului în creația compozitorilor moldoveni, constatăm un interes deosebit față de acest instrument manifestat, în special, în ultimele decenii ale sec. XX – începutul sec. XXI, ca o materializare a tendințelor spre individualizarea conceptelor componistice, spre diversificarea timbrală și căutarea unor noi efecte sonore. Și dacă în anii 70-90 ai sec. XX aceste tendințe abia se întrezăresc, în perioada de după 1990, ele se amplifică. Anume din acest motiv, materialul selectat pentru analiză în teză, poate fi divizat convențional în două grupe, în conformitate cu etapele de bază:

1. Creațiile pentru fagot ale compozitorilor din Republica Moldova compuse în perioada anilor 1970-1990;
2. Repertoriul național pentru fagot apărut la confluența sec. XX-XXI;

Repertoriul compus în prima perioadă este unul destul de variat, conținând atât creații de ansamblu, cât și opusuri solistice pentru fagot. În prima categorie sunt incluse următoarele lucrări care, în opinia autorului, sunt cele mai reprezentative: V. Rotaru *Cvintet* pentru instrumente de suflat din lemn (1958); V. Verhola *Două fugi* pentru oboi, clarinet și fagot (1969); V. Rotaru *Suită* pentru instrumente de suflat (1971); S. Lungul *Două piese* pentru fagot și pian (1972); V. Verhola *Sonată* pentru fagot și pian (1973); V. Rotaru *Capriciu* pentru fagot și orchestră de cameră (1976); D. Chițenco *Două piese pe teme populare* pentru cvintet de instrumente de suflat (1980); V. Vilinciuc *Piesă concertantă (Moment muzical)* (1987); D. Chițenco *Jocuri pastorale* pentru cvintet de instrumente de suflat (1988); *Trio* pentru oboi, fagot și pian în 2 părți (1988); O. Negruța *Sextet în trei părți* pentru instrumente de suflat (1988), *Duete* pentru clarinet și fagot (1989); B. Dubosarschi *Piesă concertantă* pentru fagot și pian.

Etapa a doua cuprinde creații scrise, în mare parte, pentru ansambluri cu participarea fagotului, lucrările solistice pentru instrument fiind prezente într-un număr mai mic. Astfel, menționăm: V. Beleaev *Adio* pentru flaut, oboi, clarinet și fagot (1996); Gh. Ciobanu *Un pendul imens într-un peisaj de vară* pentru flaut, oboi (corn englez), clarinet, fagot și corn (1994); *Pentaculus* pentru cvintet de instrumente de suflat (1994); *Din cântece și dansurile lunii melancolice nr. 1* pentru fagot (oboi, clarinet sau saxofon) (1995); *Pentaculus minus, varianta a 2-a* pentru cvartet de instrumente de suflat (1996); V. Ciolac *Sonatină* pentru fagot și pian (2005); I. Gogu *Respirația florilor* pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și pian (1996); D. Chițenco *Rugă* pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și pian (2002); *Trio* pentru flaut, oboi și fagot în 3 părți (2003); O. Negruța *Concert* pentru fagot și orchestră (2005); *4 piese* pentru fagot și pian (1999);

O. Palymski *Irealitatea II* pentru flaut, clarinet, fagot și orchestră de coarde (2005); S. Pîslari *Vânătoareasca* pentru fagot și pian (2005); V. Rotaru *Sonata-dialog* pentru fagot și pian (2003); *Muzică retrospectivă* pentru flaut, oboi, clarinet și fagot (1998); M. Stârcea *Quintet* pentru corn și cvartet de suflători (1998).

Observăm că fagotul a fost utilizat în perioadele menționate preponderent în cadrul diferitor componente de ansamblu cameral-instrumentale și simfonice, iar în calitate de instrument solistic a fost valorificat mai puțin. În acest context, totuși, am identificat și câteva creații reprezentative în care fagotul apare în calitate de solist sau în duet cu pianul, care au fost interpretate în mai multe concerte de către fagotiști autohtoni S. Vrâncean, N. Savin, V. Dragoi și subsemnatul. Printre ele, menționăm *Sonată* pentru fagot și pian de V. Verhola, *Concert* pentru fagot și orchestră de O. Negruța, *Capriccio moldovenesc* pentru fagot și pian și *Sonată-dialog* pentru fagot și pian de V. Rotaru, *Sonatină* pentru fagot și pian de V. Ciolac și poemul pentru fagot *Din cântecele și dansurile lunii melancolice nr. 1* de Gh. Ciobanu. Majoritatea dintre ele au fost analizate în prezenta teză.

Actualitatea demersului nostru este determinată de necesitatea realizării unui studiu științific de amploare în care s-ar reflecta evoluția utilizării fagotului de către reprezentanții școlii componistice din Republica Moldova, în cea de-a doua jum. a sec. XX și înc. sec. XXI, precum și modul în care creația acestora a influențat dezvoltarea artei naționale de interpretare la fagot. Compozițiile în care fagotul apare în calitate de instrument solistic au fost selectate pentru valorificarea lor interpretativă și științifică.

Investigarea acestui subiect oferă și oportunitatea înțelegerii mai profunde a proceselor generale ale culturii muzicale naționale, cum ar fi: evoluția școlii autohtone de interpretare instrumentală, sinteza diferitelor tradiții muzicale în arta componistică și interpretativă națională, activitatea interpreților autohtoni, influența reciprocă între compoziție și interpretare etc.

Scopul investigației constă în valorificarea muzicologică și interpretativă a creațiilor pentru fagot semnate de compozitorii din Republica Moldova și elaborarea unor recomandări metodice privind interpretarea acestor lucrări, studiu ce va fi util atât interpreților, cât și profesorilor. Cu toate că unele dintre lucrările compozitorilor autohtoni au fost tangențial vizate în diferite studii și articole, prin intermediul tezei de față propunem o viziune sintetizatoare asupra creațiilor în care participă fagotul. Astfel, realizarea acestui scop prevede următoarele **obiective**:

- analiza celor mai reprezentative creații pentru fagot ale compozitorilor autohtoni;
- evidențierea rolului fagotului în diversificarea timbrală a muzicii contemporane și în îmbogățirea repertoriului concertistic;
- studierea particularităților stilistice și de gen ale creațiilor vizate;

- stabilirea metodelor de depășire a dificultăților tehnice interpretative și formularea unor recomandări cu privire la executarea pieselor analizate.

Scopul și obiectivele tezei au determinat caracterul ei pluridimensional și sintetic care îmbină **metodologia cercetării științifice**, concretizată prin utilizarea diferitor metode specifice muzicologiei istorice și sistematice, dar și istoriei, și teoriei artei interpretative, cu cea **practico-interpretativă**, manifestată în valorificarea scenică a celor mai importante creații pentru fagot semnate de compozitorii din Republica Moldova.

În procesul elaborării tezei vom aplica mai multe **metode de cercetare**, printre care: **metodele deductivă și inductivă**, care vor permite realizarea unor generalizări în baza schițelor analitice ale creațiilor vizate; **metoda comparativă**, ce va contribui la evidențierea aspectelor generale și particulare în interpretarea creațiilor pentru fagot din repertoriul național; **metoda istorică**, ce va crea un cadru favorabil pentru analiza evoluției artei naționale de interpretare la fagot; **analiza și sinteza** care vor asigura examinarea multiaspectuală a lucrărilor selectate urmate de unele reconceptualizări ale materialelor cercetate.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic a studiului constă în faptul că, pentru prima dată în muzicologia autohtonă, fagotul a devenit subiectul unei cercetări de amploare, în care au fost analizate detaliat, sub aspect muzicologic și interpretativ, cele mai reprezentative creații pentru fagot semnate de compozitorii chișinăuieni. Opusurile selectate pentru cercetare, au fost prezentate în cadrul celor trei concerte susținute pe parcursul studiilor de doctorat, recitalurile vizate reprezentând contribuția artistică originală a autorului la valorificarea și propagarea repertoriului național pentru fagot. Unele piese au fost interpretate pentru prima dată, altele – după o pauză destul de îndelungată.

În realizarea studiului nostru ne-am fundamentat pe cercetările științifice și lucrările științifico-metodice ale savanților autohtoni și străini. **Baza teoretică și metodologică** a tezei este reprezentată de lucrările muzicologice dedicate istoriei fagotului și problemelor de interpretare la acest instrument, cele consacrate creației compozitorilor din Republica Moldova, dar și studii despre muzica națională, despre diverse probleme ce țin de limbajul muzical, formele și genurile muzicii, creația muzicală populară.

Deși, instrumentele de suflat ocupă un loc important atât în repertoriul folcloric național, cât și în cel academic, numărul cercetărilor realizate în Republica Moldova, în care sunt reflectate diferite aspecte componistice și interpretative ale creațiilor scrise pentru instrumente aerofone este destul de mic. Printre acestea menționăm, în primul rând, tezele de doctorat elaborate de Parascovia Rotaru *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova* [33], Anatol Cazac *Instrumente de suflat în arta interpretativă din Republica*

Moldova (anii `20-`80 ai secolului al XX-lea) [10], Victor Tihoneac *Arta clarinetului în actul interpretativ al lui Eugen Verbețchi* [40], Anastasia Gusarova *Flautul în muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI* [23], Sergiu Cârstea *Repertoriul trompetistic al secolului XX – spațiu de valorificare a noilor mijloace de expresivitate interpretativă* [11]. Aceste cercetări abordează un șir de probleme comune pentru arta interpretativă la toate instrumentele aerofone, elucidează anumite aspecte specifice ale procesului de emiterie a sunetului, de ansamblu, dar și prezintă analiza unei părți a repertoriului național pentru diferite instrumente de suflat, mai puțin fagotul.

Pentru a defini contextul general în care au fost create lucrările pentru fagot ale compozitorilor moldoveni au fost cercetate studiile care oferă o privire integratoare asupra evoluției muzicii în Republica Moldova. Aici, se evidențiază monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [4], lucrările semnate de Vladimir Axionov (*Creația componistică în Moldova. Genurile principale și studierea lor* [5], *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: muzica instrumentală* [7]), Irina Ciobanu-Suhomlin (*Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)* [16]) și Elena Mironenco (*Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI* [25]).

Nu am putut ocoli cu atenția publicațiile științifice și științifico-metodice ale cercetătorilor din Republica Moldova consacrate creației compozitorilor, care au scris lucrări pentru fagot și pentru alte instrumente de suflat, printre care monografia Ecaterinei Gîrbu *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă: Monografie* [21], monografia Elenei Mironenco *Compozitorul Vladimir Rotaru* [81].

De asemenea, menționăm articolele *Capriccio pentru trompetă și pian de Boris Dubosarschi — o mostră de neofolclorism în creația componistică autohtonă* de Sergiu Cârstea și Victoria Melnic [12], *Cele trei concerte pentru clarinet și orchestră de coarde ale compozitorului Oleg Negruța* de Natalia Chiciuc și Sergiu Mușat [13], *Capriciul nr. 24 de Niccolò Paganini în viziunea componistică a lui Oleg Negruța* de Sergiu Mușat [26], *Sonatele violonistice ale lui V. Verhola* de Olga Vlaicu [56], *Începuturile activității de creație a lui Vladimir Rotaru (în baza primei piese pentru flaut și pian Andante cantabile)* de Anastasia Gusarova [61], *Trio pentru clarinet, violoncel și pian de B. Dubosarschi: particularitățile compoziției, dramaturgiei și tratării interpretative* de Nadejda Cozlova [66], *Tradițiile naționale în genul de concert instrumentală (pe exemplul creației compozitorului moldovean Oleg Negruța)* de Elena Sambriș [91], *Vitalie Verhola* de Victoria Sandrațkaia [92], *Specificul stilului instrumental de cameră al lui Vladimir Rotaru* de Iulia Troian [96] ș.a.

În procesul de elaborare a tezei au fost consultate publicațiile muzical-teoretice care au servit ca suport în definirea unor noțiuni și aspecte muzical-teoretice, dar și lucrările dedicate diferitelor componente ale limbajului muzical, tehnicilor componistice, genurilor și stilurilor muzicale, printre care menționăm *Dicționar de termeni muzicali* [18], *Dicționar de forme și genuri muzicale* de Dumitru Bughici [9], *Bazele funcționale ale formei muzicale* de Victor Bobrovschi [54], *Stilul și genul muzical* de Marina Lobanova [76], *Stilul în muzică* de Mihail Mihailov [83], cărțile lui Evghenii Nazaikinski (*Lumea sonoră a muzicii* [85], *Logica compoziției muzicale* [86], *Stilul și genul în muzică* [87]), manualele de forme muzicale semnate de Valentina Holopova [99], Iurii Tiulin [97], Victor Țukkerman [101], [102].

O problemă importantă, în contextul prezentei teze, este cea legată de abordarea folclorului în creația componistică și manifestarea stilului național, cercetate în studiile semnate de Vladimir Axionov: *Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova* [6] și *Legătura folclorului cu creația componistică (aspectul teoretic)* [50], Galina Cocearova: *Aspectul stilistic al legăturii folclorului cu creația componistică* [68] și *Folclorismul și căile de renovare ale facturii în creațiile compozitorilor din Moldova* [69], Izolda Miliutina: *Creația cameral-instrumentală: referitor la problema stilului național* [78], *Folclorul în creațiile cameral-instrumentale ale compozitorilor din Moldova Sovietică* [80].

Am examinat, de asemenea, mai multe studii ce conțin informații generale despre fagot și repertoriul pentru acest instrument care au contribuit la reconstituirea evoluției fagotului în muzica universală. Printre acestea se numără cercetarea lui Michael Burns *Muzica pentru fagot de către fagotiști: o privire de ansamblu* [41], care conține o trecere în revistă a repertoriului pentru fagot de la Baroc până la sfârșitul sec. XX, urmată și de o bibliografie destul de cuprinzătoare, articolul lui William Waterhouse din enciclopedia The New Grove [46], broșura lui Hugo Fox *Să cântăm la fagot* [42], teza elaborată de Emily Clare Stone *Evoluția fagotului și impactul lui asupra repertoriului solistic și a interpretării* [44], rezumatul tezei lui Rareș Sângeorzan *Fagotul în creația camerală a compozitorilor francezi din prima jumătate a secolului al XX-lea* [34], lucrările semnate de Maarten Vonk *O privire de ansamblu asupra dezvoltării istorice a fagotului* [45], Larry Charles Mettler *Analiza fagotului și a literaturii lui* [43], Semion Levin *Fagot* [72]. Un loc aparte în această listă ocupă teza de doctor a cunoscutului fagotist și profesor, Valeriu Popov, intitulată *Vocea umană a fagotului* [89] unde, într-un mod detaliat, sunt analizate diferite aspecte ce vizează diverse probleme de interpretare, evoluția fagotului în cultura muzicală mondială și rusă, repertoriul pentru fagot ș.a.

Printre publicațiile în care au fost abordate diferite aspecte ale artei interpretative la instrumentele de suflat, menționăm monografiile Parascoviei Rotaru: *Istoricul utilizării instrumentelor aerofone în muzica arealului cultural românesc (de la origini până la 1940)* [30], *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova* [31], *Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX)* [32], articolul semnat de Nistor Ciobanu *Pagini din istoria catedrei Instrumente aerofone și de percuție a Academiei de Muzică G. Musicescu* [15], culegerea de articole *Probleme actuale ale teoriei și practicii interpretării la instrumente de suflat* [48], articolul lui Alexandr Alexeev *Despre problema interpretării stilistice* [49]. Aspectele interpretării în ansamblu sunt reflectate în diverse monografii și articole cum ar fi: Dimitrie Gh. Dinicu *Contribuții la arta interpretării instrumentale* [19], Alfred Mendelsohn *Agogica – trăsătură de unire între interpretarea și creația muzicală* [24], Adolf Gottlieb *Fundamentele tehnicii de ansamblu* [60], Constantin Ghigov *Principalele probleme ale interpretării la instrumentele de suflat în cadrul ansamblului cameral* [58] ș.a.

Un interes aparte pentru cercetarea noastră reprezintă publicațiile metodice ce vizează diferite aspecte ale actului interpretativ. Convențional, acestea pot fi divizate în câteva categorii. Din prima categorie care include studii de organologie fac parte: Tiberiu Alexandru *Folcloristică. Organologie* [1; 2], Vladimir Babii *Studii de organologie* [8], Wilhelm Demian *Teoria instrumentelor* [17], Nicolae Gâscă *Tratat de teoria instrumentelor* [20], Alexandru Pașcanu *Despre instrumentele din orchestra simfonică* [28], Simion Levin *Instrumentele de suflat în istoria culturii muzicale* [70], [71]. A doua categorie reunește lucrările în domeniul teoriei și istoriei artei interpretative la instrumentele de suflat, ca de exemplu: culegerea *Istoria, teoria și practica interpretării la instrumente aerofone și de percuție* (alcătuitori Vladimir Guzii și Vasilii Leonov) [65]. O a treia categorie formează metodele de interpretare la fagot sau la instrumente aerofone și altă literatură metodică: Victor Chironda și Nistor Ciobanu *Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat* [14]; Ioan Goia *Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat* [22]; Aurel-Octav Popa *Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat* [29]; Vladimir Apatski *Bazele teoretice ale cântării la instrumente aerofone* [53]; articolele lui Maxim Anisimov *Tehnica interpretativă a muzicianului-suflător: încercare de definiție a noțiunii* [51] și *Măiestria interpretativă ca calitate integrală individual-creativă a muzicianului suflător* [52]; Garrii Abadjean *Dezvoltarea mijloacelor de exprimare artistică în procesul de cântare la fagot în lumina cercetării științifice moderne* [47]; Nicolai Volcov *Teoria și practica artei de a cânta la instrumente de suflat* [57]; Boris Dikov *Metodica instruirii la instrumentele aerofone* [62], *Despre respirația în timpul cântării la instrumentele de suflat* [63], *Tipuri de articulații la instrumentele de suflat* [64], Vasilii Leonov *Baze teoretice ale*

interpretării la fagot [73], *Teoria interpretării la instrumente de suflat: aspect terminologic* [74], *Funcțiile respirației, ale aparatului labial și ale limbii și relația lor la cântarea la fagot* [75]; Nicolai Platonov *Probleme de metodică a instruirii la instrumente de suflat* [88]; Serghei Rozanov *Bazele metodicii de instruire la instrumentele aerofone* [90]; Roman Teriohin și Vladimir Apatskii *Metodica instruirii la fagot* [93], Roman Teriohin și Evghenii Rudakov *Vibrato la fagot* [94], Avangard Fedotov *Metodica instruirii la instrumente de suflat* [98].

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele prezentate în teză pot fi folosite în procesul elaborării unor cercetări cu tematică adiacentă, în cadrul procesului didactic în instituțiile muzicale la disciplinele *Istoria artei interpretative, Metodica predării disciplinei de specialitate, Instrument, Practica artistică* etc. De asemenea, ele vor fi utile interpreților, atât fagotiștilor începători, cât și celor profesioniști, care își propun ca scop interpretarea creațiilor analizate în prezentul studiu științific.

Aprobarea rezultatelor. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul Artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, fiind discutată și recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii Doctorale. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 5 articole [35; 36; 37; 38; 39] și 2 rezumate publicate, precum și în comunicările prezentate la conferințele științifice naționale și internaționale.

Sumarul compartimentelor tezei: lucrarea constă din introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie și anexe, CV-ul, Declarația privind asumarea răspunderii.

În **introducere** s-au formulat actualitatea și importanța, scopul și obiectivele, noutatea științifică a investigației, baza teoretică și metodologică, noutatea științifică, valoarea aplicativă și aprobarea rezultatelor urmate de descrierea succintă a compartimentelor tezei.

Capitolul 1, Creațiile pentru fagot ale compozitorilor din Republica Moldova în perioada anilor 70-90, cuprinde două subcapitole intitulate, respectiv: *1.1. Piese pentru fagot și pian* și *1.2. Sonata pentru fagot și pian de Vitalie Verhola* în care au fost analizate sub aspect muzicologic și interpretativ *Piesă concertantă (Moment muzical)* de Valentin Vilinciuc, *Capriccio pe tema cântecului popular „Bună-i brânza din burduf”* pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru, *Piesă concertantă pentru fagot și pian* de Boris Dubosarschi, *Sonata pentru fagot și pian* de Vitalie Verhola. În subcapitolul 1.3. au fost formulate unele concluzii referitoare la compartimentul vizat.

Capitolul 2, Repertoriul național pentru fagot la confluența sec. XX-XXI de asemenea include două subcapitole intitulate respectiv *2.1. Genul de sonată și sonatină* și *2.2. Fagotul în creațiile lui O. Negruța* în care au fost supuse cercetării cele mai reprezentative lucrări scrise

pentru fagot în perioada anilor 1994-2008. Printre acestea sunt: ciclul *Patru piese pentru fagot și pian* de Oleg Negruța, *Sonata-dialog* pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru, *Sonatina* pentru fagot și pian de V. Ciolac, *Concert* pentru fagot și orchestră de Oleg Negruța. În subcapitolul 2.3. au fost trasate concluzii la capitolul 2.

Teza se încheie cu **Concluzii generale și recomandări** urmate de **Bibliografie**.

1. CREAȚIILE PENTRU FAGOT ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PERIOADA ANILOR '70 -'90.

Conform opiniei cercetătorului P. Rotaru, perioada anilor 70-90 ai sec. XX ocupă un loc aparte în creația compozitorilor din Republica Moldova fiind determinată anume prin interesul sporit pentru instrumentele de suflat, cărora le-au fost dedicate numeroase creații [32, p. 37], de cea mai mare atenție și diversitate bucurându-se miniaturile instrumentale reprezentate prin așa genuri ca: *balada, piesa, improvizația, scherzo, romanța* etc. Cu toate acestea, după cum menționează autoarea citată mai sus, în această perioadă apar primele „*sonate și concerte* aparținând nu numai compozitorilor maturi, ci și reprezentanților generației mai tinere” [32, p. 38]. Aceste constatări ne determină să justificăm numărul relativ redus de creații de formă amplă scrise în acești ani.

Din analiza efectuată în prezentul demers științific, am constat că majoritatea creațiilor sunt scrise în baza folclorului muzical care este utilizat sub diferite forme, de la citat direct (ex.: Capriciul pe tema cântecului popular „*Bună-i brânza din burduf*” de Vladimir Rotaru, *Piesă concertantă (Moment muzical)* de Valentin Vilinciuc) până la utilizarea liberă a unor elemente folclorice ritmico-intonaționale și ornamentale (ex.: *Piesă concertantă pentru fagot și pian* de B. Dubosarschi, *Sonata pentru fagot și pian* de Vitalie Verhola). Selectarea acestor creații pentru a fi cercetate în cadrul tezei se explică prin numărul redus al lucrărilor solistice scrise pentru fagot, care mai frecvent apare inclus în componența diferitor ansambluri camerale, dar și prin faptul că doar în cadrul creațiilor solistice au putut fi valorificate plenar posibilitățile melodico-expressive și tehnice ale fagotului.

1.1. Piese pentru fagot și pian

1.1.1. *Piesă concertantă (Moment muzical)* de Valentin Vilinciuc

Piesă concertantă (Moment muzical) de Valentin Vilinciuc reprezintă o îmbinare între elementele preluate din muzica populară și din cea academică. Compoziția piesei are la bază tiparul bipartit al muzicii folclorice Doină-Joc sau Hora-Sârba cu succesiunea de tempo *lent-mișcat (A+B)*, în timp ce limbajul muzical se fundamentează pe principiile armoniei tonale și ale celei modale.

Tabel 1. V.Vilinciuc. *Piesă concertantă*

Părțile formei mari	A		B		
	a	a ₁	b	c	b ₁
perioade	a	a ₁	b	c	b ₁
propoziții	a + a ₁	a ₂ + a ₃	b + b + c + b ₁ + b ₁ + c ₁ + b + punte	d+d ₁	b ₁ + b ₁ + c+c ₁
nr. măsuri	4+4	4+4	4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4	6 + 6	

Astfel, este evidentă cunoașterea și aplicarea de către autor a modurilor populare diatonice, în formă secționată – doar tetracorduri inferioare sau superioare, evitând expunerea integrală a unui mod. Chiar din primul acord în partida pianului sesizăm modul mixolidic *es*. În m. 2 apare o construcție armonică etajată în care pe acordul treptei a VI coborâtă (în bas), *Des – as – des* se suprapune acordul treptei a IV a modului lidic (*h-f₁-h₁*). În măsura a treia, are loc expunerea treptei a III coborâtă (*As*), ascensiunea la un ton spre subdominantă (S) și semicadența primei propoziții realizată prin tonica *F*, de această dată completă. Pe parcursul întregii lucrări, compozitorul utilizează structuri acordice de *cvintă-cvartă* și invers, cu evitarea treptei a III, alternate, însă cu trisonuri majore sau minore care vădesc gândirea lui funcțională. Sigur, structurile non-terțare imprimă materialului muzical o anumită sunare cu trimitere la arhaism, dar insuficientă din punct de vedere a originalității. Cadențele plagale din prima parte conferă materialului tematic caracteristica muzicii populare, pe când timbrul fagotului, cu nuanțele sale orientale, impune contrariul.

Linia melodică din partea *A*, (*Exemplul 1*) este alcătuită din structuri pătrate, a câte patru măsuri, de tip „propoziție” care, fiind repetate variat, formează două perioade monotematice *a+a₁* a câte 8 măsuri. Desenul ritmic rămâne constant în pilonii săi de bază, iar intonațional autorul transpune frazele muzicale de la câteva trepte folosind relația de terță mică: *c₁-es* în prima perioadă și *d₁-f* în a doua. Chiar dacă a doua propoziție expune sfera subdominantei *si bemol*, se încheie partea cu trisonul treptei a VI, *d-f-a*, în poziție largă cu evidențierea detașată a primei *d³*. Această tratare componistică este tipică atât melodiilor populare românești cât și muzicii folclorice ruse. „Împrumutarea” directă a unor procedee din muzica populară în cea profesionistă a fost introdusă încă în secolele XVIII-XIX de M. Glinka, P. Ceaikovski ș.a. Astfel, că în anii 70-90 era „la modă” o așa abordare a tradiționalismului, însă structura ritmico-intonativă a muzicii arealului românesc diferă substanțial de cea slavă și în acest context materialul muzical devine eclectic.

Exemplul 1.

V.Vilinciuc. Piesă concertantă

Linia melodică a secțiunii vizate are un caracter festiv, maiestuos, necesitând o frazare amplă interpretată integral pe nuanța dinamică *f*. În acest context este foarte important de atras atenția la modul de frazare. Astfel, conform opiniei cercetătorului A. Lîsenko „...”, este foarte important de educat percepția lineară a liniei melodice, senzația de trecere de la un sunet la altul” [77, p. 127]. Cu alte cuvinte, scopul principal al muzicianului este de a obține o frazare integră, bazată pe o respirație interpretativă corectă, amplă și cu sonoritate bogată.

Un alt aspect ține de grupările de șaisprezecimi (mm. 2, 6, 10, 14) care urmează a fi interpretate identic sub aspect timbral și ritmic. Abordând problema tempoului, autorul citat mai sus, conchide: „În procesul de lucru asupra creației muzicale, o atenție aparte necesită exactitatea metro-ritmică. Percepția și reproducerea tempoului, accentelor și raporturile temporale ale duratelor sunt combinate, alături de un sentiment dialectic, într-o abilitate muzicală primară. Abilitatea de a percepe și a reproduce pulsațiile timpilor, formează baza abilității muzical-ritmice - simțul tempo-ului.” [77, p. 126]

Începutul părții a doua, **B**, este bine conturat prin trecerea tempoului din *Moderato* în *Allegro* și schimbarea măsurii de la 4/4 la 2/4. Aceste două elemente constituante importante conferă materialului muzical dinamism, eleganță, vioiciune, toate „împrumutate” din dansul popular moldovenesc. Forma acestei părți este tripartită **B^I+C+B_I**, cu partea mediană bazată pe material nou, contrastant (C) și repriza diminuată.

Structura primei secțiuni **B** pare a fi una complexă, însă la o examinare mai atentă observăm că este o combinație ingenioasă a două propoziții diferite **b** și **c** și repetările acestora:

$$b + b + c + b_1 + b_1 + c_1 + b$$

Primele două propoziții la prima vedere formează o perioadă pătrată, mică, monotematică, simplă, a câte două propoziții (4+4 măsuri), în care se utilizează principiul de imitație timbrală – tema trasată la fagot este reluată exact în a doua propoziție, la pian, dar cu transpunere la o octavă în sus. Atrage atenția factura de acompaniament a pianului, plasată în registrul înalt (octavele I și II) și constituind o linie unitară, descendentă ce se încheie cu septacordul dominantei naturale – *a-e₁-g₁-c₁*. Acordurile din registru de sus reprezintă un lanț de cvintsextacorduri: 2 minore, 3 micșorate și 2 majore (mm. 17-20), iar în a doua perioadă, lanțul de acorduri este format din trisonurile lor paralele (mm. 21-24). Doar după o analiză mai minuțioasă constatăm că de fapt este aceeași propoziție **b** și repetarea ei într-o variantă timbrală diferită. Secțiunea **b**, este și ea o propoziție, însă diferită de prima, prin factură, prin trasarea frazelor în unison de octavă la ambele instrumente (mm. 25-29). În **b_I** are loc reluarea variată a

¹ În analiza părții a doua (**B**) din această piesă vom nota perioadele cu majuscule pentru a evita confundarea acestora cu propozițiile.

materialului din prima propoziție prin transpoziție ascendentă la o secundă mare cu repetarea ulterioară bazată pe același principiu de imitație timbrală folosit anterior. Urmează reluarea materialului din *c* de la o altă înălțime (*cis* în loc de *h*), după care ultima dată sună repriza exactă a primei propoziții *b*.

Între părțile *B* și *C*, compozitorul plasează un material de tranziție, care sună integral în partida pianului. Constituit tot din 4 măsuri ce repetă principiul anterior de „glisare” doar că structura acordică în bas include cvartsextacorduri paralele, descendente, iar linia mâinii drepte dublează la octavă mai sus, terța acordului corespunzător. Încheie această tranziție *D*₇ din *F-dur* (*c-e-g-b*), pregătind tonalitatea părții următoare.

Sub aspect interpretativ o atenție aparte trebuie acordată sunetelor interpretate *legato*, fiind necesar de a le evidenția din întregul plan sonor al liniei melodice. Un moment important este respectarea ansamblului între interpreți, fiind necesar de obținut un echilibru, o balanță între partida pianului și fagot.

Cu un material nou, bine definit tonal, este prezentată partea mediană *C* – formă bipartită simplă, *d+d*₁. Din punct de vedere armonic în ambele secțiuni se conturează clar sistemul funcțional *T-D* din *F-dur* și din *d-moll*. Spre deosebire de compartimentul anterior în care autorul a folosit modelul tradițional de perioadă pătrată de 8 măsuri, cele două perioade din secțiunea *C* conțin câte 12 măsuri, propozițiile fiind compuse din 6 măsuri fiecare. Ambele perioade încheie prima propoziție cu treapta a VII coborâtă a tetracordului superior din modul mixolidic, dar în prima compozitorul folosește în bas treapta a II coborâtă ce corespunde tetracordului inferior al modului *F-dur* dublu-armonic.

Din punct de vedere al funcțiilor, prima secțiune *b*, include următoarele acorduri ale tonalității *F-dur*: *T*, *D*_{6/5}, *D*₇, *D*_{4/3}, II coborâtă și *T*. A doua secțiune *b*₁, include acorduri tonalității *d-moll*: *t*, *S* dorică (tr. IV ridicată), și se încheie cu *D*₇ a tonalității paralele *B-dur*, *f-a-c-es*. Propoziția a II a acestei secțiuni se încheie în *d-moll*, chiar dacă acordul anterior este *B-dur*. Autorul preferă modul minor pentru a se apropia mai exact de repriza generală care este trasată în varietatea tonalității *d-moll*, dublu-armonic. Repetarea prin volte a secțiunilor păstrează principiul general de repetare variată a materialului din microstructurile piesei.

Partea mediană are un caracter mai cantabil manifestat printr-o sonoritate mai amplă, construită preponderent în registrul mediu al instrumentului. Întreaga secțiune nu prezintă care dificultăți mari, fiind simplă în interpretare și accesibilă chiar și pentru interpreții începători.

Repriza *B*₁, este diminuată și modificată cele două propoziții *b* și *c* fiind rearanjate: ea include doar secțiunea a doua, *b*₁ în care are loc reluarea variată a materialului din *b*, prin transpoziție ascendentă la o secundă mare și repetarea propozițiilor *c* și *c*₁ dar de la alte sunete

(de la *gis* și de la *cis*). În penultima măsură de fac auzite două acorduri din tonalitatea de bază *F-dur*: - trisonul dominantei și cel al subdominantei. Însă, destul de neașteptat, lucrarea se sfârșește cu trisonul tonalității *G-dur*: - *g-h-d-g*, în stare melodică de primă.

Realizarea componistică a piesei ar necesita o concretizare a genului ca *scherzo*. Aceste laturi ale tematismului i-au reușit autorului prin mixtul tematic neomogen, îmbinarea sporadică a diferitor acorduri, construcția microstructurilor ș.a. Totodată piesa prezintă interes din punct de vedere didactic, fiind o treaptă inițială în pregătirea interpretului pentru repertoriul contemporan bazat pe armonii disonante, procedee noi de interpretare, construcții libere, desfășurare parcursivă ș.a. Analiza prezentată în cadrul acestui compartiment, impune trasarea următoarelor concluzii:

- Lucrarea vizată este constituită pe baza utilizării frecvente a modurilor populare diatonice, în formă secționată, evitând expunerea integrală a acestora;
- Sub aspect interpretativ creația solicită respectarea principiului ansamblistic, necesar pentru obținerea unui echilibru sonor între cele două instrumente.

1.1.2. Capriccio pe tema cântecului popular *Bună-i brânza din burduf* pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru

Creația compozitorului Vladimir Rotaru ocupă un loc important în patrimoniul muzical-interpretativ al Republicii Moldova, contribuind semnificativ la completarea repertoriului solistic al instrumentelor cu coarde, pian, flaut, dar și a instrumentelor mai rar abordate. Printre acestea se numără *Scherzo* pentru oboi și pian, *Două piese* pentru tubă și pian (*Preludiu* și *Joc ciobănesc*), *Două piese* pentru saxofon și pian (*Improvizație* și *Umoresca*), sau *Capriccio* pe tema cântecului popular *Bună-i brânza din burduf* pentru fagot și pian. Tematica legată de materialul folcloric în această lucrare nu este singulară, compozitorul adresându-se sursei folclorice în repetate rânduri. Astfel, în lista creațiilor lui V. Rotaru găsim câteva doine – *Doină* pentru voce, vioară și pian, *Doină lină și haiducă* pentru voce și pian, *Doină* pentru două pian; diferite dansuri – *Joc bătrânesc*, *Dansul fetelor*, *Joc ciobănesc*, *Dans bătrânesc*; *10 melodii moldovenești* pentru cvartet de coarde (în trei caiete); numeroase piese pentru flaut și pian, adresate copiilor și multe alte lucrări toate având la bază material folcloric. Vladimir Rotaru se evidențiază prin felul său de a lucra cu sursa folclorică – el evită abordarea tradițională din perioada anilor 70-90 ai secolului trecut. Materialul „împrumutat” este trecut de autor prin prisma procedeelelor și a sonorităților componistice contemporane și se regăsește în ritmuri, moduri sau intonații folclorice.

Capriciul începe cu o mică introducere de două măsuri la pian, ce evidențiază structură ritmică de 8 timpi, tipică muzicii populare moldovenești. Chiar dacă este indicată măsura *Alla breve*, gruparea duratelor în interiorul măsurilor ne ilustrează proveniența lui folclorică (exemplul 2). Se conturează următoarele secțiuni: $A + A_1 + A_2$, alcătuind o formă variantică cu trăsături de formă tripartită cu partea medie bazată pe material dezvoltant (R) și repriza dinamizată cu următoarea schemă:

Tabel 2. V. Rotaru *Capriccio*

A				A ¹	A ²		
Intro	a	b	puntea	a ¹	b ¹ + Cadenza	a ²	b ²
m. 1-2	m. 3-13	m. 14-25	m. 26-29	m. 30-42	m. 43-57	m. 58-69	m. 70-81
<i>e-moll</i>		<i>C-dur, G-dur</i>	<i>Des-dur</i>			Tempo I	

Exemplul 2.

V. Rotaru *Capriccio*

Allegro molto

Prima parte A – include o formă din trei secțiuni $a+b+a_1$, echivalentă cu cea tripartită simplă bazată pe principiul variațional (exemplul 3). Fiecare din aceste trei construcții constă din trasarea variată a motivelor populare din melodia enunțată chiar în titlul lucrării *Bună-i brânza din burduf*. Astfel, secțiunea *a* (mm. 1-13) formează o perioadă asimetrică din două propoziții cu o mică introducere monotematică (mm. 1-2): **prima propoziție** – mm. 1-6; **a doua propoziție** – mm. 7-13.

Exemplul 3

V. Rotaru *Capriccio*

Materialul tematic expus la fagot (mm. 3-13) are primul motiv melodic, de la terță către primă - *G-Fis-E*, încheiat cu saltul de cvintă perfectă *E-H*, iar al doilea motiv include repetarea cvintei perfecte *E-H* cu revenire la treapta I a tonalității *e-moll*. Având ca punct de reper tonalitatea *e-moll*, dar alterată prin treapta a VI ridicată în factura pianului, autorul în fraza a doua face o repetare a acestor două motive însă încheie cu transpunerea motivului de cvartă-cvintă descendentă la o secundă mică în jos – *es-B-Es*. Celelalte două fraze au același principiu de constituire dar transpuse la o octavă mai sus (în octava mică) și cu variație motivică ce include treapta I-a în salt de octavă ascendentă, urmat de salt descendent la două octave (m. 8). La fel și sfârșitul frazei a doua include mișcare ascendentă de cvintă-cvartă-cvintă (*Es-B-es-b*), de la octava mare spre octava mică. Prima secțiune este urmată de o mică punte (mm. 12-13), către secțiunea **b** – mm. 14-25, ce are ca structură ritmică principiul de 8/8.

Sub aspect interpretativ o atenție aparte merită acordată modului de interpretare a articulațiilor. Deși în textul partiturii este indicată hașura *détaché*, cu remarca *leggiero*, recomandăm aplicarea procedurii *staccato*. Acest fapt este motivat prin posibilitatea de a oferi melodiei un caracter de dans, de glumă, apropiindu-l de melosul folcloric. Secțiunea vizată cuprinde întregul ambitus al instrumentului, marcat prin salturi de până la două octave, fapt ce creează anumite dificultăți în interpretare. În asemenea momente este necesar de schimbat rapid poziția ambușurii, necesară pentru a obține o balanță timbrală și intonațională între registre. Astfel, pentru emiterea notelor din registrul grav și mediu buzele sunt plasate mai mult pe vârful rezonatorului (anciei), iar sunetele acute necesită o acoperire mai mare a anciei.

Secțiunea a doua, **b** (mm. 14-25) reprezintă o perioadă formată din trei propoziții (4+4+4), monotematică, modulată (din *C-dur* în *G-dur*). Perioadă **b** este încheiată cu o punte către secțiunea finală **a₁** (mm. 26-29), unde sunt preluate elemente ritmice ale introducerii expuse în tonalitatea *Des-dur*, cu includerea instrumentului solistic într-o îmbinare ce reprezintă un element sonor nou al facturii. În m. 18-23 se folosește imitația între pian și fagot.

Din punct de vedere interpretativ în secțiunea vizată se menține caracterul de *scherzo*, marcat prin aplicarea articulațiilor *staccato* și *marcato*. În linii generale linia melodică este omogenă, interpreții fiind obligați să soluționeze aceleași probleme enunțate anterior. De asemenea sugerăm unele mici modificări menite să ușureze interpretarea unor pasaje dificile (exemplul 4a,b):

Exemplul 4a (Varianta compozitorului):

V. Rotaru *Capriccio*



Exemplul 4b (Varianta propusă de noi):

V. Rotaru *Capriccio*



În scopul optimizării procesului de studiu al creației vizate, recomandăm interpretarea gamelor pe diferite intervale, inclusiv și octave cu îmbinare diferitor tipuri de articulații, fapt care va contribui la dezvoltarea unei tehnici de interpretare mai lejere.

Secțiunea a treia, a_1 (mm. 30-42) – se evidențiază prin preluarea ”în oglindă” a motivului din propoziția a doua a compartimentului $b - a - b - c^1 - b - a - ges$ se transformă în $b - a - g - d - g - d$, păstrând structura ritmică intactă cu pauza de o pătrime și șase optimi consecutive. Astfel constatăm că aici compozitorul propune o nouă variantă a motivului incipient, folosind și imitația. Elementul variațional este prezent și în prima propoziție din 4 măsuri (mm. 30-33), dar și în a doua care îndeplinește și rolul de încheiere a părții întâi, A (mm. 34-39). Aceasta se datorează repetării tonicii în octavă (la pian, linia de jos) în alternare cu structurile ritmice, sacadate, întrerupte, la fagot, în octavă, tot a sunetului $c^1 - c$. Ultima măsură a acestei părți introduce un contrast tonal, prin contrapunere la un semiton în jos a structurilor acordice la pian, dar și a liniei fagotului, trasând mai evidențiat hotarul între cele două părți A și A_1 împreună c măsurile 41-42 ce pregătesc începutul părții mediane prin factura acordică deja devenită tipică segmentelor de trecere (exemplul 5).

Exemplul 5.

V. Rotaru *Capriccio*

Secțiunea a



Secțiunea b



Secțiunea b



Secțiunea b motivul 2



Partea mediană A_1 (care începe de la m. 43) este bazată preponderent pe dezvoltare motivică. În faza incipientă se folosește imitația directă *proposta* fiind trasată în octava întâi la fagot, iar *risposta* transpusă la o octavă mai sus în partida pianului (octava a doua, dublat de bas în octava mică). Expunerea monodică în factură de două octave evidențiază caracterul polifonic al secțiunii. Începând cu m. 47, autorul folosește un alt procedeu polifonic, numit *stretto*, dar aplicat doar la primul motiv, ulterior derulându-se liber, *non-imitativ*. În următoarele patru măsuri (începând cu m. 53), observăm diferite tipuri de interacțiune între cele două instrumente. Inițial linia basului de la pian dublează expunerea fagotului la interval de octavă (mm. 53-54), ulterior însă ele sunt îmbinate într-o mișcare în direcții contrare, păstrându-se expunerea ecviritmică (mm. 55-56). Această secțiune vine să marcheze, în culminație, cadența solistică, eveniment mai rar întâlnit în piesele camerale. Dacă în concertul instrumental, cadența solistică este o construcție de mare virtuozitate, având drept scop prezentarea abilităților tehnico-interpretative ale protagonistului, aici compozitorul profită de acest element dramaturgic pentru a explora tema populară ce stă la baza lucrării, edificând o construcție din trei secțiuni contrastante. Prima este lentă, cu pasaje ascendente alcătuite din alternarea intervalelor de cvintă-cvartă. Sunarea fagotului creează impresia de buciom, repetarea tetracordului superior la nuanța dinamică *p* imitând ecoul montan.

Secțiunea a doua începe cu trasarea motivului popular aproape de limita de jos a instrumentului: *Des-C-B1* și transpus ulterior ascendent, la octavă cu oprirea sub coroană pe ultimul sunet d_1 . Autorul reia exact acest pasaj la o secundă mare mai sus însă nu mai face oprirea pe ultima notă declanșând ”rostogolirea” pe panta descendentă a șirului de note de la *h* până la *D*. Principiul de ”doi” se menține și aici dar, repetat exact și în cealaltă frază. Echilibrează cadența pasajul ascendent alcătuit din arpegiu la interval de cvintă perfectă (exemplul 6):

Exemplul 6

V. Rotaru *Capriccio*

Secțiunea I



Secțiunea II



Secțiunea II a



Secțiunea III

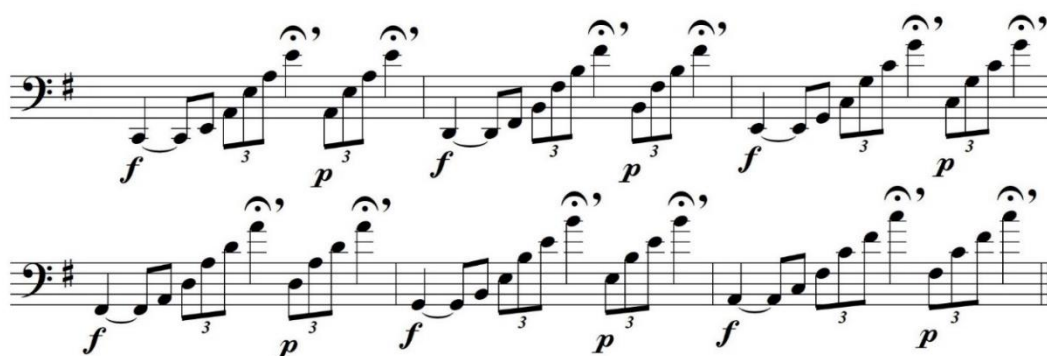


Din punct de vedere interpretativ, cadența vizată cuprinde întregul ambitus al instrumentului, fiind tratată integral *ad libitum*. Un moment dificil reprezintă sunetele acute interpretate la nuanța dinamică *p*, fapt explicat prin necesitatea reducerii oscilațiilor anciei realizată de interpret cu ajutorul ambușurii.

Sub aspect stilistic, un moment important este imitarea apelului de buciurn în secțiunea incipientă a cadenței. Acest procedeu se realizează prin amplificarea armonicilor sunetelor realizate cu ajutorul ambușurii și intensității coloanei sonore – lucru dificil în condițiile, când este necesar de obținut o omogenitate sonoră a tuturor registrelor.

În acest context, recomandăm cântarea zilnică a diferitor exerciții în registrul acut la nuanța dinamică *pp*, interpretate la sfârșitul programului zilnic de studiu, lucru necesar pentru întărirea rezistenței mușchilor faciali și a organelor respiratorii. Ca exemplu propunem următorul exercițiu alcătuit de autorul prezentei teze (Exemplul 7):

Exemplul 7



Repriza A₂, este una diminuată și variată. De la m. 59 introducerea la pian este reluată în *as* și nu în *f* ca la început, însă relația de semiton descendent între introducere și tema la fagot se păstrează, astfel că trasarea se face în *g*. Chiar dacă tema cântecului popular este trasată de la alte sunete de cât în prima parte (de la *b*, apoi de la *es*) totuși, pasajul de încheiere rămâne același încheindu-se cu *g*. Și a doua perioadă este variată prin schimbarea octavei la fagot prin ridicare în octava întâia, iar la pian – prin coborâre la o octavă, comparativ cu prima parte, **A**. Perioada a treia lipsește în mare parte. Autorul reia exact doar ultima măsură înainte de cadență la care adaugă fraza de încheiere.

Capriccio pe tema cântecului popular *Bună-i brânza din burduf* este o lucrare foarte inspirată în care sunt foarte bine îmbinate particularitățile genului instrumental-cameral cu melosul popular moldovenesc. Caracterul glumeț, de scherzando al cântecului, realizat cu mare iscusință de Vladimir Rotaru, se potrivește excelent specificului timbral al fagotului. Utilizarea tuturor registrelor instrumentului, de la cel mai grav la cel înalt, necesită o bună cunoaștere de

către interpret a fagotului iar lucru asupra piesei va spori considerabil abilitățile interpretative ale lui. Astfel, trasăm următoarele concluzii:

1. În această piesă, ca și în majoritatea creațiilor sale, V. Rotaru s-a adresat folclorului românesc, utilizându-l prin prisma procedeelelor și tehnicilor componistice contemporane și se regăsește în ritmuri, moduri sau intonații folclorice „retopite” și sintetizate într-un limbaj propriu.
2. Creația vizată reprezintă o îmbinare de facturi, de la cea monodică la polifonică, utilizându-se așa procedee ca *imitația*, *stretto*;
3. Cadența solistică este tratată ca un element dramaturgic cu scopul explorării materialului tematic, fiind aplicat procedeul de mimetism timbral, manifestat prin imitarea apelului de buciium în secțiunea incipientă a cadenței.
4. Sub aspect interpretativ, în această lucrare este cuprins întregul ambitus al instrumentului, folosind diverse tipuri de articulație cum ar fi *détaché*, *staccato*, *marcato*, precum și o paletă bogată de nuanțe dinamice.

1.1.3. Piesă concertantă pentru fagot și pian semnată de Boris Dubosarschi

Piesă concertantă pentru fagot și pian semnată de B. Dubosarschi plasează instrumentul solistic în zona sa confortabilă a fantasticului, grotescului, explorat cu prisosință de așa compozitori ca M. Glinka, N. Rimski-Korsakov sau S. Prokofiev. Chiar dacă autorul nu folosește citat folcloric direct, structurile ritmico-intonative, tempoul, factura, ne conduc către jocul popular, jocul de rit – puțin hilar, cu o mică doză de satiră și cu voie bună. Sunt cunoscute cântecele populare cu așa o tematică, cum ar fi *Chiriac s-ar însura*, *Baba mea*, *M-am pornit la Chișinău* ș.a.

Piesa este construită ca o formă tripartită complexă $A + BC + A_1$ cu parte mediană constituantă și repriza dinamizată. Încă din introducere structura acordică pare a fi una atonală și non-funcțională, însă la o examinare mai atentă constatăm că pe tot parcursul piesei foarte bine se sesizează centrul tonal G, iar basul pianului chiar de la început foarte clar indică acest lucru.

Tabel 3.

B. Dubosarschi. Piesă concertantă

Părțile formei mari	A	B+C	A
perioade	$a+b+a_1$	$c-d + e-r$	$a+b_1$
repere tonale	G; A; C	Fis; A; C	G

Tema expusă de fagot mereu accentuează sunetul de bază al tonalității cromatice, iar acordul contrapuz este format pe treapta a V-a din suprapunerea pe cvinta micșorată, *D - as*, a cvartei perfecte *as - des*. Sunarea aspră, scurtă, repetitivă ne introduce în sfera grotescului și

odată cu intrarea fagotului (m. 4, c. 1) trece în acompaniament. Linia melodică este construită prin îmbinarea structurilor pătrate de perioadă clasicistă (4+4) cu întârzierea cadenței finale așteptate și extinderea propoziției a doua cu încă 4 măsuri (mm. 11-15). Reluarea temei la octavă mai sus, de la cifra doi, include repetarea exactă a primelor 4 măsuri, cea de-a doua propoziție fiind modificată destul de substanțial cu noi variante ale structurii ritmice (pătrime legată peste bara de măsură cu optimea), dar și fraze care conduc spre un nou centru tonal *a*, în care va suna secțiunea mediană (*b*) a formei tripartite simple $a+b+a_1$, (m. 27, c. 3).

Un moment important în această secțiune este modul de interpretare a notelor indicate cu articulația *legato*, care trebuie evidențiate mai mult, oferindu-i astfel melodiei nuanțe de grotesc. Astfel, deși în textul partiturii sunt indicate detaliat mijloacele de expresie necesare de respectat, pentru obținerea caracterului grotesc recomandăm următoarea variantă (exemplul 8):

Exemplul 8

B. Dubosarschi. Piesă concertantă

The image shows a musical score for Bassoon, consisting of two staves. The first staff contains three measures of music, each starting with a dynamic marking of *mf subito p*. The second staff contains two measures, also starting with *mf subito p*, followed by a *cresc.* marking. The music is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes.

În această secțiune factura rămâne în linii generale, aceeași, însă linia melodică capătă o nouă înfățișare bazată pe salturi ascendente la intervale mari (octavă, septimă mare/mică) creând impresia de reluare în inversare a tematismului anterior, din *a*. Acest *b* este o secțiune unitară în dezvoltare ce nu poate fi divizată în construcții de tip „propoziții” sau perioadă. Desfășurarea muzicală include două etape, prima cu începere de la m. 28 bazată pe principiul de repetare variată a două „matrice” ritmico-intonative și a doua care începe de la m. 40 (c. 4) unde se observă alte câteva figurații ascendent-descendente. Factura pianului în mare parte explorează structura ritmică enunțată la începutul partidei solistice, alcătuită din patru șaisprezecimi, structură caracteristică acestei părți. Principiul de expunere este bazat pe transpoziție ascendentă cu începere de la *b*₁ (m. 31). Intervalul transpoziției variază între o secundă mică în prima expunere (mm. 31-32) și două secunde mari, în cele ulterioare (mm. 32-34). Același principiu este menținut în linia de jos a pianului, însă elementul central reprezintă intervalul de cvartă perfectă *cis-fis* (m. 31). Această construcție din patru măsuri este repetată exact încă o dată, astfel creându-se un hotar virtual al microstructurii, care pregătește etapa a doua. În etapă vizată (m. 39, c. 4), autorul schimbă factura, utilizând aceleași elemente de până acum, dar îmbinate altfel. Are loc apropierea pianului de linia solistică prin preluarea în paralel a liniei melodice, dar

în direcție contrară – tema solistică se mișcă ascendent, linia pianului – descendent. Pentru a nu aglomera factura și a-i păstra transparența de până acum, în linia de jos a pianului apare pedala pe sunetul *a*, înlocuită de secunda *a-h*. Coborârea spre registrul grav, continuă încă trei măsuri și se oprește în structura acordică formată din 5 sunete ce formează o octavă (*H₁-H*), o secundă mare (*H₁-C*) și o cvartă perfectă (*a₁-d₂*). După cum se vede, aceste sunete nu se îmbină într-un acord de tip major sau minor, păstrând stilistica armonică a piesei. Încheie secțiunea mediană un pasaj descendent la pian format din patru tetracorduri cu o distanță sonoră individuală. Primele două au aceeași structură de *semiton-ton-semiton*: $des^3-c^3-b^2-la^2$ și $b^2-a^2-g^2-fis^2$ (mm. 51-52). Celelalte două tetracorduri sunt diferite: *semiton-semiton-ton* ($a^2-g^2-fis_2-e_2$) și *semiton-ton-ton* ($g_2-fis_2-e_2-d_2$). Și aici, compozitorul folosește procedeul tematic de marcarea a hotarului între secțiuni. De data aceasta este construcția sonoră a pasajului descendent alcătuită din unison la două octave – des^3 linia de sus și des^1 în linia basului.

În acest compartiment o atenție aparte trebuie acordată mm. 42-49, unde linia melodică a pianului dublează sub aspect metro-ritmic tema solistului, în acest sens este absolut necesar de interpretat frază sincron sub aspect ansamblistic, respectând cu strictețe tempoul, fără careva accelerări sau diminuări.

După cum vedem, B. Dubosarschi operează cu structuri modale și nicidecum, tonale. Secțiunea mediană se încheie la fagot cu expunerea melodică a intervalelor de cvintă-cvartă, *Des-As-des-as* iar repriza începe cu expunerea armonică tot a intervalelor de cvintă-cvartă dar de la sunetul *c*, caracterizate printr-o sonoritate epică, rustică.

În repriza locală *a₁* este schimbat centrul tonal de la *G* la *c*; propozițiile sunt augmentate de la 4 la 6 măsuri – prima și până la 11 măsuri cea de-a doua. Factura pianului doar marchează un început de acompaniament ca ulterior să-l dizolve în pasaje fragmentate, ascendente. Această construcție are menirea de a opri mișcarea tematismului părții I-a pentru a începe partea a II-a contrastantă.

Prima secțiune a părții II-a **B** (scrisă în formă bipartită simplă *c-d*), include un material nou (*c*) care evidențiază insistent secunda mică, descendentă, contrapusă saltului la o octavă micșorată *cis-c₁* și *e-es₁* apropiindu-se de tiparul cântecului de jale (mm. 70-84). Se remarcă statica acestui material, chiar dacă în linia de sus a pianului sunt structuri ritmice cu șaisprezecimi care includ o linie ascendentă, atenuată de ostinato ritmic pe sunetul *cis₃*. Această statică este impusă de pedala pe cvinta perfectă *fis-cis* ținută timp de cinci măsuri și jumătate (mm. 71-76) și continuată cu alte sunete tot în relație de cvintă, *a-e₁* transpuse la o octavă mai jos în măsura 78. Al doilea material (*d*) aparține tipului de cântec doinit, însă numai 7 măsuri de la început revenind, ulterior la cel instrumental (mm. 84-96). În această secțiune, compozitorul

folosește principiul polifonic de imitație transpunând linia solistică în linia de jos a pianului cu întârziere de o măsură. Dar în general factura rămâne omofono-armonică.

Sub aspect interpretativ remarcăm în această secțiune figurile metro-ritmice sincopate din partida solistului, interpretarea cărora trebuie realizată mai pronunțat, prin aplicarea articulațiilor *staccato*, *marcato* etc. Lina melodică a acestui compartiment nu prezintă careva dificultăți tehnice mari, fiind destul accesibilă sub aspect interpretativ.

În secțiune *C* a părții II-a, autorul păstrează aceeași microstructură bipartită, dar cu secțiunea a doua cu o mică dezvoltare *e-r*. Tema primei secțiuni (*e*) aparține genului de cântec liric. Acest caracter liric este obținut prin folosirea măsurii ternare $\frac{3}{4}$, a registrului înalt la fagot cu remarca *dolce*, prin jocul șaisprezecimilor în octava a treia a pianului (linia de sus) și pedala ostinată din linia de jos care imprimă și o anumită doză de fantastic prin introducerea secunde mici *fi_{S1}-g₁* (la vârful cvintei perfecte *c₁-g₁*). De la m. 105 începe cealaltă secțiune (*r*) amintind de un joc popular, dar care reiese din materialul anterior: observăm aceeași remarcă *dolce*, deja în partida pianului care repetă exact primele 4 măsuri din tema solistului menținând și măsura ternară de $\frac{3}{4}$. Fagotul preia discursul de la pian din măsura a cincea a temei, dar pornește secțiunea dezvoltantă propriu-zisă (*r*) cu modificarea ritmului prin figuri hemiolice de trei optimi unite în cadrul măsurii binare de $\frac{2}{4}$ (m.115). Sunetele accentuate schimbă succesiunea timpilor tari și slabi creând iluzia de măsură compusă la $\frac{6}{8}$ sau la $\frac{5}{8}$, tipică jocului popular. Culminația acestei părți se constituie în ultimele 7 măsuri (mm. 120-126) când și pianul se include în modelarea structurilor ritmice. Trilul fagotului susținut de pasaje rapide, scurte în linia de sus a pianului și basul descendent cu durate de pătrime încheie această parte trecând direct în repriza generală (mm. 125-126).

Vom atenționa aici asupra frazelor cantabile (m. 97-104), care necesită o respirație mai profundă, așa numita respirație "pe sprijin". Iar începând cu cifra 9, solistul preia rolul de acompaniament susținând prin figurile metro-ritmice descrise anterior, linia melodică expusă de pian.

Repriza începe cu modificarea structurilor acordice din factura pianului, ele devenind mai masive prin includerea dublărilor de octavă în ambele linii, dar numai pentru introducerea din 4 măsuri (mm. 127-131). Materialul tematic este repetat exact până la repriza locală care lipsește transformând forma tripartită simplă *a+b+a₁* în una bipartită simplă *a+b₁* (mm. 131-180). Repriza locală este înlocuită de o codă destul de amplă în corespundere cu volumul acestei piese. Tematic, codă reiese din materialul anterior, astfel că regăsim și structurile intonative ce includ salturile descendente la o septimă mare, ritmul specific constituit din două șaisprezecimi și o optime, dialog motivic între fagot și pian, ș.a. Elementul nou, însă constă în mișcarea ambilor

interpreți în aceeași direcție, dar variază ca ritm, fagotul intonează figurații cu șaisprezecimi, în timp ce pianul – expune o linie ascendentă formată din optimi care dublează unele sunete din figurațiile fagotului. De la m. 192 compozitorul readuce în partida pianului procedeul ce creează iluzia măsurilor compuse de 5/8 sau 3/8 (mm.192-194). De la m.195 începe pregătirea încheierii lucrării prin îmbinarea fagotului cu linia de sus a pianului în octava a doua, triluri la fagot susținute de arpegii la pian și ultimul pasaj ascendent al solistului până la nota *as*, contrapuz la pian cu octava *C-c*, optimea realizând oprirea propriu-zisă. Fraza de încheiere, exclamativă include pasajul scurt din patru șaisprezecimi care reamintesc notele de bază *des-g*, în mișcare ascendentă la fagot și *Des-G* în mișcare contrapuză la pian.

Este bine cunoscut faptul că registrul grav al fagotului este dificil pentru interpretarea pasajelor de virtuositate, fapt explicat prin specificul emisiei sonore și a digitației. Acest fapt poate crea anumite dificultăți în m. 189-205, unde fagotistul va trebui să obțină o interpretare ritmică, lejeră a liniei melodice, prin respectarea strictă a nuanței dinamice *p*, indicate în textul notografic.

Trebuie de menționat acuratețea și lucrul componistic profesionist al compozitorului B. Dubosarschi în abordarea materialului folcloric și a facturii în ansamblul elementelor constituante, tratarea ingenioasă a instrumentului solistic, originalitatea formei și individualitatea artistică pregnantă a acestei piese. Astfel, generalizând cele enunțate anterior, conchidem următoarele:

- *Piesa concertantă pentru fagot și pian* este o creație în cadrul căreia se explorează tematica fantasticului, grotescului, marcat prin utilizarea elementelor ritmico-intonative, tempoului, tipic jocului popular;
- Întreaga piesă este scrisă în baza unei tonalități cromatice, în care autorul operează cu diverse structuri modale;
- Compozitorul folosește în opusul vizat, atât principiul polifonic de imitație, cât și preponderent factura omofono-armonică;
- Sub aspect interpretativ lucrarea solicită un simț elevat al ansamblului, o atenție sporită la partida celuilalt participant al duetului instrumental pentru crearea unei imagini muzicale pregnante și expresive.

1.2. Sonata pentru fagot și pian de Vitalie Verhola

Sonata pentru fagot și pian a fost scrisă în anul 1973 și interpretată în prima audiție de către Simion Vrânceanu (fagot) și Nina Sunțova (pian). Adresarea la genul de sonată, apreciat de specialiști ca unul din „principalele genuri ale sistemului creației componistice de orientare

europăeană” [100, 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. Lucrarea 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 a II-a poartă amprenta unei balade meditative, iar partea a III-a include elemente ritmico-intonative împrumutate din muzica instrumentală folclorică.

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 alcătuit din două formule ritmice îmbinate într-o structură recurentă (exemplul 9).

Exemplul 9.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. I, 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 (Exemplul 10), însă după sunetul 9 observăm că principiul irepetabilității nu se mai respectă². 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 10.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. I, TP, elementul ”dodecafonic” (a)

² Vom numi acest element al T.P. convențional ”dodecafonic”.

Elementul *b* conține o mișcare uniformă, circulară (exemplul 11).

Exemplul 11.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. I, elementul *b*

The musical score for Example 11 is in 2/4 time and B-flat major. The top staff is for the bassoon, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *poco a poco cresc.* marking. The bottom staff is for the piano, starting with a piano (*p*) dynamic and also a *poco a poco cresc.* marking. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The bassoon part consists of a continuous eighth-note line with accents.

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 12).

Exemplul 12.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. I, TP, secțiunea *c*

The musical score for Example 12 is in 2/4 time and B-flat major. It shows a piano part with a hemiola rhythm. The right hand has a melodic line with accents and slurs, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in the middle of the score.

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-ritmice 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” [93, p. 153]. În pasajele formate din cvartolete cu șaisprezecimi este oportun de a aplica procedurul *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 procedurul *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” [93, 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 13):

Exemplul 13.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. I, TS în expoziție

O atenție prioritară în secțiunea dată trebuie acordată calității de emiterie 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 ației, fagotistul mărește masa lor (n.n. – a plăcilor). Ca rezultat, crește frecvența oscilațiilor, ceea ce va ușura emiteria sunetelor acute” [93, 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 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 14).

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.

Exemplul 14.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian p. I, Concluzia*



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 (exemplul 15) include o mișcare ascendent-descendentă în cadrul pentacordului locric.

Exemplul 15.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian p. I, 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” [93, 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 dinamică *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 (exemplul 16), 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 16.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. I, T.S. în repriză

Tema concluzivă (exemplul 17) 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 17.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. I, 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.

Tabel 4. Structura tonal-tematică a p. I din Sonata pentru fagot de V. Verhola:

TP	TS	episod	TS	TP
<i>C</i>	<i>C</i>	<i>Des</i>	<i>G</i>	<i>C</i>

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, exemplele 18 și 19), urmate de repetarea lor variată *a₁* și *b₁*. Menționăm construcția "dodecafonică" a elementului *a* care contrastează cu organizarea destul de "tonală" a elementului *b*.

În m. 27 pianul intervine cu o nouă variantă a temei *b* în linia de sus (exemplul 20), iar în linia de jos observăm o mișcare pe pătrimi ce formează un contrasubiect contrastant.

Exemplul 18. V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. II, Elementul *a*.

Largo (♩=58)

Exemplul 19. V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian p. II*, Elementul *b*.

Exemplul 20. V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian p. II*, 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* (exemplul 21). 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 21.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian p. II*, Elementul *c* din secțiunea mediană.

Repriza formei tripartite *A*₁ (măș. 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 (**bcb**). 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 (**c₁**, 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).

Tabel 5. Sonata pentru fagot de V. Verhola, forma părții II:

A				B			C					
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a₁</i>	<i>b₁</i>	<i>b₂</i>	<i>c</i>	<i>b₃</i>	<i>a₂</i>	<i>b₄</i>	<i>d</i>	<i>b₅</i>	<i>c₁</i>	<i>a₃/b₆</i>

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” [93, 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.

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 tripartite mare, și anume forma concentrică și cea de sonată cu episod și repriza inversată cu elemente de variere.

Tabel 6. Sonata pentru fagot de V. Verhola, forma părții III:

sonată T.P			T.S.			Episod + Tratare			T.S.				T.P.	
concentrică A			B			C			B₁				A₁	
<i>ab</i>	<i>cd</i>	<i>ab</i>	<i>d₁</i>	<i>e/d</i>	<i>e/f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>b/h₁</i>	<i>b+c₁</i>	<i>d₂</i>	<i>e₁/h₁</i>	<i>b</i>	<i>ab</i>	<i>c d d</i>
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 structura tematică a finalului se dezvoltă destul de evident trăsăturile formei concentrice. 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., exemplul 22) 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 22. V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. III, T.P. în expoziție, elementele *a* și *b*.

Allegro ma non troppo (♩.=126)

Secțiunea mediană (exemplul 23) 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 exemplul 22).

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. Sugerăm viitorilor interpreți să studieze pasajul vizat cu aplicarea articulației *détaché*, ceea ce va contribui la stabilizarea tempoului și înțelegerea corectă a desenului ritmic.

Exemplul 23.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. III, T.P. elementul *c*.

Propoziția secundă a acestei perioade (exemplul 24) conține încă un element tematic (*d*) care va fi utilizat ulterior în tema grupului secundar.

Exemplul 24.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. III, T.P. elementul *d*.

Repriza locală *a1* 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), fiind până în acest moment 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, pasajele de șaisprezecimi din mâna dreaptă și melodia fagotului în care acesta încearcă să se ralieze la dinamismul pianului, dar fără succes (exemplul 25).

Exemplul 25.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. III, 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 26.

V. Verhola *Sonata pentru fagot și pian* p. III

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 exemplul 14), creând astfel un arc tematic menit să întrească 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.

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 dodecafonic ancorate în tonalități (T.P. și tema concluziei din p. I, elementul *a* din p. II), îmbinări contrapunctice politonale (p. II, vezi exemplul 21), 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 virtuozitate 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 emitere 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 [93, 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 [100, 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.

1.3. Concluzii la capitolul 1

Generalizând rezultatele analizei, vom formula câteva concluzii ce vizează diferite aspecte ale creațiilor pentru fagot ale compozitorilor din Moldova compuse pe parcursul anilor 1970-1990, atât sub aspect muzicologic, cât și interpretativ.

1. Creațiile semnate în perioada anilor '70-'90 sunt marcate printr-un caracter sincretic manifestat atât prin utilizarea unor tehnici componistice noi (*dodecafonie, atonalism* etc.), cât și a diferitor procedee polifonice (*imitație, stretto* etc.) preluate din tezaurul academic universal, îmbinate cu elemente, ritmico-intonative ale folclorului românesc. Un exemplu elocvent, reprezintă *Piesa concertantă (Moment muzical)* semnat de Valentin Vilinciuc, având structură tipică muzicii folclorice, scrisă în baza unui limbaj muzical bazat pe principiile armoniei tonale și ale celei modale. Un alt exemplu este *Capriccio* pe tema cântecului popular *Bună-i brânza din burduf* semnat de Vladimir Rotaru în cadrul căreia sunt îmbinate particularitățile genului instrumental-cameral cu melosul popular moldovenesc. De asemenea, procedee polifonice sunt pe larg utilizate în *Piesa concertantă* pentru fagot și pian semnată de Boris Dubosarschi, iar tehnici componistice contemporane (ex.: *teme dodecafonice ancorate, îmbinări contrapunctice politonale* etc.) sunt prezente în *Sonata* pentru fagot și pian de Vitalie Verhola.
2. Sub aspect interpretativ în cadrul creațiilor vizate sunt explorate pe larg posibilitățile tehnico-interpretative ale fagotului prin antrenarea întregului ambitus al instrumentului, prin multiple și variate mijloace de expresie, prin diversificarea nuanțelor dinamice etc. Un exemplu elocvent reprezintă *Capriccio* pe tema cântecului popular *Bună-i brânza din burduf*, în cadrul căruia compozitorul explorează întregul ambitus al instrumentului, îmbinând diferite elemente tematice și diverse registre ale instrumentului.
3. Într-un mod neobișnuit sunt tratate cadențele solistice prezentate ca un element dramaturgic cu scopul explorării materialului tematic. Astfel, dintre creațiile analizate în prezentul capitol, o mostră potrivită al unei asemenea secțiuni este cadența din *Capriccio* pe tema cântecului popular *Bună-i brânza din burduf* semnat de Vladimir Rotaru, unde este utilizat principiul de imitare timbrală (în cazul dat - a buciului).

2. REPERTORIUL NAȚIONAL PENTRU FAGOT LA CONFLUENȚA SEC. XX-XXI

Conform opiniei cercetătoarei Elena Mironenco, perioada de la confluența sec. XX-XXI se caracterizează prin predominarea genurilor cameral-instrumentale, care au servit drept mijloc pentru diferite experimente componistice, manifestate prin căutarea unor elemente tehnico-stilistice noi [25, p. 207]. Iată de ce în perioada menționată, se constată utilizarea frecventă a fagotului în cadrul diferitor ansambluri cameral-instrumentale și mai puțin în creațiile solistice. Cu toate acestea, unul dintre compozitorii autohtoni care a dedicat numeroase opusuri instrumentelor de suflat este Oleg Negruța, cunoscut prin stilul său componistic inegalabil și care a îmbogățit considerabil repertoriul instrumental.

În ceea ce privește creația compozitorului Vladimir Rotaru, trebuie să menționăm că domnia sa a excelat în diferite genuri: muzică simfonică, muzică de cameră vocală și instrumentală, muzică de concert, miniaturi, cicluri, lucrări ample. Un loc aparte, însă, îl dețin compozițiile pentru pian și instrumente aerofone. Printre operele sale muzicale, aparținând genului de sonată, amintim *Sonată-improvizație* pentru pian (monopartită, 1991), *Sonată pentru vioară și pian*, în 2 părți (*Recitativ, Allegro scherzando*) (1993) și *Sonata-dialog pentru fagot și pian* (2003).

2.1. Genul de sonată și sonatină

2.1.1. *Sonata-dialog pentru fagot și pian* de Vladimir Rotaru

Examinând evoluția genului de sonată în creația compozitorilor din Republica Moldova, muzicologul Svetlana Țircunova menționează ca acesta „este considerat în mod tradițional unul dintre cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană. Studiile profesionale includ, în mod obligatoriu, însușirea formei de sonată, utilizarea unui astfel de gen. Din aceste considerente, evoluția sonatei poate fi un indiciu al nivelului tradiției componistice, dovadă a înzestrării sale profesionale, a originalității” [100, p. 88].

Sonata-dialog pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru se situează în aria experimentelor, care sunt întreprinse de compozitor în domeniul genului și formei. Premiera creației a avut loc în Sala Mare a Academiei de Muzică Teatru și Arte Plastice pe data de 10.06.2003, în interpretarea lui Vladimir Taran (fagot) și a S. Danilova (pian).

În această lucrare sunt observate anumite legități stilistice proprii creației lui Vladimir Rotaru. După cum afirmă Elena Mironenco: „dominanta autentică a creației lui Vladimir Rotaru reprezintă gândirea națională” [81, p. 88]. În primul rând, este vorba de limbajul muzical, pătruns de mijloace intonaționale, de ritmurile și modurile provenite din folclor. În *Sonata* lui Rotaru se

simte influența puternică a dansurilor moldovenești, care formează izvorul principal al limbajului muzical componistic. În al doilea rând, este vorba de principiile improvizatorice folosite în dezvoltarea materialului. În al treilea rând – virtuozitate originală, care presupune un nivel înalt de tehnică interpretativă.

Compoziția sonatei își are începutul în muzicalitatea populară. Mai întâi de toate, atragem atenție la construcția lucrării care este monopartită, ceea ce nu este caracteristic pentru sonatele clasice, construite tradițional din trei sau patru părți. Desfășurarea tematică nu se bazează pe principiu de contrast (tradiționalele confruntări ale temei principale și ale celei secundare), ci invers, aceasta apare din construcția primelor zece măsuri, care formează nucleul generator al sonatei, îmbinând în sine funcțiile de introducere și expoziție a materialului muzical.

Forma lucrării este greu de determinat univoc, deoarece un rol deosebit, în acest caz, îl joacă revenirea permanentă, variată, la ideile muzicale primare ale lucrării. Totuși, cu toată libertatea discursului muzical, sonata se dezvoltă într-o linie dramatică cu o culminație patetică, astfel, formând centrul de gravitate (*Maestoso e appassionato*, cifra 9), cu unele elemente de repriză.

Tabel 7. *Sonata-dialog* pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
1-10	12-21	22-31	32-42	43-57	58-67	68-78	79-89	90-98	99-114	115-121	122-137

Una din particularitățile acestei partituri constă în numeroasele indicații foarte detaliate în text, legate de schimbarea tempo-ului, a procedeelelor de emiterie a sunetelor, a nuanțelor dinamice: *Allegro appassionato* (c. 1, cifrele 11, 13), *Un poco più mosso* (cifrele 1; A), *Agitato* (cifra 2), *Sostenuto e drammatico* (cifra 3), *Più mosso leggero* (cifra 4), *Più mosso* (cifrele 5, 8), *Sostenuto* (B; cifrele 6, 7), *Maestoso e appassionato* (cifrele 9), *Presto e staccato* (cifra 10), *Più mosso e poco a poco stringendo* (cifra 12), *Sostenuto e molto espressivo* (cifra 14) ș.a., care contribuie substanțial la formarea atmosferei dramatice a lucrării. Așadar, baza intonațională a melodiei cu caracter instrumental o constituie alternanța mișcării treptate (în principiu, descendente) și expunerea prin salturi la intervale mari – cvinte perfecte, sexte mici, septime mari (exemplul 27).

Expresivitatea și intensitatea dezvoltării liniei melodice nu sunt atenuate nici de ritmul pitoresc de doină la 12/8. În acest compartiment expozițional, compozitorul recurge la schimbări frecvente de măsură (3/8, 6/8, 9/8), ceea ce conduce la o liberare și mai mare a desfășurării melodiei. Utilizarea mordentelor, a apogiaturilor imprimă discursului acea bogăție a coloritului popular ce este atât de caracteristică muzicii lui Vladimir Rotaru. Până la sfârșitul lucrării, în

discursul melodic nu survin schimbări deosebite (construcția intonațională, caracterul), variind doar registrul, continuarea sunării. Compozitorul face apel la melodie și o transpune în diferite tonalități. Așadar, dacă la început tema este expusă cu sunetul *es*, pe parcurs, ea începe de la *d* (cifra 1) sau de la *f* (cifra 6).

Exemplul 27

V. Rotaru Sonata-dialog

Allegro appassionato

Totuși, saltul de la cvintă, urmat de două secunde din debutul melodiei, dau un nou imbold pentru apariția și dezvoltarea unor noi formațiuni tematice. Într-un caz, discursul duce chiar la o mișcare foarte agitată (cifra 2/A). În alt caz (cifrele 4, 7) trece într-o construcție improvizatorică liberă având ca scop, după părerea noastră, demonstrarea măiestriei interpretului și a posibilităților instrumentului (cifrele 4, 5, 8). Mișcările de octavă accentuate, indicația agogică *più mosso scherzando*, articulație *staccato* sunt remarcile autorului, care conferă muzicii caracterul *scherzando*.

Un aspect important de construire tematică a sonatei reiese din mișcarea jumătății a doua din tema inițială, formată din 10 măsuri. Devenind independentă (în cifrele 2, 3, 4B, 9, 11), ea se evidențiază prin expresivitate deosebită (exemplul 28).

Exemplul 28

V. Rotaru Sonata-dialog

Materialul tematic expus inițial în registrul mediu, este preluat cu o octavă în jos fiind caracterizat printr-un dramatism aparte, susținut de remarca autorului *Agitato drammatico*, care spre sfârșit scade și aproape că dispare. Cu o mare putere de exprimare se simte căderea în mișcare de septimă mică. La sfârșit (cifra 14, exemplul 29), la *fortissimo*, cu susținerea pianului, sunt confirmate principalele intonații ale temei.

Exemplul 29

V. Rotaru Sonata-dialog

Apariția gamei în mișcare descendentă, expusă prin durate de optimi și acordurile de la sfârșitul sonatei (*Maestoso*, în nuanțe de *forte/fortissimo*, exemplul 30) creează o imagine cu adevărat dramatică.

Referindu-ne la denumirea lucrării, *Sonata-dialog*, putem menționa că autorul redă o convorbire egală dintre două personaje. Compozitorul, bineînțeles, a dorit să țină cont și de importanța partidei pianului în această lucrare, deoarece *sonata* în discuție a fost scrisă, la început,

pentru pian, apoi, a fost redactată pentru fagot și pian, de unde și provine denumirea de *sonată-dialog*. Într-adevăr partida pianului îndeplinește nu doar funcția de acompaniament, de însoțitor, ci și rolul de participant egal la dialog. Aceasta se manifestă prin bogăția și varietatea facturii, prin procedee tehnice destul de dificile, prin preluarea tematismului din partida fagotului.

Exemplul 30

V. Rotaru Sonata-dialog

Sonata-dialog pentru fagot și pian cuprinde întregul ambitus al fagotului: B_1 până la des^2 . Ca și pianul, fagotul are o partidă complicată ce necesită o virtuozitate avansată și depinde de tehnică, de respirație, de rezistența interpretului.

Ansamblul între fagot și pian se întemeiază pe o dezvoltare complexă și pe o completare reciprocă, asigurată, adesea, prin procedee polifonice, cum ar fi, imitația. Culminația lucrării (cifrele 9-10) este realizată prin intonații decisive, la început, expuse cu triolete, apoi, cu șaisprezecimi, care apar într-o mișcare contrară. Toate aceste procedee imprimă discursului muzical un dramatism și mai mare.

Sub aspect interpretativ remarcăm că solistul trebuie să fie bine pregătit, să dispună de o rezistență impecabilă, necesară pentru a obține nu doar o expresie adecvată a materialului tematic, dar și o intonație perfectă. Aceasta este condiționată de faptul că în linia melodică sunt implicate unele sunete pe care este destul de dificil de a le controla intonativ (este vorba de sunetele *es*, *d* etc.).

Una din posibilitățile specifice ale fagotului constă în posibilitatea utilizării mai multor variante ale digitației cu ajutorul cărora se pot emite diverse nuanțe timbrale ale sunetului, se poate regla intonația și de deseori acestea au un rol important la redare diferitor caractere muzicale (*cantilene*, *scherzo* etc.).

De asemenea, interpretarea creației în discuție implică adaptarea solistului-fagotist la schimbul registrelor, ceea ce necesită o flexibilitate mare a aparatului interpretativ, a intensității buzelor, a coloanei de aer expirate pentru a executa intonația și culoarea timbrală a sunetului. Solistul trebuie să trateze în mod individual indicațiile agogice, dinamice ale lui Vladimir Rotaru

și să reușească să creeze o imagine artistică proprie a *Sonatei-dialog*, exprimându-și, astfel, individualitatea artistică. Aceste calități s-au exprimat destul de unitar, dacă ținem cont de faptul că lucrarea a fost prezentată în premieră absolută (în 2003) și nu a dispus, până atunci, de tradiții proprii de interpretare.

Analiza *Sonatei-dialog* pentru fagot și pian de V. Rotaru ne-a permis să deducem următoarele concluzii:

– Discursul muzical al acestei lucrări este vădit influențat de melodică și ritmică dansurilor moldovenești, care formează sursa principală a limbajului folosit de compozitor.

– *Sonata-dialog* reprezintă perioada de maturitate a creației lui V. Rotaru și permite să fie scoase în evidență mai multe trăsături definitorii pentru creația sa.

- Stilul și maniera de interpretare a *Sonatei-dialog* solicită de la ambii participanți ai ansamblului o bună tehnică instrumentalistă, dar și o gândire muzicală matură

2.1.2. *Sonatina* pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac

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. Gîrbu, activitatea de creație a lui V. Ciolac poate fi divizată în trei perioade: **prima** include anii de studii și debutul artistic (1981-1992), fiind compuse ciclul 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 etapă** (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 cameral-instrumentală: *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: *Concert* pentru pian și orchestră, *Symphony-remembrance*, *Legenda buciului* (simfonie camerală pentru orchestra de corzi și doi corni), *La tristesse dureră toujours*, *Revelație*, ș.a.

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) pe 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.

Tabel 8. *Sonatina* pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac

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 31). 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. Teriohin și V. Apatski, care menționează în monografia sa următoarele: „Sunetul natural *es*, octava mică la toți fagoții este instabil sub aspect intonativ” [93, p. 111]. Deși sunetul menționat permite aplicarea mai multor variante ale digitației, nu toate sunt potrivite, deoarece acestea modifică timbral sunetul și influențează negativ asupra mobilității degetelor. Cu scopul soluționării problemei vizate, autorii citați anterior recomandă: „Adăugarea clapei 4, care contribuie la reglarea sunetului dat” [93, p. 111]. Astfel, suntem totalmente de acord cu propunerea dată și considerăm că în contextul vizat este cea mai reușită digitație.

Exemplul 31

V. Ciolac Sonatina

Allegretto

O altă problemă reprezintă tipul de articulație indicat în exemplul nr. 31. Deși compozitorul a scris inițial *legato*, considerăm că acest procedeu interpretative poate influența negativ asupra mobilității degetelor și tempoului, fiind convinși că aplicarea articulației *détaché* este cea mai potrivită.

Următorul element tematic expus (m. 19, exemplul 32) păstrând aceeași parametri, formează a doua propoziție din perioadă:

Exemplul 32

V. Ciolac Sonatina

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* (exemplul 32), reglând tempoul și evidențiind în acest fel cromatismul liniei melodice.

A doua formațiune tematică *b* (cifra 1) de asemenea conține 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 (vezi tabelul 9):

Tabel 9. Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac, formațiunea tematică *b*

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, stagnând de fapt evoluția tematică. Linia fagotului vine în contrast cu prima secțiune *a*. Aici lipsește o temă bine definită (ceea ce ne-a și permis să atribuim rolul "solistic" pianului, exemplul 33), discursul fiind construit din sunetul *C*, ținut lung întrerupt de două scurte exclamații ascendente, la o septimă mică:

Exemplul 33

V. Ciolac Sonatina

La sfârșitul acestei propoziții (exemplul 34) 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 34

V. Ciolac Sonatina

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 *c¹* 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 (a se vedea exemplul 34), 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 35).

Exemplul 35



Repriza locală a_1 , (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 36):

Exemplul 36 V. Ciolac Sonatina



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 și V. Apatski, 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” [93, 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 *опёртое дыхание*)” [93, p. 158].

A doua propoziție din *a*₁ 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 37):

Exemplul 37 V. Ciolac Sonatina

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'*) interpretat cu articulația *legato*. Astfel interpretul „trebuie nu doar să schimbe exact griff-ul dar și să reorganizeze rapid aparatul sonor și noua digitație” [93, 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 38):

Exemplul 38

V. Ciolac Sonatina

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 39):

Exemplul 39

V. Ciolac Sonatina



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 40):

Exemplul 40

V. Ciolac Sonatina



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 41):

Exemplul 41

V. Ciolac Sonatina

a)



b)



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 42):

Exemplul 42

V. Ciolac Sonatina

The musical score for Example 42 shows a piano and bassoon part. The piano part is in the upper register with dynamics *p* and *pp*. The bassoon part is in the lower register with dynamics *mp* and *pp*. The tempo is marked *Tempo I*. A box with the number 10 is in the top left corner.

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, (*Exemplul 43a*). 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 *H* și *C* 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 43):

Exemplul 43

V. Ciolac Sonatina

a)

The musical score for Example 43a shows a piano and bassoon part. The piano part is in the upper register with dynamics *p* and *pp*. The bassoon part is in the lower register with dynamics *mp* and *pp*.

b)

The musical score for Example 43b shows a piano and bassoon part. The piano part is in the upper register with dynamics *p* and *pp*. The bassoon part is in the lower register with dynamics *mp* and *pp*.

De la m. 229 autorul parcă stopează total mișcarea tematică repetând o singură figurație melodică la pian, suprapusă pe sunetul *C* al 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 44):

Exemplul 44

V. Ciolac Sonatina

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 doua și a treia, expuse la încheierea părții a doua (exemplul 45):

Exemplul 45

V. Ciolac Sonatina

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 46):

Exemplul 46

V. Ciolac Sonatina

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 variere 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 47):

Exemplul 47

V. Ciolac Sonatina

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.

Concluzionând, putem afirma cu certitudine că *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, 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.

2.2. Fagotul în creația lui Oleg Negruța

Oleg Negruța este un compozitor bine cunoscut în Republica Moldova care a semnat numeroase lucrări instrumental-camerale și orchestrale cu participarea instrumentelor de suflat printre care menționăm: *2 piese* pentru flaut și pian (1983); *Concert nr. 1 (B-Dur)* pentru clarinet și orchestră de coarde (1986); *Șapte piese* pentru saxofon alto și pian (1991); *2 piese* pentru clarinet și pian (1992); *Sonata nr 1* pentru clarinet și pian (1992); *Concert nr. 2 (F-Dur)* pentru clarinet și orchestră de coarde (1993); *4 piese* pentru fagot și pian (1994); Două piese pentru

clarinet și orchestră de cameră (1997); *3 piese* pentru flaut și pian (1997); *Sonată nr. 2 „Romantică”*, pentru clarinet și pian (2000); *Concert* pentru fagot și orchestră (2005) etc. Toate creațiile menționate sunt incluse în repertoriul didactic al instituțiilor de învățământ muzical, în programul diferitor concursuri, festivaluri naționale și internaționale.

Una dintre particularitățile de bază ale creației compozitorului o constituie lucrul cu tematismul folcloric. Citatul folcloric sau compunerea unor teme în stil popular, varierea intonațiilor și ritmurilor împrumutate din folclor sau îmbinarea lor cu elemente preluate din jazz, toate surprind prin prospețimea discursului muzical, generând o gândire axată pe stilistica concertului instrumental cu particularități ce includ virtuozitatea, spontaneitatea, spiritul de competiție între partidele instrumentale, strălucirea cadențelor solistice. În majoritatea lucrărilor lui O. Negruța persistă sinteza genurilor muzicii academice cu jazz-ul și cu muzica populară. Aceasta se manifestă cel mai pregnant în abordarea ritmico-intonativă a materialului muzical dând naștere unor fuziuni stilistice, marcate de profesionalism, gust artistic, dar și o bună cunoaștere a compoziției. Trăsăturile vizate sunt remarcate cu ușurință și în lucrările pentru fagot semnate de O. Negruța – autorul chișinăuian cu cel mai bogat palmares de creații pentru instrumentele de suflat apărute la confluența secolelor XX-XXI, fapt ce ne-a determinat să îi dedicăm un subcapitol aparte al tezei noastre.

2.2.1. Ciclul *Patru piese pentru fagot și pian*

Ciclul *Patru piese pentru fagot și pian* scris în 1994, este alcătuit din piese separate inspirate din *folclorul orășenesc*, autorul manifestă o bogată fantezie componistică implicând tot ambitusul instrumentului, explorând din plin posibilitățile sale tehnice și interpretative.

Prima piesă, intitulată *Scherzo*, se încadrează în forma tripartită complexă $A + B + A_1$ cu partea mediană bazată pe material relativ nou, repriza *Da capo* și o mică codă. Introducerea primei părți *A* include 3 măsuri cu o vădită contrapunere ritmică între mișcarea pe triolet a liniei melodice solistice, ritmului de patru pătrimi în partida pianului creând o stare de incertitudine. Odată cu trecerea la măsura de 3/8 (m.4), are loc o anticipare ritmică a ceea ce va constitui materialul de bază al părții vizate. Structura ternară cu accentuarea primului timp atribuie lucrării caracteristicile unui *vals-scherzo* cu elemente de fantezie. Plasarea fagotului în octava întâi generează un inedit joc timbral, ca rezultat al salturilor ascendent-descendente, fapt ce provoacă anumite dificultăți legate de intonația sunetelor din registrul grav și acut. Astfel, pentru a obține un sunet mai echilibrat pe întreg ambitusul instrumentului, interpretul trebuie să se asigure cu o ancie bine reglată.

Tabel 10. O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Scherzo*

Forma mare	Intr.	A	B	A (repriza da capo)	Coda
perioade		$a+b+a_1$	c	$a+b+a_1$	
măsuri	1-7	8-23; 24-39; 40-55	56-72		
repere tonale		C; G; C	As	C; G; C	C

Pentru a menține tempoul și caracterul creației este necesar de respectat cu strictețe indicațiile compozitorului, ce se referă la diferite tipuri de articulație (*marcato*, *staccato* etc.). De asemenea, autorul recomandă aplicarea unei respirații interpretative profunde, care să asigure frazarea corectă și integrală a liniei melodice. Chiar dacă în textul notografic sunt indicate pauze cu valori de optime, interpretul trebuie să evite întreruperea frazei prin îndepărtarea ambușurii de ancie.

Sub aspect stilistic este important de respectat divizia timpilor tari și slabi tipică măsurii ternare de trei timpi, caracteristică genului de *vals*. De asemenea, autorul propune următoarea variantă de interpretare a mm. 32, 36, 38, 39, fapt care, conform opiniei noastre, va contribui la obținerea unei tehnici interpretative mai lejere. Menționăm, că același procedeu poate fi aplicat și în coda finală a piesei (exemplul 48).

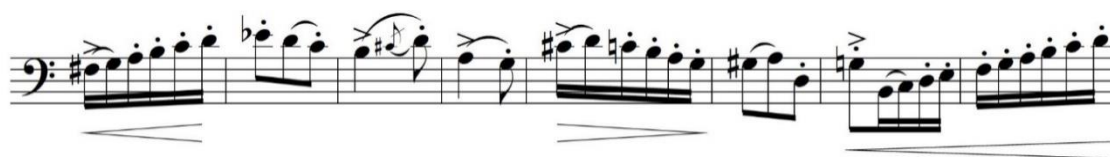
Exemplul 48: O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Scherzo*

Varianta compozitorului:



Exemplul 48a: O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Scherzo*

Varianta propusă de noi:



Construcția interioară a părții este una tripartită simplă $a+b+a_1$ alcătuită din trei perioade pătrate a câte 16 măsuri: a – mm.8-23, b – mm.24-39, a_1 - mm.40-55. Dacă prima propoziție din a are la bază ritmul alcătuit din trei optimi și o pătrime cu o optime (exemplul 49a), propoziția a doua etalează grupul din patru șaisprezecimi (exemplul 49b) ce accelerează vădit tematismul solistic, dar și cel al acompaniamentului (m.28).

Exemplul 49a:



Exemplul 49b:



Secțiunea mediană este și ea o perioadă monotematică din două propoziții pătrate a cărei culminație (m.39) declanșează repriza locală. Această repriză este dinamizată prin cromatizarea modului, dar și a liniei descendente a basului, prin utilizarea structurii de patru șaisprezecimi, prin ostinato ritmic din mâna dreaptă a pianului în care pe parcursul a 12 măsuri se perindă diferite intervale, toate incluzând sunetul c_1 (mm.44–51).

Partea mediană **B** este lirică, tempoul *Meno mosso* o apropiere de genul de *improptu* muzical, cantabil, meditativ. Tematismul solistic este scris după principiul muzicii vocale fără salturi ascendente sau descendente, fără o cromatizare excesivă (observată anterior). Totodată, structura ritmică nu este simplă. Atrage atenția ritmul de triolet în cadrul măsurii de 4/4 care, menținut permanent creează iluzia măsurii de 12/8, ce se întâlnește în muzica folclorică la horele rare; pe când în partida pianului predomină măsura de 4/4 și doar în momente de ”răspuns”, compozitorul aduce trioletul în factura lui, astfel rezultă o construcție polimetrică, destul de statică dar fără monotonie. În plus, autorul modelează accentul metric cu ajutorul ligii, după principiul muzicii de jazz, evitând timpii accentuați ai trioletului. Forma de perioadă din două propoziții, augmentată cu o mică încheiere rămâne deschisă făcând loc reprizei *Da capo*. Se încheie piesa cu o codă destul de dinamică în care este iarăși readus procedeul de formare a structurii ritmice sincopate prin unirea optimilor peste bara de măsură.

Caracterul cantabil al secțiunii **B** creează unele probleme în interpretare, legate preponderent de specificul liniei melodice expuse integral în registrul acut al instrumentului, ceea ce impune interpreții să forțeze ambușura și mușchii abdominali, fapt care influențează negativ asupra culorii timbrale sonore. Pentru a obține o sonoritate mai bogată, mai deschisă și o libertate a emisiei sonore în registrul acut, recomandăm interpretarea zilnică a acestei fraze de 4-5 ori. De asemenea, un exercițiu eficient pentru întărirea mușchilor faciali și abdominali este interpretarea notelor prelungite în registrul acut. Ca material auxiliar, propunem următorul model de exercițiu scris în baza materialului muzical al piesei, care va contribui la obținerea unei emisii sonore mai lejere și la deprinderea digitației (exemplul 50):

Exemplul 50 O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Scherzo*



Următoarea piesă, intitulată *Doina și Hora* începe cu o scurtă introducere, după care urmează o secțiune solistică destul de desfășurată fără bara de măsură, ceea ce evidențiază caracterul doinit, improvizatoric al tematismului. *Doina ad libitum* – remarca autorului, este susținută de multiple fermate și de structuri ritmice asimetrice, binare, ternare sau de triolet. Toată construcția poate fi împărțită în trei secțiuni convenționale. Prima se încheie cu *c* – doime cu punct prelungită de fermată, a doua – cu același *c*, dar pătrime cu punct, la fel sub coroană. Ambele sunt marcate tonal de tetracordul inferior a modului frigid care are un semiton diatonic la bază (*des-c*), Secțiunea a treia repetă în octava întâia intonațiile din linia melodică expusă dar rămâne deschisă pentru a trece direct, fără nici o introducere, în partea a doua mișcată. Caracterul acestei cvasi-doine este unul lirico-narativ, aspectul puțin visător fiind stabilit de tonalitatea *Es-dur*, enunțată la început chiar din primul acord la pian. Astfel, nu putem atribui această parte în totalitate genului de doină, aici fiind vorba mai degrabă de un cântec de jale și de dor.

Tabel 11.

O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Doina și Hora*

Părțile formei	Doina	Hora	Încheiere
structura	<i>improvizatorică</i>	<i>a+b+c+d+d₁</i>	
Repere tonale	Es	Es-c	Es

Un moment important în secțiunea vizată este modul de interpretare a doinei ca specie folclorică, care de fapt în această piesă are funcția de *cadență solistică*. Cunoaștem că asemenea secțiuni întotdeauna se interpretează într-un mod mai specific, aplicând tehnica *rubato*. Aceasta presupune că interpretul, prin intermediul materialului muzical propus, își conturează propria imagine sonoră, prin intermediul diferite procedee agogice și mijloace de expresie. Conform muzicologului N. Korîhalova, „termenul *rubato* provine din italiană, semnificând a fura, iar sintagma *rubare il tempo* – se traduce a fura din timp (...). Astfel această noțiune presupune o anumită flexibilitate metro-ritmică, în timp ce tempoul de bază se păstrează: diminuarea tempoului se compensează cu accelerarea sa, și invers” [67, p. 70].

Dat fiind faptul că linia melodică este preponderent cantabilă, bazată deseori pe note cu valori mari, este necesar de aplicat aici tehnica de *vibrato*, pentru a evita caracterul static al sunetului. Cunoaștem că în practica interpretativă se diferențiază două tipuri de *vibrato*: *intonațională* și *diafragmală*, aici fiind de preferință utilizarea celui de-al doilea tip. În scopul însușirii acestui procedeu, cercetătorii R. Teriohin și V. Apatskii recomandă următoarele exerciții axate pe impulsuri periodice ale expirației [93, p. 174]:

Exemplul 51a:

Moderato

Exemplul 51b:

Moderato

Partea a doua, (*Tempo de Hora*, exemplul 52) continuă aceeași linie de stilizare a tiparului folcloric, marcat prin structuri metro-ritmice tipice genului de horă rară. De asemenea, se evidențiază stilistica muzicii de jazz în formule acordice cu trepte alterate, în sincoparea ritmului prin fărâmițarea a trei optimi egale în optime cu punct – șaisprezecime și încă o optime sau optime și patru șaisprezecimi.

Toate acestea sunt scrise de autor intenționat, pentru a nu repeta mecanic particularitățile muzicii populare, dar pentru a le apropia de genul cameral. Structura tematică a părții vizate este alcătuită din cinci compartimente, fiecare constituind o perioadă pătrată ($a+b+c+d+d_1$). În care primul și al treilea reprezintă partida solistică, iar cel din mijloc este trasat de pian. Procedeele de bază în construirea liniei melodice este jocul majorului și a minorului, când expunerea de bază este în *Es-dur*, iar se încheie în tonalitatea paralelă, *c-moll* (mm.7–14). Sunetele *A* și *Des* imprimă discursului nuanțe modale (lidice-mixolidice după *Es-dur* sau frigice-dorice după *c-moll*).

Exemplul 52:

O.Negruța Patru piese pentru fagot și pian: Hora

Tempo di Hora

Același principiu este utilizat și în celelalte perioade a câte 8 măsuri, doar că ultimele două se percep mai degrabă ca un *refren*, pe când primele trei au particularitățile de *strofă*. Ca și tematism, linia solistică este scrisă după specificul intonațional al muzicii folclorice românești, însă registrul expunerii, planul tonal, situează fagotul într-o zonă timbrală destul de confortabilă pentru a construi imagini sonore veridice. Prima perioadă a refrenului, dedicată pianului, continuă să expună aceleași particularități ritmico-intonative, de mod, de caracter, realizând doar un contrast timbral cu fagotul (mm.31–38). Și această structură este o perioadă pătrată din 8 măsuri, autorul păstrând echilibrul formei între secțiunile interioare. De la m.39, fagotul reia materialul refrenului cu mici variații pentru a conduce spre partea de încheiere a *Horei*. Este un sfârșit liniștit, fără accelerare de tempo sau o creștere dinamică semnificativă, chiar dacă în ultimele două măsuri compozitorul notează crescendo de la *f* la *ff*, saltul descendent la intervalul de octavă $e_1 - e$, *ritenuto* și eliminarea primului timp accentuat din partida pianului, ce reduce intensitatea sonoră (mm. 50–51). Modul de abordare a folclorului autohton a permis constituirea unei veritabile scene cvasi-rustice.

Cel mai important moment al acestei secțiuni reprezintă frazele cantabile, de proporții mari, ce necesită de la interpret o foarte bună respirație interpretativă, un sunet impecabil sub aspect intonațional și timbral. În acest context, L. Ghinzburg recomandă următoarele: „în procesul lucrului... este necesar de educat gustul pentru expresivitate, adică pentru o sonoritate curată, bogată timbral, flexibilă, dinamică și caldă” [59, p. 39]. Toate aceste calități pot fi obținute prin exersări sistematice, lucrul zilnic asupra sunetului, intonației etc., fapt care va contribui la redarea corectă a caracterului secțiunii vizate. Menționăm că pentru unii interpreți, în special pentru cei începători, un moment dificil poate fi schimbul frecvent al cheilor, fapt ce poate crea unele incomodități în timpul interpretării. În această ordine de idei recomandăm însușirea prealabilă a cheilor prin intermediul diferitor studii, exerciții ce conțin aceste chei.

Cea de-a treia piesă poartă titlul *Nocturnă* și vine să descopere o nouă latură a compozitorului și pianistului de jazz Oleg Negruța. Toate elementele tematice, intonative, de ritm, de factură, ne conduc spre genul de *blues* în crearea căruia pianul are un rol decisiv. Din prima măsură tonica tonalității *B-dur* este reprezentată de un nonacord în poziție largă, *arpeggiato*, în tempo lent și *rubato*. Aici se mai adaugă și ritmul punctat, și evitarea primului timp, și alterarea ascendentă sau descendentă a treptelor modului (treptele II și IV ridicate, treapta VII coborâtă, a III mobilă — mm.3; 4; 5 etc.). Partida solistică, însă, contrastează, fiind apropiată, preponderent, genului de baladă camerală cu amprente folclorice (în intonații, melismatică etc.), caracterul narativ-meditativ înlocuindu-l pe cel liric. *Nocturna* are o formă

tripartită $A + B + A_1$ cu partea medie contrastantă și repriza diminuată, care însă poate fi tratată și ca o formă bipartită (a se vedea schema din tabelul 12).

Introducerea la pian deschide compartimentul A cu o secțiune cu caracter lirico-sentimental, desprinsă parcă dintr-o lucrare de jazz în tempo lent cu acorduri alterate în poziție largă, cu linia melodică plasată în octava a treia. Odată cu intrarea fagotului, în partida pianului se conturează ritmul caracteristic *blues*-ului cu evitarea timpului întâi în linia de sus iar în bas, pătrimea cu punct și optimea suprapuse pe basul ținut (începând cu măsura 8). Linia solistică include un tematism bazat pe cantilenă, cu o lunecare lentă printre treptele alterate în care și salturile de octavă întregesc curgerea melodiei, fără a o fărâmița (exemplul 53).

Tabel 12.

O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Nocturna*

Părțile formei mari	Intr.	A	B	A ₁	Încheiere
perioade		$a+b$	c	a	
propoziții		$a+a_1+b+a_2$	$c+c_1$	a_3+a_4	
nr. de măsuri	7	4+6; 4+6 (+2 punte)	4+5	4+6	7
repere tonale		B-dur	g-moll	B-dur	B-dur

Exemplul 53:

O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Nocturna*



Tonalitatea și registrul în care sună fagotul contribuie la apropierea lui cât se poate de mult de timbrul saxofonului alto – instrumentul caracteristic anume pentru muzica de jazz. Prezența trioletelor și cvintoletelor, a sincopelor, a duratelor legate ce nivelează timpii accentuați și cei slabi, creează impresia unei improvizații (mm.16–21). Acompaniamentul este permanent menținut în stilistica muzicii de jazz cu o mulțime de detalii ritmico-intonative aferente stilului, constituind o factură densă, dar lejeră ce denotă măiestria cu care autorul o expune și o cunoaștere temeinică a genului. Această îmbinare a două stiluri – jazz la pian și baladă camerală la fagot – creează o compoziție inedită ce sparge tiparele tradiționale, păstrând totodată limita gustului artistic profesionist. Spre sfârșitul părții are loc o mică dinamizare a discursului ce rezultă din structurile ritmice cu șaisprezecimi la fagot, dar încheierea propriu-zisă la pian creează arcada dramaturgică a primei părți.

Interpretarea acestei secțiuni necesită o anumită flexibilitate sonoră, fapt ce ține preponderent de modul de interpretare al cvintoletelor și sextoletelor. La fel ca și în celelalte

lucrări, este necesar de atras atenția asupra celor mai esențiale momente cum ar fi: *intonajie, culoare timbrală, respirație, frazare* etc. Un moment important ține de registrul acut în care este expusă linia melodică, fapt care necesită de la solist mai multă rezistență, o mai bună coordonare a tuturor componentelor aparatului interpretativ etc.

Secțiunea mediană **B** vine cu o altă abordare ritmică în acompaniament în care basul se mișcă cu pătrimi egale, oferind platforma pentru improvizațiile soliștilor. Dar genul cameral al piesei condiționează nivelul de utilizare a unor astfel de procedee, pentru a nu periclita stilul și compozitorul se limitează la enunțarea lor și la plasarea în spațiul de fundal fără a le menține în continuare. Pe parcursul părții are loc trecerea la un alt tip de linie melodică ce își are originea în muzica instrumentală, cu turații întrerupte, apogiaturi, mordente, mișcare ascendentă prin salturi de cvintă-cvartă ș.a. Și în acompaniamentul pianului se edifică o stratificare a facturii creând o mișcare iregulară a câtorva linii. De la cifra 5 (m.39) începe repriza variată. Compozitorul readuce tonica în tonalitatea *B-dur* și fraza de început a primei părți cu transpunere în octava întâia, dar în continuare este expusă o variere destul de abstractă a tematismului incipient, păstrând doar caracterul de *blues*. Fagotul intră la cifra 6 cu fraza reluată din m.14 și continuă tot cu fraze ce includ elemente ritmico-intonative comune, dar în variante noi, fără o repetare exactă, finisând lucrarea cu mică cadență solistică. Autorul și aici vine cu o tratare proprie, el nu lasă fagotul solo, ci dublează la pian încheierea prin arpegii ascendent-descendente. Sfârșitul piesei este marcat prin registrul înalt la fagot *d₂*, peste care se suprapun trei replici ale pianului încadrate în arpegii formate pe sunetele nonacordului tonicii în poziție largă, procedeu împrumutat cu fidelitate tot din muzica de jazz.

Ultima lucrare, *Burlesca*, vine să aducă o altă stare de spirit (exemplul 54). Este o piesă scurtă și ne descoperă fagotul în ipostaza sa firească – umorul și grotescul. Este scrisă în formă tripartită complexă **A+B+A** cu secțiunea mediană bazată pe un material relativ nou și repriza *da capo* (a se vedea schema din tabelul 13). Secțiunea **A** articulează o formă bipartită simplă monotematică (*a+a₁*) fiecare parte având câte 8 măsuri. Și secțiunea mediană are aceeași structură bipartită simplă monotematică. Introducerea din două măsuri cu anacruză, parcă ar fi o continuare a ceva ce a fost anterior, creând impresia că piesele a treia și a patra se interpretează *attacca*. Mișcarea descendentă la intervale mărite (*g₃-des₂, g₂-des₂*), dublate peste octavă de linia basului, trasează din start sfera grotescului, a fantasticului în care este plasat instrumentul solistic, coborând până în adânc, în contraoctavă – *G₁*. Fagotul începe tot din anacruză cu răsturnarea cvartei mărite în cvinta micșorată. Totuși primul salt ascendent nu păstrează direcția făcând o turnură bruscă, descendentă mai întâi spre *fi_s*, apoi la un semiton mai jos de la *f* spre *C*. Oprirea pe *g* va fi abia peste o măsură, la sfârșitul primei propoziții. Și a doua propoziție se

încheie cu G, având funcția de dominantă. Analizând treptele alterate pe parcursul expunerii tematice se conturează tonalitatea C-dur.

Sub aspect interpretativ un moment important sunt mm.10–11, unde linia melodică este expusă în registrul acut al instrumentul, fapt care creează unele probleme de intonație și culoare timbrală, în special la sunetele *des* – *c*₁. În scopul soluționării acestor dificultăți recomandăm interpreților aplicarea unei expirații mai intensive pe sunetul g, care precedând sunetele vizate va contribui la facilitarea emisiei lor. De asemenea, pentru o emisie mai lejeră a sunetelor din registrul acut, se recomandă de a cuprinde cu ambușura o porțiune mai mare a anciei.

Tabel 13.

O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Burlesca*

Părțile formei mari	Intr.	A	B	A (repriza da capo)	Încheiere
perioade		<i>a+a</i> ₁	<i>c+c</i>	<i>a+a</i> ₁	
propoziții		<i>a+b+a</i> ₁ + <i>b</i> ₁	<i>c+c</i> ₁ + <i>c</i> + <i>c</i> ₁	<i>a+b+a</i> ₁ + <i>b</i> ₁	
repere tonale		C-dur	G-dur	C-dur	C-dur

Exemplul 54:

O. Negruța *Patru piese pentru fagot și pian: Burlesca*

A doua perioadă reprezintă varianta primei, dar cu modelarea tematismului ce urmează după prima măsură. Toate propozițiile acestei secțiuni încep cu cvinta micșorată și se încheie cu prima treaptă a dominantei. În secțiunea mediană la pian este evidențiată treapta VI coborâtă (*as*), prin dublare în octavă și accente, apoi *des* prin același procedeu, iar replica de răspuns a

fagotului se oprește în H – terța dominantei imaginare. Repetarea din a doua propoziție nu schimbă funcționalitatea, doar se ridică la solist la o octavă mai sus. Volta a doua constituie culminația secțiunii mediane și puntea de legătură către repriza *Da capo* prin includerea anacruzei. În reluarea exactă a materialului tematic din prima parte, compozitorul face o mutare funcțională – la sfârșitul lucrării apare treapta întâia a tonicii c^2 (aproape de limita de sus a ambitusului fagotului) dublat fiind la pian de două octave, respectiv în octava a doua și a treia, și octava mare și mică, în bas.

Burlesca reprezintă o lucrare de valoare și completează foarte bine repertoriul artistic și didactic al fagotului. Particularitățile de interpretare a piesei finale țin de necesitatea respectării tuturor indicațiilor agogice și de articulație, în special de evidențierea hașurii *marcato*, *staccato* etc., fapt care va contribui la redarea coloritului folcloric. Prezența în cadrul liniei melodice a diferitor salturi mari, creează unele incomodități tehnice de interpretare, fapt care impune aplicarea unui tempo moderat.

În concluzie, menționăm că ciclul de patru piese, semnat de O. Negruța, reprezintă un material muzical foarte variat sub aspect componistic și interpretativ, bazat pe cele mai diverse mijloace de expresie, având o agogică variată și un conținut ritmico-intonativ proaspăt și pregnant ce îmbină elemente preluate din muzica folclorică și cea de jazz, constituind o mostră elocventă a stilului componistic individual al lui O. Negruța. Conținutul muzical al ciclului se percepe ușor de auditorii melomani, posedând, totodată, și calități ce trezesc interesul profesioniștilor. Piese analizate sunt recomandate pentru interpreții de nivel intermediar și avansat. Acestea pot fi incluse atât în repertoriul didactic în instituțiile de învățământ muzical, cât și în repertoriul de concert al fagotiștilor sau în programele diferitor festivaluri și concursuri.

2.2.2. Concertul pentru fagot și orchestră

Concertul pentru fagot și orchestră datează din anul 2008 și este o lucrare monopartită în care se observă clar caracterul burlesc al tematismului, valorificând din plin atât potențialul expresiv al fagotului, cât și al orchestrei simfonice. Scris în tonalitatea *G-dur* și având toate compartimentele formei de sonată, Concertul ”restrânge” cele trei părți ale ciclului într-o singură construcție, păstrând totuși structura tripartită a ciclului cu tradiționalul contrast de tempo repede-lent-repede, doar că la nivel de compartimente (a se vedea tabelul 14).

Introducerea orchestrală care pregătește intonativ tema principală este scurtă, fiind constituită pe pedala dominantei peste care se suprapun acordurile diferitor trepte (VI^b , $VI^{majoră}$, VII^b , $VII^{majoră}$, T, DD), încheindu-se cu o mișcare cromatică ascendentă formată din acordurile

III^b, III majoră, S, IV[#] și finalizându-se cu D₇ după care se declanșează tema grupului principal expusă la fagot în tonalitatea G-dur (exemplul 55).

Tabel 14.

O. Negruța *Concertul pentru fagot*

Forma de sonată	Expoziția				Tratarea		Repriza			Cadenza	Coda
	intr.	GP	puntea	GS	dezvoltare	episod	GP	puntea	GS		
cifra		1	4	6	11	17	22	26	28	34	35
Repere tonale		G		C		e-moll	G		G	G	G
Mono-ciclu	Allegro				Scherzo	Andante cantabile	Final (Allegro)				

Exemplul 55:

O. Negruța *Concertul pentru fagot*

Caracterul jucăuș (*scherzando*) al temei se manifestă prin saltul de cvintă micșorată de la început și cu o linie melodică capricioasă, formată din durate inegale, cu mișcări și turații întrerupte atât ascendente, cât și descendente (c.1). Atmosfera degajată este susținută și de partida orchestrei în care se observă un acompaniament vioi alcătuit din mișcarea ritmică a optimilor și suprapunerea a două – trei sunete în grupul instrumentelor cu coarde, diluat de replicile scurte ale flautului. Perioada a doua (c. 2) a acestei teme menține același caracter, dar cu atacarea treptată a registrului înalt al fagotului atingându-se prima culminație (exemplul 56).

Interpretarea temei principale poate crea anumite dificultăți solistului. Conform lui cercetătorilor R. Teriohin și V. Apatskii: „modificările involuntare ale tempoului pot fi rezultatul unor schimbări ale articulațiilor. Astfel, după *staccato*, pasajele indicate cu articulația *legato* sunt întotdeauna puțin grăbite, și invers, după *legato*, *staccato* duce la diminuarea tempoului” [93, p.

132]. Astfel, deși în manuscris compozitorul indică pasajele de șaisprezecimi cu *legato* și *détaché*, autorul prezentului studiu recomandă aplicarea articulațiilor *staccato*, *marcato* etc., ceea ce va contribui la obținerea unui tempo mult mai exact și redarea caracterului jucăuș, de glumă al compartimentului.

Exemplul 56:

O. Negruța *Concertul pentru fagot*

Puntea (c.4, m.33) este trasată la orchestră conform tradițiilor concertului romantic ce presupune alternarea solist-orchestră, înviorând semnificativ discursul muzical. Această tranziție spre al doilea grup tematic constă din câteva secvențe descendente sonorizate inițial de instrumentele de alamă grave – trombonul 3 și tuba după care se înscriu într-o mișcare ascendentă, vertiginoasă, grupul instrumentelor cu coarde din zona acută (viorele I și II), contrapuse de corzile joase (viole, violoncele, contrabași) în direcția opusă pentru a pregăti tonalitatea subdominantei (*C-dur*) în care va suna grupul secundar. TS structurată într-o formă tripartită simplă (*aba*), introduce un nou caracter – liric, dar dominat de optimism și buna dispoziție susținute de remarca autorului *Cantabile, espressivo* și apropiindu-se de genul de cântec orășenesc tipic peisajului muzical moldovenesc al anilor 70-90 ai secolului trecut (mm.45-60). Oleg Negruța este cunoscut și în calitatea sa de autor a unui număr mare de cântece de acest gen ce inundau spațiul sonor de atunci.

Orchestra preia de la c. 7 primul element tematic din tema secundară expus anterior de solist conferindu-i anvergura sonoră și demonstrând abilitățile de bun orchestrator ale compozitorului. În acest timp solistul interpretează un șir de arpegii ce ornamează tema, iar includerea trioletelor dinamizează și înviorează expunerea fagotului. De la m. 69 orchestra și solistul participă în egală măsură la prezentarea materialului tematic creând o paletă sonoră bogată și diversă. Începând cu c. 7 tempoul secțiunii mediane se recomandă a fi menținut fără accelerare pentru a nu exagera senzația de dinamizare a discursului indusă prin apariția trioletelor în linia melodică a fagotului. Tema din secțiunea mediană a grupului secundar (*b*) este sonorizată inițial doar de orchestră aducând în prim plan caracterul liric realizat de instrumentele grave ale grupului de coarde – viole, violoncele și contrabași, susținute de cornii în F. Ulterior ea

este preluată și de solist discursul căruia conduce spre culminația locală obținută prin îmbinarea timbrului fagotului cu alte instrumente solistice din orchestră (c.9), astfel apropiind repriza grupului secundar (c.10).

Partea mediană a grupului secundar este scrisă în registrul acut al fagotului, fiind bazată pe fraze cantabile, expresive, de volum ce necesită de la interpreți o bună posedare a respirației interpretative. De asemenea, în acest context este admisibilă aplicarea procedurii *vibrato*, în scopul animării liniei melodice, frazei și asocierea ei cu vocea umană.

Repriza TS este modificată, doar linia melodică a solistului rămânând intactă pe durata primei propoziții din 8 măsuri și fiind dublată în orchestră. Cea de-a doua propoziție face legătura expoziției cu tratărea care demarează în c.11 (*Risoluto*) cu expunerea celor două teme de bază ale sonatei (TP sonorizată de fagot și primul element al TS trasat în orchestră) în contrapunct în tonalitatea a-moll și ulterior în d-moll. Tratarea conține câteva faze. Prima, după cum am menționat, se bazează pe contrapunctarea celor două teme, a doua (c.13) aduce elemente noi cu caracter de *scherzo* prin ritmul sincopat și sunarea în unison/octavă a fagotului cu orchestra și dinamizând puternic discursul. Factura orchestrală fiind una camerală adaptată spre a diminua materialul muzical marchează pregătirea reprizei primei părți A. Aceasta intră în planul sonor la c. 12 și reprezintă tipul de repriză dinamizată în care este păstrat stratul sonor de bază de către tromboni și tubă, suprapus pe ritmul repetitiv al instrumentelor cu coarde. Tensiunea maximă se obține în următoarea, a treia fază, când în c.14 reapar intonațiile celor două teme formând o îmbinare derivată a contrapunctului timbral: TP sună la orchestră într-un un *tutti* complet, bine etajat și structurat, iar TS (un scurt fragment) – la fagot, astfel fiind obținută o sonoritate plină și foarte bogată. După acest scurt fragment pur orchestral fagotul reia rolul solistic (c.15), compozitorul diminuând sunarea orchestrei, lăsând coardele să acompanieze o nouă temă cu caracter expozițiv, pentru a reduce total anvergura sunării și conducând spre prima cadență solistică (*rubato*, mm.171-182). Scopul acestei cadențe nu constă în etalarea virtuozității ci schimbarea treptată a atmosferei și pregătirea următorului episod liric al tratării, episod ce înlocuiește partea a II, lirică a concertului instrumental clasic.

Exemplul 57:

O. Negruța *Concertul pentru fagot*



Caracterul lirico-dramatic al acestei noi teme, scrise în tonalitatea *e-moll* este susținut de factura orchestrală statică, preponderent armonică, cu acorduri în poziție strânsă, în care lipsesc

instrumentele cu coarde, fagotul fiind acompaniat de un coral al instrumentelor de alamă. Observăm o suprapunere de imagini muzicale. Tempoul lent și ritmul constituit dintr-o doime cu punct și o pătrime (la 4/4) al acompaniamentului orchestral se apropie, convențional, de ritmul marșului funebru. Totodată fagotul intonează o melodie expresivă și cantabilă de un suflu larg nelipsită de unele note dramatice. Tensiunea începe să crească când se includ viorile I și instrumentele de suflat de lemn (c.19). Autorul inițiază o mișcare divergentă în care orchestra valorifică treptat registrul mediu din octava întâia, iar fagotul coboară spre limita de jos a diapazonului său, *H1*, sunarea sa devenind sumbră, chiar lugubră. Un duios și inspirat moment orchestral, în cele mai frumoase tradiții romantice începe la c.20 (*Tempo I*). Viorile edifică o profundă trăire, pe cât de lirică, tot atât de tragică marcând începutul reprizei (locale) a acestui compartiment care continuă cu replica solistului (c.21), sunând ca o constatare a celor trecute fără întoarcere, ca o amintire a ceea ce a fost frumos, dar efemer. Procedul prin care este realizată această stare este ingenios: discursul prezintă o secvență cromatică descendentă, inelele căreia sunt compuse din două salturi, primul fiind ascendent și doar al doilea descendent: „căderea” realizată prin încercarea de a se „ridica”. Intonația de *secundă lamento* (mișcare descendentă la un semiton) și mai mult evidențiază aspectul tragic al materialului muzical. Întâlnim aceleași elemente din secțiunea precedentă doar că deja transpuse la fagot – *secunda lamento*, secvențe descendente, coborârea în registrul grav, tematism de tip *arioso* cu care se încheie acest compartiment ce substituie partea lentă a ciclului de concert.

Sub aspect interpretativ, secțiunea mediană *Andante cantabile* este lipsită de dificultăți tehnice, însă solicită manifestarea muzicalității și gândirii muzicale a solistului. Linia melodică este expusă în registrul mediu și grav, însă aceasta nu creează probleme în interpretare. Recomandăm fagotiștilor pe această cale, respectarea indicațiilor agogice și de expresie din textul notografic și a unor norme elementare de frazare și interpretare, încercând să articuleze fraze lungi, de o respirație largă.



Repriza formei de sonată începe brusc, în forță, destrămând imediat tot ce a fost în partea de mijloc. La prima expunere tematismul GP este reluat exact, dar în punte (de la cifra 27) are loc varierea intonațională pentru a pregăti tonalitatea grupului secundar, alta decât în expoziție. Anume aici devine evident că autorul folosește tiparul formei de sonată romantică (cu relația tonală dintre teme diferită de cea clasică: T-S (și nu T-D) în expoziție și T-T în repriză) trasând GS în tonalitatea de bază (*G-dur*). Coborând materialul muzical la o cvartă perfectă în jos, compozitorul conferă tematismului repetat o calitate diferită, mai estompată față de expunerea de la început. Se observă și diminuarea reprizei, materialul de la c.7 cu aducerea orchestrei în prim plan, iar a fagotului în rol de acompaniament, lipsește. Principiul de variere se infiltrează și în

canavaua facturii orchestrale, de la c. 30 apare prima dată *pizzicato* la instrumentele cu coarde, iar rolul de linie secundară este realizat de fagotul din orchestră. Țesătura orchestrală transparentă rămâne, tot în parametri tradiționali ai muzicii camerale, iar repriza locală evidențiază componența deplină a orchestrei. Solistul intervine numai în ultima propoziție pentru a încheia repriza și materialul muzical de bază printr-un *tutti* de anvergură.

Așa cum este tradiția concertului instrumental, chiar dacă autorul a optat pentru o lucrare monopartită cu elementele ciclului contrastant din trei părți (rapid-lent-rapid), el nu a omis *cadența* solistică din finalul lucrării. Cunoașterea temeinică, profesionistă a tradițiilor genului concertant, dar și a posibilităților tehnice ale fagotului i-a permis compozitorului să realizeze o cadență veritabilă cu toate elementele constituante necesare – utilizarea întregului ambitus al instrumentului solistic; structură ritmică liberă, aproape de cea improvizatorică; un evantai al culorilor timbrale ce au impus fagotului caracteristici tematice favorabile, de la contemplativ la liric, puțin nostalgic și chiar epic, uneori. Nu găsim pasaje de virtuozitate or, chiar dacă fagotul include un număr destul de mare de așa procedee, contextul tematic nu presupune aceasta. A fost suficientă varietate ritmico-intonativă în partida solistică expusă pe parcursul întregii lucrări.

Exemplul 58:

O. Negruța *Concertul pentru fagot*

După cadență urmează *Coda* construită pe intonațiile de bază ale concertului și preluând structurile ritmice caracteristice,  și . Dinamismul, tonalitatea majoră, infiltrarea trăsăturilor caracteristice ale genului de cântec în materialul muzical, creează o dispoziție frumoasă cu o mică doză de ludic, de umor, de optimism și ne aduce în aria unor mari compozitori ai sec. XX ca S. Prokofiev sau G. Gershwin. *Coda* este împărțită clar în două secțiuni, prima orchestrală și a doua cu includerea solistului. Sfârșitul Concertului este absolvit de o culminație fastuoasă cu *tutti* orchestral sau pasaje rapide și afirmă sinceritatea firească și jocul.

Concertul pentru fagot și orchestră se înscrie, pe bună dreptate, în lista creațiilor foarte reușite ale distinsului compozitor Oleg Negruța și merită să fie prezent în repertoriul solistic al fagotiștilor, dar și în cel didactic, contribuind nu numai la dezvoltarea abilităților tehnico-interpretative, dar și la cultivarea unui gust muzical-artistic elevat.

2.3. Concluzii la capitolul 2

Generalizând materialul analitic prezentat în capitolul 2 vom trasa unele concluzii ce vizează specificul componistic și interpretativ al creațiilor pentru fagot semnate la confluența sec. XX-XXI.

1. În perioada de referință, compozitorii continuă să se adreseze folclorului național utilizându-l atât sub formă de citat, cât și prin extragerea diferitor elemente ritmico-intonaționale și ornamentale tipice muzicii populare. Argumentând enunțul vizat, ne vom referi la *Sonata-dialog* pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru, în cadrul căreia utilizarea ornamentelor muzicale (mordente, apogiaturi etc.) reprezintă o trăsătură tipică stilului componistic al autorului.
2. Deseori, creațiile unor compozitori au un caracter sincretic, exprimat prin îmbinarea diferitor genuri și stiluri muzicale, atât ale muzicii academice, cât și ale celei folclorice și de jazz. În contextul vizat ne vom referi la cele două creații analizate în cadrul prezentului capitol, precum *Concertul* pentru fagot și orchestră și ciclul *Patru piese* pentru fagot și pian de Oleg Negruța, al cărui stil componistic reprezintă un exemplu elocvent al simbiozei muzicii academice, folclorice și de jazz.
3. Printre mijloacele de expresie utilizate pe larg în lucrările compozitorilor din această perioadă, este jocul cu posibilitățile timbrale ale instrumentului, manifestat prin crearea diferitor efecte sonore, prin utilizarea procedeelelor *rubato*, *vibrato* etc., prin intermediul cărora se demonstrează posibilitățile tehnice și interpretative ale fagotului. Asemenea

efecte timbrale sunt întâlnite în creațiile semnate de Oleg Negruța (ciclul *Patru piese* pentru fagot și pian), tangențial în *Sonatina* pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac.

4. În calitate de material auxiliar, autorul propune diferite exerciții, elaborate în baza tematismului muzical al creațiilor menționate, menite să faciliteze însușirea creațiilor analizate. Recomandările vizate sunt expuse în cadrul analizelor efectuate, cu prezentarea mostrelor de exerciții (Ex.: ciclul *Patru piese* pentru fagot și pian de Oleg Negruța).
5. Un moment aparte reprezintă cadențele solistice care, în creațiile de referință, sunt scrise în scopul explorării tematismului muzical, cum ar fi piesa *Doina și Hora* din ciclul *Patru piese pentru fagot și pian* și Concertul pentru fagot și orchestră de Oleg Negruța.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Cercetarea realizată în prezenta teză se axează pe un șir de probleme actuale ale științei muzicale contemporane, dar și ale practicii interpretative, implicând studierea unui repertoriu mai puțin explorat, în special – cel pentru fagot, examinat prin prisma unei viziuni sintetice științifico-practice.

Lucrarea noastră a scos în evidență cele mai reprezentative creații pentru fagot semnate de compozitorii din Republica Moldova, fiind examinate sub aspect muzicologic și interpretativ. În urma analizelor, dar și în procesul de valorificare scenică a lucrărilor selectate au fost elaborate niște recomandări metodice menite să faciliteze studierea și interpretarea lucrărilor prezentate, care, sperăm noi, vor fi utile atât tinerilor interpreți cât și profesorilor din diferite instituții de învățământ muzical. Cercetările întreprinse ne permit să formulăm următoarele concluzii:

1. Pe tot parcursul sec. XX, compozitorii au fost în căutarea diversității, iar una din căile de realizare a obiectivelor a fost diversificarea timbrală a muzicii, scoatere în prim-plan a unor instrumente care până atunci rămâneau în umbră. Compozitorii din Republica Moldova, de asemenea, au mers pe această cale, descoperind calitățile sonore și posibilitățile expresive ale fagotului. În opinia noastră, abordarea atât interpretativă, cât și științifică a repertoriului instrumental din a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI, inclusiv al celui scris pentru fagot, este necesară pentru a înțelege direcțiile de evoluție ale artei componistice naționale și pentru descoperirea întregii palete de mijloace de expresivitate și procedee noi de interpretare.

2. Analiza literaturii de specialitate din domeniu, dar și celei adiacente tematicii demersului nostru științific, ne conduce spre concluzia că lucrările pentru fagot ale compozitorilor din Republica Moldova, ca de altfel și pentru alte instrumente aerofone, sunt abordate destul de rar în publicațiile științifice ale muzicologilor autohtoni.

3. Repertoriul autohton pentru fagot, deși nu este foarte amplu, totuși include opere muzicale valoroase, diverse ca formă și conținut, ca gen și stil. În prezenta teză nu am putut analiza toate creațiile scrise pentru fagot, pentru investigație fiind selectate doar cele mai reprezentative și mai interesante sub aspect interpretativ. Lucrările analizate fac parte din trei categorii:

- piese pentru fagot și pian;
- sonate/sonatine pentru fagot și pian;
- lucrări concertante.

4. În creația compozitorilor moldoveni pentru fagot predomină piesele – de la miniatură (*Povestire* de V. Verhola, *La deal* de Z. Tcaci ș.a.) la piesă concertantă (cele semnate de B. Dubosarschi și V. Vilinciuc, *Capriciul* de V. Rotaru ș.a. [36]) și ciclul de piese (*Patru piese*

pentru fagot și pian de O. Negruța [35]), toate fiind adevărate bijuterii muzicale în care autorii au dat dovadă de talent și ingeniozitate, de o bună cunoaștere a particularităților timbrale și tehnice ale fagotului și ale pianului. În aceste piese se relevă dialogul echilibrat între fagotul solistic și acompaniamentul pianului.

5. Investigațiile efectuate și analiza creațiilor selectate relevă în mod elocvent diversitatea abordărilor componistice ale unor genuri tradiționale precum sonata sau concertul instrumental, demonstrând și tendința de individualizare a conceptului componistic prin individualizarea formei.

6. Cele două sonate (semnate de V. Rotaru și V. Verhola) și Sonatina de V. Ciolac reprezintă lucrări în care compozitorii utilizează un limbaj muzical complex, îmbinând mijloacele de expresivitate și de interpretare tradiționale cu cele noi apărute pe parcursul sec. XX, oferind trei modele diferite de tratare a genului, materializate în creații de o certă valoare. Astfel, Sonata de V. Verhola este o mostră de ciclu tripartit aparent tradițional, cu o pondere substanțială a mijloacelor de expresie polifonice, cu un limbaj sincretic bazat pe intonații ce provin din diferite domenii ale muzicii: folclor, muzica academică, jazzul, demonstrând cunoașterea tehnicilor componistice contemporane [39]. *Sonata-dialog* de V. Rotaru, având o structură monopartită, demonstrează o evidentă legătură cu genurile muzicii populare și este un exemplu de sinteză a muzicii academice cu folclorul [37]. Partida pianului aici nu se rezumă doar la funcția de acompaniament, de însoțitor al fagotului, ci are rolul de participant egal la un dialog muzical captivant, iar denumirea de *Sonatină* în cazul lucrării semnate de V. Ciolac denotă mai mult apartenența la genul instrumental cameral ca atare decât prezența formei de sonată de proporții mai mici. Totuși, autorul utilizează anumite principii ale forme în cauză și, în special, contrastul tematic și de caracter între primele două formațiuni tematice [38].

7. Concertul pentru fagot și orchestră semnat de O. Negruța este singurul concert original compus pentru acest instrument din repertoriul autohton. Deși structurat într-o amplă formă monopartită, Concertul denotă compartimente ce înlocuiesc părțile ciclului contrastant din trei părți (cu succesiunea de tempo rapid-lent-rapid) și conține cadența solistică tradițională pentru genul concertant. Concertul pentru fagot și orchestră se înscrie, pe bună dreptate, în lista creațiilor foarte reușite ale lui Oleg Negruța, grație prospețimii imaginilor muzicale și tematismului expresiv.

8. Folclorul rămâne a fi o permanentă sursă de inspirație pe tot parcursul perioadei istorice de referință (a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI), manifestându-se diferite principii de valorificare a muzicii populare: citare directă (*Capriccio* pe tema cântecului popular *Bună-i*

brânza din burduf pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru); compunerea unor teme în stil popular (*Piesă concertantă* (Moment muzical) de Valentin Vilinciuc) ș.a.

9. Valorificarea plenară a lucrărilor pentru fagot și utilizarea lor în procesul didactic impune sintetizarea aspectelor interpretative și teoretice, care permit formularea unor recomandări practice tinerilor ce studiază repertoriul vizat.

10. Putem cu certitudine afirma că în cadrul creațiilor analizate sunt explorate pe larg posibilitățile tehnico-interpretative ale fagotului prin utilizarea întregului ambitus al instrumentului, prin introducerea unor mijloace de expresie inedite și ale unor procedee netradiționale de interpretare, cum ar fi mimetismul timbral, nuanțarea dinamică detaliată, articulația diferențiată etc. Includerea acestor creații în repertoriul concertistic și didactic va contribui la îmbogățirea și diversificarea acestuia.

RECOMANDĂRI

1. A continua studierea și valorificarea scenică a repertoriului național pentru fagot.
2. A elabora un ghid metodic referitor la problemele specifice de interpretare a creațiilor pentru fagot ale compozitorilor din Republica Moldova cu evidențierea dificultăților de ordin tehnic și propunerea unor modalități de depășire a acestora.
3. A extinde tematica abordată în prezenta teză prin includerea în orbita de cercetare și a lucrărilor cameral-instrumentale pentru diverse componente cu participarea fagotului.
4. A realiza o clasificare a repertoriului muzical național în care figurează fagotul.
5. A efectua o analiză comparată a repertoriului pentru fagot din Republica Moldova, a celui din România, Ucraina, altor țări din Europa.
6. A identifica noi procedee interpretative în repertoriul contemporan pentru fagot și cercetarea acestora sub aspectul îmbogățirii paletei de mijloace expresive și extinderii posibilităților tehnice ale instrumentului.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Alexandru T. Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1978. 261 p.
2. Alexandru T. Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Vol. 2. București: Editura Muzicală, 1980. 285 p.
3. Alexandru T. Instrumentele muzicale ale poporului român. București: ESPLA, 1956. 388 p.
4. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 940 p.
5. Axionov V. Creația componistică în Moldova. Genurile principale și studierea lor. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 9-14.
6. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova. In: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, p. 73-87.
7. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: muzica instrumentală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
8. Babii V. Studii de organologie. Bălți: Presa universitară bălțeană, 2003. 268 p. Bărbuceanu, V. Dicționar de instrumente muzicale. București: TEORA, 1999. 312 p.
9. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978, 407 p.
10. Cazac A. Instrumentele de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii '20-'80 ai secolului al XX-lea). Autoref. al tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2011. 28 p.
11. Cârstea S. Repertoriul trompetistic al secolului XX – spațiu de valorificare a noilor mijloace de expresivitate interpretativă. Autoref. al tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2018. 31 p.
12. Cârstea S., Melnic, V. Capriccio pentru trompetă și pian de Boris Dubosarschi — o mostră de neofolclorism în creația componistică autohtonă. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr.1(30), 2017. Chișinău: Foxtrot SRL, 2017, p.71–77.
13. Chiciuc N., Mușat S. Cele trei concerte pentru clarinet și orchestră de coarde ale compozitorului Oleg Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 3 (16), 2012, p. 71–75.
14. Chironda V., Ciobanu N. Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat. Chișinău: Lumina, 1992. 71 p.
15. Ciobanu N. Pagini din istoria catedrei Instrumente aerofone și de percuție a Academiei de Muzică G. Musicescu. In: Viața muzicală a Basarabiei în sec. XX (materialele conferinței). Chișinău, 1993, p. 165–168.

16. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p
17. Demian W. Teoria instrumentelor. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1968. 342 p.
18. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Enciclopedică, 2008. 593 p.
19. Dinicu D. Contribuții la arta interpretării instrumentale. București: Editura Muzicală, 1963. 131 p.
20. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Editura Muzicală, 1998. 190 p.
21. Gîrbu E. Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă: Monografie. Chișinău: Pontos, 2018. 362 p.
22. Goia I. Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat. Iași: Conservatorul George Enescu, 1985, 312 p.
23. Gusarova A. Flautul în muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI. Autoref. al tezei de dr. în studiul artelor și culturologie. Chișinău: s.n. 2018. 30 p.
24. Mendelsohn A. Agogica – trăsătură de unire între interpretarea și creația muzicală. În: *Muzica*. București nr. 1, 1965, p. 25-30.
25. Mironenco E. Creația compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical). Autoref. al tezei de dr. hab. în studiul artelor și culturologie. Acad. de Științe a Moldovei. – Chișinău: [s.n.], 2016. 50 p.
26. Mușat S. Capriciul nr. 24 de Niccolò Paganini în viziunea componistică a lui Oleg Negruța In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Valinex SRL, nr. Nr. 2 (31), 2017, p.76–79.
27. Mușat S., Chiciuc N., Creațiile pentru clarinet și acompaniament în repertoriul componistic al lui Oleg Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Valinex SRL, nr. 2(25), 2015, p.84–88.
28. Pașcanu A. Despre instrumentele din orchestra simfonică. Sibiu: Ed. Muzicală, 1962. 143 p.
29. Popa A. Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat. București: Editura Muzicala, 1964. 68 p.
30. Rotaru P. Istoricul utilizării instrumentelor aerofone în muzica arealului cultural românesc (de la origini până la 1940). In: *Arta*, 97. Chișinău, 1997, p.140-144.
31. Rotaru P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-elita, 2007. 104 p.
32. Rotaru P. Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec.XX). Chișinău: Pontos, 2009. 160 p.

33. Rotaru P. Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (perioada postbelică). Autoref. tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău: s.n., 2004. 32 p.
34. Sângeorzan R. Fagotul în creația camerală a compozitorilor francezi din prima jumătatea a secolului al XX-lea. Rezumatul tezei de doctorat. Cluj-Napoca, 2017
https://www.anmgd.ro/upload/documente/Teze_doctorat/Stiri/RezumatDoctoratSangeorzan2017.pdf
35. Taran V. Elemente morfologice și stilistice în ciclul patru piese pentru fagot și pian de Oleg Negruța. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2020, nr. 2(37), p. 64–71.
36. Taran V. Creațiile cu participarea fagotului semnate de Vladimir Rotaru. In: Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”. 2021, nr. 1 (60), pp. 134-136.
37. Taran V. Sonata-dialog pentru fagot și pian de V. Rotaru. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Valinex SRL, nr. 2 (29), 2016, p. 57–60
38. Taran V. Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Valinex SRL, nr. 1 (32), 2018, p. 61–69
39. Taran V., Andrieș V. Reinterpretarea formelor tradiționale în sonata pentru fagot și pian de Vitalie Verhola. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. 2021, nr. 2(39), pp. 43-53.
40. Tihoneac V. Arta clarinetului în actul interpretativ al lui Eugen Verbețchi. Autoref. tezei de dr. în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2015. 30 p.

În limba engleză

41. Burns M. Music for Bassoon by Bassoonists an Overview. The Double Reed, vol. 24-2, 2001
<https://core.ac.uk/download/pdf/149232686.pdf>
42. Fox H. Let's play Bassoon
<https://www.foxproducts.com/sites/www.foxproducts.com/files/LetsPlayBassoon.pdf>
43. Mettler L.Ch. An analysis of the bassoon and its literature. Eastern Illinois University, 1960 56.p. <https://thekeep.eiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3263&context=theses>
44. Stone E. The evolution of the bassoon and its impact upon solo repertoire and performance. The University of Adelaide, 2008, 47 p. <https://core.ac.uk/download/pdf/149232686.pdf>
45. Vonk M. An overview of the historical development of the bassoon <https://bassoon.com/wp-content/uploads/2011/10/historic.bassoon.pdf>
46. Waterhouse W. Bassoon. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Limited, 1980, vol.2, p.264-279.

În limba rusă

47. Абаджян Г. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1980, 26 с.
48. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Сб. трудов. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 160 с.
49. Алексеев А. О проблеме стильного исполнения. В: *О музыкальном исполнительстве*. Москва, 1954, с. 159–170.
50. Аксёнов В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве: сб. науч. тр. Кишинёв: Штиинца, 1990. с. 136–158.
51. Анисимов М. Исполнительская техника музыканта-духовика: к определению понятия. В: Вестник МГУКИ. 2014. № 5 (61), с. 167–171.
52. Анисимов М. Исполнительское мастерство как интегральное индивидуально-творческое качество музыканта-духовика. В: Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. № 3–2, с. 271–274.
53. Апатский В. Теоретические основы игры на духовых инструментах. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Киев, 1993. 45 с.
54. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
55. Вискова И. Расширение штриховой палитры деревянных духовых инструментов как освоение нового тембрового пространства. В: Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. с. 132–140.
56. Влайку О. Скрипичные сонаты В. Верхолы. В: *Studia Universitatis: Revista științifică a Universității de Stat din Moldova, Seria Științe umanistice*, 2007, №. 4, с. 301–306.
57. Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. Москва: Альма Матер, 2008. 399 с.
58. Гигов К. Основные проблемы исполнительства на духовых инструментах в камерном ансамбле (на примере духового квинтета: флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот). Автореф. дис. канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1972. 20 с.
59. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Москва: Музыка, 1981. 143 с.

60. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. Москва: Музыка, 1971. 94 с.
61. Гусарова А. Начало творческого пути Владимира Ротару (на примере первой пьесы для флейты и фортепиано *Andante cantabile*). В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, №. 1 (14), 2012, с. 89–95.
62. Диков, Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1962. 116 с.
63. Диков, Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва. Музгиз, 1956. 101 с.
64. Диков, Б., Седрамян, А. О штрихах духовых инструментов. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1966, вып. 2, 182–210 с.
65. История теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Тезисы докладов. Сост. Гузий В., Леонов В. Ростов на Дону: РИО АОЗТ, 1997. 160 с.
66. Козлова, Н. Трио для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского: особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012, №. 3(16), с. 92–100.
67. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 272 с.
68. Кочарова Г. Стилиевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинёв: Штиинца, 1986. с. 8–15.
69. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: *Традиционное и новое в музыке XX века: Материалы международной научной конференции: Академия Музыки им. Г. Музическу*. Кишинёв: Goblin, 1997.с. 112–118.
70. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1973, ч.1. 262 с.
71. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1983, ч.2. 192 с.
72. Левин С. Фагот. 2-е изд. Москва: Музыка, 1983. 59 с.
73. Леонов В. Теоретические основы исполнительства на фаготе (системный анализ и методология исследования компонентов исполнительского процесса): автореф. дис. док. искусствоведения. Москва: МГДОЛК, 1993. 30 с.
74. Леонов В. Теория исполнительства на духовых инструментах: терминологический аспект. В: *Южно-Российский музыкальный альманах*, 2016, № 4, с. 55–60.

75. Леонов В. Функции дыхания, губного аппарата и языка, и их взаимосвязи при игре на фаготе. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1988. 23 с.
76. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
77. Лысенко А. Особенности работы над музыкальным произведением в классе основного инструмента В: Вестник Майкопского государственного технологического университета, №. 2, 2009, с. 124–128.
78. Милютин И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978. с. 190-212.
79. Милютин И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции: обретения и потери. В: Традиционное и новое в музыке XX века: Материалы международной научной конференции: Академия Музыки им. Г. Музическу. Кишинёв: Goblin, 1997. с. 79-87.
80. Милютин И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинёв: Штиинца, 1990. с. 136-158.
81. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Chişinău: Firma editorial-poligrafică „Tipografia Centrală”, 2000. 118 с.
82. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков. Кишинев: Promex Com, 2014. 440 с.
83. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
84. Музыкальная форма. Общая ред. Ю. Тюлина. Москва: Музыка, 1974. 396 с.
85. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с. 202.
86. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 318 с.
87. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: Владос, 2003. 248 с.
88. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва: Госмузиздат, 1958. 47 с.
89. Попов В. Человеческий голос фагота: инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 2014. 378 с.
90. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. Москва: Госмузиздат, 1938. 52 с.
91. Самбриш Е. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруци). В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chişinău: Valinex, nr. 1/2 (12/13), 2011, с. 39–45.

92. Сандрацкая В. Виталий Верхола. В: Молодые композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с. 20–31.
93. Терёхин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе. Москва: Музыка, 1988. 208 с.
94. Терёхин Р., Рудаков Е. Вибрато на фаготе. В: *Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. ст.* Москва: Музыка, 1964, Вып. 1, с. 144–203.
95. Тертерян Р. Драматургическая роль тембра. В: Советская музыка. No 10, 1985. с. 95-98.
96. Троян Ю. Особенности камерно-инструментального стиля Владимира Ротару на примере флейтовых миниатюр. В: *Studia Universitatis: Revista științifică a Universității de Stat din Moldova. Seria Științe umanistice: №. 10, 2009, с. 163–171*
97. Тюлин Ю. Музыкальная форма. Москва: издательство «Музыка» 1974, 361 с.
98. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 157 с.
99. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е издание, Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, 2006. 496 с.
100. Циркунова С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: *Традиционное и новое в музыке XX века.* Кишинев: Goblin, 1997, с. 88–94.
101. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва: Музыка, 1980. 296 с. 261.
102. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 158 с.

ANEXE

Anexa 1. Lista abrevierilor

c. – cifra

cca. – circa

cv – curriculum vitae

etc. – et cetera

ex. – exemplu

înc. – începutul

jum. – jumătate

m. – măsură

mm. - măsuri

n. – născut

n.n. – nota noastră

nr. – număr, -ul

op. – opus

p. – pagină

sec. – secol

ș.a. – și alți, și altele

Anexa 2. Programul recitalurilor (*Componenta artistică a proiectului de cercetare*)

Recitalul nr. 1

Data: 06 aprilie 2017

Ora: 16:00

Locul: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, bl. II, Sala mare

Program:

1. Bruns V. *Sonata nr. 2* (partea I)
2. Verhola V. *Sonata* pentru fagot și pian (integral)
3. Ciolac V. *Sonatina* pentru fagot și pian
4. Rotaru V. *Sonata-dialog* pentru fagot și pian

Participanți:

Taran Vladimir – fagot

Culin Olga – pian

Recitalul nr. 2

Data: 30 mai 2018

Ora: 17:30

Locul: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, bl. II, 45

Program:

1. Vilinciuc Valentin *Piesă concertantă*;
2. Negruța Oleg *Patru piese (scherzo, doină și horă, nocturnă, burlesca)*;
3. Dubosarschi Boris *Piesă concertantă*;
4. Rotaru Vladimir *Capriciu moldovenesc*;
5. Matvievici Dinu *Scherzo*;
6. Rotaru Vladimir *Suită pentru cvartet de suflători*;
7. Geopfart Karl *Cvartet op. 93 pentru instrumente aerofone de lemn*;

Participanți:

Taran Vladimir – fagot

Petrișor Răzvan – clarinet

Culin Olga – pian

Maria Fonariuc – flaut

Sergiu Morărescu – flaut

Valeria Borș – oboi

Marcel Moșanu – oboi

Sergiu Schițoi – clarinet

Recitalul nr. 3

Data: 15 februarie 2019

Ora 18:00

Locul: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, bl. II, Sala 45

Program:

1. Negruța O. *Concert* pentru fagot și orchestră;
2. Levitin Iu. *Concert* pentru clarinet, fagot și pian (*integral*)
3. Soltan V. *Melodia* pentru fagot și pian

Participanți:

Taran Vladimir – fagot

Tihoneac Victor - clarinet

Culin Olga – pian

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele, prenumele

Semnătura

Data

CV-ul AUTORULUI

Date de contact:

Republica Moldova, mun. Chișinău,
bd. Mircea cel Bătrân 5/2, ap. 95
E-mail: vladimirtaran888@gmail.com
Tel.: (+373) 68113826

Educație și formare:

- **30/11/2020 – 19/12/2020** – Cursuri de formare continuă: *Educație muzicală / fagot*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **01/06/2016 (în curs)** – *Studii de doctorat*, Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **07/05/2015 – 26/09/2015** - Cursuri de formare continuă: *Didactica disciplinelor artistice; Psihopedagogie; Tehnologii Informaționale și Comunicaționale în Educație; Dezvoltare profesională*, Institutul de Științe ale Educației, mun. Chișinău, str. Doina 14.
- **08/02/2011 – 27/02/2011** – Cursuri de formare continuă: *Psihopedagogia învățământului interactiv*, Institutul de Științe ale Educației, mun. Chișinău, str. Doina 14.
- **01/09/2002 – 22/09/2004** – Studii de masterat (calificarea: Ansamblu cameral), Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **01/09/1997 – 25/06/2002** – Studii superioare (calificarea: interpret-fagot), Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **01/09/1993-27/06/1997** – Studii superioare incomplete (calificarea: Profesor la școală muzicală, dirijor orchestră, artist orchestră), Colegiului Republican de Muzică „Șt. Neaga”, mun. Chișinău, str. Hristo Botev 4.

Experiență profesională:

- **2017 (în curs)** – *profesor de fagot*, Centrul de Excelență în Educație Artistică „Șt. Neaga”, mun. Chișinău, str. Hristo Botev 4.
- **01/09/2015 (în curs)** – *lector universitar*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **01/09/2010 – 30/06/2015** – *lector superior*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **2009 (în curs)** – *profesor de fagot*, Liceul-internat Republican de Muzică „C. Proumbescu”, Chișinău
- **2005 (în curs)** – *Maestru de concert al grupei de fagoți*, Orchestra simfonică a IPNA „Teleradio-Moldova”.
- **02/09/2002 – 30/06/2010** – *lector*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **10/1997 (în curs)** – *Artist de orchestră (fagot)*, Orchestra simfonică a IPNA „Teleradio-Moldova”

Distincții onorifice

- **26/03/2009** – Maestru în Artă

Competențe lingvistice

Limba maternă: *Română*

Alte limbi:

RUSĂ				
Comprehensiune orală	Citit	Exprimare scrisă	Conversație	Scris
B2	A2	A2	B2	B2
FRANCEZĂ				
A1	A1	A1	A1	A1

Conferințe și seminare:

- **17/05/2019** - Simpozionul științific cu participare internațională „Patrimoniul muzical în contemporaneitate (Folclor și Creație Componistică). Tema comunicării: *Elemente naționale și universale în Ciclul Patru piese pentru fagot și pian de O. Negruța*. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **25/09/2018 – 26/09/2018** - Conferința științifică internațională „*Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și Creație Componistică) în contemporaneitate*”. Tema comunicării: *Tradiție și modernitate în Sonata pentru fagot și pian de Vitalie Verhola*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **07/04/2017** - Conferința științifică internațională „*Învățământ artistic - dimensiuni culturale*”. Tema comunicării: *Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac*. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **22/04/2016** – Conferința științifică internațională „*Învățământ artistic - dimensiuni culturale*”. Tema comunicării: *Fagotul în creația compozitorului Vladimir Rotaru*. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.
- **18/03/2016** – Seminarul științifico-metodologic „*Probleme metododidactice în învățământul artistic superior*”. Tema comunicării: *Sonata-dialog pentru fagot și pian de Vladimir Rotaru*. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău, str. Al. Mateevici 111.

Publicații științifice și științifico-metodice

1. Taran, V. Elemente morfologice și stilistice în ciclul patru piese pentru fagot și pian de Oleg Negruța. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2020, nr. 2(37), p. 64–71.
2. Taran, V. Creațiile cu participarea fagotului semnate de Vladimir Rotaru. In: *Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”*. 2021, nr. 1 (60), pp. 134-136.
3. Taran, V. Sonata-dialog pentru fagot și pian de V. Rotaru. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, nr. 2 (29), 2016, p. 57–60
4. Taran, V. Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, nr. 1 (32), 2018, p. 61–69
5. Taran, V., Andrieș, V. Reinterpretarea formelor tradiționale în sonata pentru fagot și pian de Vitalie Verhola. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr. 2(39), pp. 43-53.

6. Taran, V. Elemente naționale și universale în ciclul patru piese pentru fagot și pian de Oleg Negruța. In: *Patrimoniul muzicale din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Centenar Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1919-2019)*. Seminar științific cu participare internațională, Chișinău, 19 mai 2019. Rezumatele comunicărilor. Chișinău: Valinex, 2019, p. 45–46.
7. Taran, V., Andrieș, V. Tradiție și modernitate în Sonata pentru fagot și pian de Vitalie Verhola. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate. Conferință științifică internațională. Ediția IV*. Chișinău, 25.12.2018. Tezele comunicărilor. Chișinău: Valinex, 2018, p.61–63.