

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
*Școală doctorală Arte și studii culturale***

Cu titlul de manuscris
CZU: [780.8:780.641.082.2]:781.6(043)

**POSIBILITĂȚILE EXPRESIVE ALE FLAUTULUI ÎN
SONATELE PENTRU FLAUT ȘI PIAN ALE
COMPOZITORILOR DIN ROMÂNIA ȘI REPUBLICA
MOLDOVA (A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX)**

SPECIALITATEA 653.01 - MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Doctorand:

Conducător de doctorat:

Serbinov Maria

Melnic Victoria,

Prof. univ. dr., Maestru în Artă

CHIȘINĂU, 2025

© Maria Serbinov, 2025

CUPRINS

ADNOTĂRI în limbile română și engleză	4
LISTA ABREVIERILOR.....	6
LISTA TABELELOR.....	7
INTRODUCERE.....	8
1. SONATELE PENTRU FLAUT ȘI PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR ROMÂNI ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX: FORMĂ, LIMBAJ MUZICAL ȘI ASPECTE DE INTERPRETARE.....	18
1.1 <i>Sonata pentru flaut și pian</i> op. 23 nr. 2 de Constantin Silvestri.....	19
1.2 Sonatele nr.1 și nr. 2 pentru flaut și pian de Sigismund Toduță.....	33
1.3. <i>Sonata pentru flaut și pian</i> de Sorin Lerescu.....	57
1.4. Concluzii la capitolul 1.....	67
2. SONATELE PENTRU FLAUT ȘI PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: ORIGINALITATE, TRADIȚIE ȘI INOVAȚII.....	69
2.1. <i>Sonata pentru flaut și pian</i> de Serafim Buzilă.....	70
2.2. <i>Sonata pentru flaut și pian</i> de Anfisa Fiodorova.....	85
2.3. <i>Sonata pentru flaut și pian Ludus Fistula</i> de Pavel Rusu.....	101
2.4. <i>Sonata pentru flaut și pian</i> de Vladimir Ciolac.....	109
2.5. Concluzii la capitolul 2.....	122
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	124
BIBLIOGRAFIE.....	128
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	136

ADNOTARE

Serbinov Maria. Posibilitățile expresive ale flautului în sonatele pentru flaut și pian ale compozitorilor din România și Republica Moldova (a doua jumătate a secolului XX). Teză de doctor în artă, specialitatea 653.01 – Muzicologie (creație). Chișinău, 2025.

Structura tezei: introducere, 2 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie cu 115 titluri, 135 pagini text de bază, 20 tabele, 106 exemple muzicale. Rezultatele sunt reflectate în 6 articole științifice, o lucrare științifico-metodică și 3 recitaluri înregistrate pe DVD.

Cuvinte-cheie: sonată pentru flaut și pian, expresivitate instrumentală, interpretare muzicală, stil muzical, repertoriu cameral, compozitori din România și din Republica Moldova.

Domeniul de studiu: creația componistică națională, muzică instrumentală de cameră.

Scopul tezei constă în investigarea și valorificarea posibilităților tehnico-expresive ale flautului în cadrul sonatelor compuse în România și Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX, printr-o analiză muzicologică și interpretativă a unui repertoriu reprezentativ. Studiul urmărește evidențierea trăsăturilor distinctive ale lucrărilor examinate, în raport cu tendințe stilistice ale muzicii contemporane și cu specificul componistic național.

Obiectivele: identificarea și selectarea unui ansamblu relevant de sonate pentru flaut și pian; investigarea cadrului teoretic și istoric privind evoluția genului sonatei, punând în evidență creația componistică națională; analiza structurală și stilistică a lucrărilor selectate, cu accent pe modul de tratare a flautului ca instrument solistic în dialog cu pianul; explorarea noilor mijloace de expresivitate și a posibilităților interpretative oferite de repertoriul contemporan pentru flaut și pian; realizarea analizei artistico-interpretative a sonatelor selectate, menită să releve profunzimea stilistică și tehnică a acestora; studierea particularităților interpretative ale lucrărilor cercetate, proiectate să sprijine interpreții în depășirea provocărilor tehnice și expresive și să contribuie la actualizarea repertoriului didactic; promovarea sonatelor pentru flaut și pian din România și Republica Moldova în repertoriul interpretativ contemporan și în mediul educațional de specialitate.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării constă în abordarea integrată, muzicologică și interpretativă, a sonatei pentru flaut și pian din spațiul românesc și moldovenesc al celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Studiul completează un domeniu puțin cercetat, evidențiind lucrări valoroase adesea ignorate sau analizate fragmentar. Prin analiza stilistică și structurală a acestui repertoriu cameral, cercetarea relevă trăsăturile componistice, influențele estetice și contribuțiile autorilor la evoluția genului, explorând totodată resursele tehnico-expresive ale flautului în dialog cu pianul, pentru o mai bună înțelegere a rolului ambelor instrumente în muzica de cameră contemporană.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic rezidă în valorificarea științifică și scenică a unor sonate cameral-instrumentale puțin cunoscute din Republica Moldova și România, valoroase din punct de vedere componistic și expresiv, dar rar interpretate și cercetate. Originalitatea demersului constă în combinarea analizei teoretice cu susținerea a trei recitaluri doctorale, prin care repertoriul a fost recontextualizat scenic, afirmând astfel genul sonatei pentru flaut și pian ca expresie artistică și resursă formativă a patrimoniului muzical autohton.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în oferirea unui cadru teoretic și practic pentru aprofundarea repertoriului cameral contemporan dedicat flautului și pianului, în formularea unor recomandări interpretative și metodologice utile interpreților, profesorilor și studenților, precum și în promovarea creațiilor analizate în scenă și în programele de studii, contribuind la diversificarea resurselor pedagogice și la îmbogățirea repertoriului cameral abordat în instituțiile de învățământ artistic.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice ale cercetării pot fi valorificate în activitatea educațională și artistică desfășurată în instituțiile de învățământ muzical de nivel mediu și superior. Acestea sunt aplicabile în cadrul specializării *Flaut*, la discipline precum *Ansamblu cameral*, *Instrument*, *Istoria muzicii naționale* și *Istoria artei interpretative instrumentale (instrumente de suflat)*, precum și în cadrul programelor de masterat și de perfecționare profesională. Concluziile și recomandările formulate pot constitui un suport util pentru interpreți și cadre didactice în selecția, pregătirea și promovarea repertoriului național pentru flaut și pian, sprijinind integrarea acestuia pe scenele de concert și în festivalurile de profil, contribuind, astfel, la valorificarea și afirmarea patrimoniului muzical din România și Republica Moldova.

ANNOTATION

Serbinov Maria. **The expressive possibilities of the flute in the sonatas for flute and piano by composers from Romania and the Republic of Moldova (the second half of the 20th century).** Doctoral thesis in Art, specialty 653.01 – Musicology (Creation). Chişinău, 2025.

The structure of the thesis includes: introduction, 2 chapters, general conclusions and recommendations, a bibliography of 115 titles, 135 pages of main text, 20 tables, and 106 musical examples. The results are reflected in 6 scientific articles, one scientific-methodological work, and 3 recital recordings on DVD.

Keywords: sonata for flute and piano, instrumental expressivity, musical performance, musical style, chamber repertoire, composers from Romania and the Republic of Moldova.

Field of study: national compositional creation, instrumental chamber music.

The aim of the thesis is to investigate and valorize the technical and expressive possibilities of the flute within the sonatas composed in Romania and the Republic of Moldova in the second half of the 20th century, through a musicological and interpretative analysis of a representative repertoire. The study seeks to highlight the distinctive features of the examined works in relation to stylistic tendencies of contemporary music and the specifics of national compositional output.

Objectives: identifying and selecting a relevant set of sonatas for flute and piano; investigating the theoretical and historical framework concerning the evolution of the sonata genre, emphasizing national compositional creation; structural and stylistic analysis of the selected works, with focus on the treatment of the flute as a solo instrument in dialogue with the piano; exploring new means of expressivity and interpretative possibilities offered by contemporary repertoire for flute and piano; conducting an artistic-interpretative analysis of the selected sonatas to reveal their stylistic and technical depth; studying the interpretative particularities of the examined works in order to support performers in overcoming technical and expressive challenges, and to contribute to updating the didactic repertoire; promoting the sonatas for flute and piano from Romania and the Republic of Moldova in contemporary performance repertoire and in specialized educational settings.

The novelty and scientific originality of the research lies in the integrated, musicological and interpretative approach to the sonata for flute and piano from the Romanian and Moldovan space of the second half of the 20th century. The study fills a scarcely researched field, bringing to light valuable works that are often overlooked or only partially analyzed. Through stylistic and structural analysis of this chamber repertoire, the research reveals compositional features, aesthetic influences, and the contributions of the authors to the evolution of the genre, while also exploring the technical-expressive resources of the flute in dialogue with the piano, for a better understanding of the role of both instruments in contemporary chamber music.

The novelty and originality of the artistic concept lie in the scientific and performative valorization of little-known chamber-instrumental sonatas from the Republic of Moldova and Romania- works that are compositionally and expressively valuable, yet rarely performed or researched. The originality of the approach consists in combining theoretical analysis with the presentation of three doctoral recitals, through which the repertoire was recontextualized on stage, thus affirming the sonata for flute and piano as an artistic expression and a formative resource of the national musical heritage.

The applicative value of the thesis lies in providing a theoretical and practical basis for deepening the contemporary chamber repertoire dedicated to flute and piano, in formulating interpretative and methodological recommendations useful to performers, teachers, and students, as well as in promoting the analyzed works on stage and in study programs, contributing to the diversification of pedagogical resources and the enrichment of chamber repertoire approached in artistic education institutions.

Implementation of scientific results. The scientific results of the research may be applied in educational and artistic activities carried out in secondary and higher music education institutions. They are applicable within the Flute specialization, in disciplines such as Chamber Ensemble, Instrument, History of National Music, and History of Instrumental Performance Art (wind instruments), as well as in master's programs and professional development courses. The formulated conclusions and recommendations may serve as a useful support for performers and educators in selecting, preparing, and promoting national repertoire for flute and piano, supporting its integration on concert stages and in specialized festivals, and thus contributing to the valorization and affirmation of the musical heritage of Romania and the Republic of Moldova.

LISTA ABREVIERILOR

C (în tabele) – concluzia

cif. – cifra/cifrele

ed. – editura

etc. – et cetera

ex. – exemplu

f. (în tabele) – faza

GP – grup principal

GS – grup secundar

m./mm. – măsura/măsură

nr. – număr

Op. – opus

P (în tabele) – puntea

p./pp. (în text) – pagina/pagini

pt. – partea

part. – partitura

sec. – secol

ș.a. – și altele

TP – tema principală/tema grupului principal

TS – tema secundară/tema grupului secundar

UCMR – Uniunea compozitorilor și muzicologilor din România

UNAGE – Universitatea Națională de Arte G. Enescu

vol. – volumul

МГУКИ – Московский государственный университет культуры и искусств

c. – страница/страницы

Terminologia muzicală este aplicată în concordanță cu regulile teoriei muzicii.

LISTA TABELELOR: SCHEMELE STRUCTURALE

Tabelul 1.1 C. Silvestri. Sonata pentru flaut și pian, pt. I	p. 22
Tabelul 1.2 C. Silvestri. Sonata pentru flaut și pian, pt. II	p. 26
Tabelul 1.3 C. Silvestri. Sonata pentru flaut și pian, pt. III.....	p. 29
Tabelul 1.4. S. Toduță. Sonata pentru flaut și pian nr. 1, pt. I, <i>Allegro</i>	p. 34
Tabelul 1.5. S. Toduță. Sonata pentru flaut și pian nr. 1, pt. I, Expoziție, GP	p. 33
Tabelul 1.6. S. Toduță. Sonata pentru flaut și pian nr. 1, pt. I, Expoziția: GS și concluzia	p. 36
Tabelul 1.5. S. Toduță. Sonata pentru flaut și pian nr. 1, pt. II, <i>Rubato</i>	p. 39
Tabelul 1.6. S. Toduță. Sonata pentru flaut și pian nr. 1, pt. III, <i>Allegro con brio</i>	p. 45
Tabelul 1.7. S. Toduță. Sonata pentru flaut și pian nr. 2, pt. I, <i>Egloga</i>	p. 46
Tabelul 1.8. S. Toduță. Sonata pentru flaut și pian nr. 2, pt. II, <i>Toccata</i>	p. 50
Tabelul 1.9. S. Toduță. Sonata pentru flaut și pian nr. 2, pt. III, <i>Threnia</i>	p. 53
Tabelul 1.10. S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, <i>Allegro risoluto</i> , expoziția	p. 59
Tabelul 1.11. S. Lerescu. Sonata pentru flaut și pian, <i>Allegro risoluto</i> , tratarea	p. 63
Tabelul 1.12. S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, <i>Allegro risoluto</i> , repriză	p. 65
Tabelul 2.1. S. Buzilă. Sonata pentru flaut și pian, pt.1, <i>Allegretto</i> , expoziție.....	p. 71
Tabelul 2.2. S. Buzilă. Sonata pentru flaut și pian pt.1, <i>Allegretto</i> , tratarea.....	p. 76
Tabelul 2.3. S. Buzilă. Sonata pentru flaut și pian pt.1, <i>Allegretto</i> , repriza.....	p. 77
Tabelul 2.4. S. Buzilă. Sonata pentru flaut și pian pt.2, <i>Adagio</i>	p. 77
Tabelul 2.5. S. Buzilă. Sonata pentru flaut și pian pt.3, <i>Allegro</i>	p. 81
Tabelul 2.6. A. Fiodorova. Sonata pentru flaut și pian, <i>Allegro</i>	p. 89
Tabelul 2.7. P. Rusu. Sonata pentru flaut și pian <i>Ludus fistula</i>	p.102
Tabelul 2.8. V. Ciolac. Sonata pentru flaut și pian.....	p.110

ÎNTRUDUCERE

Actualitatea și importanța cercetării rezidă în necesitatea completării lacunelor existente în studiul muzicii de cameră — în special al sonatei pentru flaut și pian — și în aprofundarea artei interpretative dedicate flautului ca instrument solistic. În ciuda potențialului său expresiv, versatilității timbrale și valorii pedagogice, acest gen rămâne insuficient documentat și analizat în literatura muzicologică. Prezenta lucrare își propune să contribuie la revalorizarea și promovarea sonatei pentru flaut și pian în contextul creației contemporane din Republica Moldova și România.

În discutarea acestei teme este important de amintit, că sonata este unul dintre cele mai vechi genuri de muzică instrumentală, care pe parcursul celor circa cinci secole de existență a reușit să se adapteze unor contexte stilistice diferite reacționând flexibil la tendințele timpului, păstrându-și mereu actualitatea și locul important ocupat în palmaresul genurilor instrumentale. Sonatele pentru flaut și pian din sec. XX se caracterizează prin folosirea unui limbaj muzical complex, format din combinarea mijloacelor de expresivitate tradiționale și noi apărute, necesitând utilizarea unor modalități interpretative inedite și devenind creații de o valoare artistică incontestabilă. Înainte de a vorbi despre sonatele pentru flaut și pian al secolului XX, trebuie să menționăm că în nici o perioadă din istoria muzicii n-au apărut atât de multe stiluri, curente și tendințe ca în secolul XX. Acest fenomen în istoria muzicii a fost numit *Pluralism stilistic* și a fost determinat de mai mulți factori:

1. Dacă în secolele anterioare creația muzicală era orientată spre redarea adevărului și a realității, Romantismul din secolul XIX a adus în prim-plan subiectivismul și dimensiunea introspectivă. În secolul XX, direcția se mută spre modernizarea limbajului și a tehnicii componistice, concomitent cu aprofundarea psihologiei subconștientului și incoștientului, fapt ce a generat noi modalități de expresie artistică

2. Un factor esențial care a contribuit la apariția noilor tendințe muzicale, stimulat de dezvoltarea mijloacelor de expresie, l-au constituit evenimentele istorice dramatice ale secolului XX, în special cele două războaie mondiale. Atmosfera de tensiune și presimțirea catastrofei globale au marcat profund creația compozitorilor, determinând orientarea spre noi forme de limbaj și expresivitate.

3. Pluralismul stilistic care caracterizează muzica secolului XX este, în mare parte, rezultatul unor transformări profunde în plan cultural, tehnologic și filosofic. Progresul științific și tehnic a deschis noi orizonturi în percepția sunetului și în posibilitățile de expresie, oferind compozitorilor un teren fertil pentru experiment. Muzica a început să fie privită tot mai des ca un laborator al formelor sonore, iar actul componistic a devenit o cercetare artistică în

sine, orientată spre descoperirea unor identități timbrale și expresive inedite. Cunoscutul muzicolog Carl Dahlhaus observa în acest sens: „A fi uitat rapid este o trăsătură pe care avangarda o împărtășește cu moda, devenind astfel suspectă că ar fi ea însăși o formă de modă”¹. Prin această reflecție, savantul german atrage atenția asupra faptului că noutatea nu constituie un criteriu absolut de valoare, ci mai degrabă o aparență a progresului artistic, ce necesită validare estetică și durabilitate culturală.

În acest context, se afirmă o muzică caracterizată prin deschidere formală, explorare timbrală și îndrăzneală estetică. Instrumentele muzicale, inclusiv flautul, dobândesc o funcție expresivă extinsă, devenind mijloace de articulare a unui limbaj muzical modern, experimental și profund personalizat. Sonata, ca gen muzical cameral este în secolul XX un veritabil laborator de experimente stilistice pentru compozitori, favorizând astfel descoperirea de noi posibilități tehnice, expresive și timbrale ale flautului. Această evoluție a fost precedată de importante transformări în construcția instrumentului, realizate în secolul al XIX-lea de reputatul flautist și meșter german Theobald Böhm.

Revoluționarea construcției flautului – prin introducerea metalului (ebonită, argint, aur) ca material de fabricație, utilizarea clapelor sub formă de inele și apoi de tip „farfurie”, precum și perfecționarea sistemului mecanic de închidere și deschidere – a creat premisele extinderii posibilităților tehnice și expresive. Sistemul Böhm a fost ulterior aplicat cu succes și altor instrumente de suflat din lemn (oboi, clarinet, saxofon, fagot), flautul devenind astfel prototipul unei noi generații de instrumente cu valențe interpretative sporite. Compozitorii s-au orientat către explorarea profundă a acestor capacități instrumentale, iar procesul a atins o intensitate deosebită în secolul XX. Genul sonatei, prin caracterul său deopotrivă flexibil, dar și exigent, s-a afirmat ca o formă ideală pentru testarea și exprimarea acestor potențiale.

În secolele XVII–XVIII, mari compozitori precum J.S. Bach, G.Ph. Handel și G. Telemann au adus flautul în prim-planul creației camerale, oferindu-i statutul de instrument solistic alături de vioară. În același spirit, J. Haydn a compus o sonată în *G-dur* pentru vioară sau flaut (la alegere), iar în *Sonata* în *D-dur* pentru flaut și pian de W.A. Mozart se remarcă o dezvoltare expresivă deosebită a flautului, în special în partea a II-a, unde o melodie cantabilă exprimă lirismul profund. Părțile I și III, contrastante, poartă un caracter festiv și luminos.

În secolul al XIX-lea, sonata pentru flaut și pian pare să piardă din vizibilitate, compozitorii fiind preocupați mai ales de explorarea virtuozității și tehnicii instrumentale, ca

¹ Dahlhaus, C. *Analysis and Value Judgment*. Pendragon Press, New York, 1983, p. 24.
<https://archive.org/details/analysisvaluejud0000dahl>

urmare a noii construcții a flautului. Apar astfel piese de concert și virtuozitate precum *Sixième Solo de Concert* de Jules Demersseman sau *Fantezia ungară* de Franz Doppler.

Interesul față de genul sonatei pentru flaut și pian a renăscut la finalul secolului al XIX-lea, în contextul romantismului târziu și al apariției impresionismului. Un reper important al acestei perioade este Sonata *Undine* de Carl Reinecke, lucrare ce valorifică din plin posibilitățile interpretative și expresive ale flautul într-un discurs muzical poetic. La începutul secolului XX, odată cu afirmarea impresionismului și cu apariția muzicii atonale, sonata pentru flaut și pian revine în centrul atenției compozitorilor, fiind revitalizată prin creații semnificative precum Sonata nr. 1 (1913) de Philippe Gaubert, Sonata de S. Karg-Elert (1918), Sonatina *Jeux* de Jacques Ibert și Sonatina (1923) de Darius Milhaud.

Influența impresionismului a oferit un impuls decisiv pentru explorarea noilor posibilități timbrale ale flautului – transparența sonoră, subtilitatea modificărilor de dispoziție și rafinamentul cromatic au deschis noi orizonturi expresive. Astfel, în secolul XX, sonata pentru flaut și pian a devenit un teren de convergență între tradiție și inovație, atrăgând interesul compozitorilor din diferite școli componistice internaționale și naționale.

În acest peisaj sonor diversificat, printr-o contribuție deosebit de valoroasă și prolifică se remarcă în special școala franceză. Sonatele create de compozitorii francezi reflectă adesea o sinteză între impresionism, neoclasicism și lirismul instrumental rafinat. Exemple reprezentative includ: Sonata nr. 3 pentru flaut și pian (1933) de Philippe Gaubert, Sonatina (1943) de Henri Dutilleux, Sonatina (1946) de Pierre Sancan și celebra Sonată (1957) de Francis Poulenc.

Compozitorii altor școli europene au explorat, la rândul lor, acest gen, valorificând direcțiile estetice moderne și extinzând paleta expresivă a flautului. Printre aceștia se numără Paul Hindemith (Sonata, 1936, Germania), Joseph Jongen (Sonata, 1956, Belgia) și Bohuslav Martinů (Sonata, 1945, Cehia). Lucrările lor se caracterizează printr-o abordare sintetică, în care elementele stilistice ale secolelor anterioare sunt revalorificate în lumina unui discurs componistic modern, echilibrat și inovator.

Compozitorii din România, iar ulterior și cei din Republica Moldova, au adus contribuții importante la dezvoltarea sonatei pentru flaut și pian. Aceștia au reușit să îmbine armonios influențele estetice europene cu elemente ale muzicii naționale. Prin integrarea măiestrită a unor procedee specifice, cum ar fi imitarea instrumentelor populare (fluier, tilincă, ocarină, cimpoi, țambal), ornamentica specifică și modurile folclorice, s-au creat lucrări care au amplificat considerabil dimensiunea expresivă și dialogul timbral dintre flaut și pian în cadrul muzicii de cameră. Cu toate acestea, în spațiul cultural românesc și moldovenesc, sonata pentru flaut și pian rămâne un domeniu muzical valorificat și explorat insuficient. Multe lucrări valoroase au

beneficiat de interpretări sporadice sau au rămas complet necunoscute, nefiind cercetate adecvat în literatura muzicologică și lipsind din repertoriul concertistic și din procesul didactic. Numeroase partituri se află încă în arhive și biblioteci, inaccesibile publicului larg, pedagogilor și interpreților.

În acest context, prezenta cercetare își propune să contribuie la revalorizarea acestui patrimoniu cameral. Miza studiului este de a sublinia versatilitatea, expresivitatea și relevanța sonatei pentru flaut și pian ca gen fundamental pentru identitatea artistică și culturală contemporană.

Scopul tezei constă în investigarea și valorificarea posibilităților tehnico-expresive ale flautului în cadrul sonatelor compuse în România și Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX, printr-o analiză muzicologică și interpretativă a unui repertoriu reprezentativ. Studiul urmărește evidențierea trăsăturilor distinctive ale lucrărilor examinate, în raport cu tendințele stilistice ale muzicii contemporane și cu specificul componistic național.

Realizarea acestui scop prevede următoarele **obiective**:

1. Identificarea și selectarea unui ansamblu relevant de sonate pentru flaut și pian semnate de compozitori din Republica Moldova și România din perioada vizată.
2. Investigarea cadrului teoretic și istoric privind evoluția genului sonatei, punând în evidență lucrările reprezentative ale compozitorilor din România și Republica Moldova din a doua jumătate a secolului XX.
3. Analiza structurală și stilistică a lucrărilor selectate, cu accent pe modul de tratare a flautului ca instrument solistic în dialog cu pianul.
4. Explorarea noilor mijloace de expresivitate și a posibilităților interpretative oferite de repertoriul contemporan pentru flaut și pian.
5. Realizarea analizei artistico-interpretative a sonatelor selectate, menită să releve profunzimea stilistică și tehnică a acestora.
6. Studiarea particularităților interpretative ale sonatelor cercetate și formularea de recomandări practice și metodologice, proiectate să sprijine interpreții în depășirea provocărilor tehnice și expresive și să contribuie la actualizarea repertoriului didactic.
7. Integrarea și promovarea sonatelor pentru flaut și pian din România și Republica Moldova în repertoriul interpretativ contemporan și în mediul educațional de specialitate.

Noutatea lucrării constă în abordarea integrată a sonatei pentru flaut și pian în spațiul cultural românesc și moldovenesc din a doua jumătate a secolului XX, dintr-o dublă perspectivă — muzicologică și interpretativă. Studiul propune completarea unui domeniu insuficient cercetat în literatura de specialitate, în care numeroase lucrări valoroase au fost fie ignorate, fie abordate

parțial, fără o contextualizare estetică și tehnică riguroasă. Prin analiza stilistică și structurală a unui repertoriu cameral relevant, cercetarea urmărește evidențierea particularităților componistice, a influențelor estetice și a contribuției fiecărui autor la dezvoltarea genului. În același timp, sunt explorate mijloacele tehnico-expresive specifice flautului, în raport cu partitura pianului, oferind o înțelegere aprofundată a rolului celor două instrumente în cadrul muzicii de cameră contemporane.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic derivă din introducerea în circuitul interpretativ și științific a unor lucrări cameral-instrumentale puțin sau deloc promovate, compuse în Republica Moldova și România. Aceste sonate, deși valoroase din punct de vedere componistic și expresiv, au fost rareori interpretate sau cercetate, fiind astfel inaccesibile muzicienilor, pedagogilor și publicului. Originalitatea lucrării constă în îmbinarea cercetării analitice cu realizarea a trei recitaluri doctorale, care au valorificat repertoriul studiat într-o formă scenică interpretativă. Acest demers artistic propune o recontextualizare a sonatei pentru flaut și pian, ca gen expresiv și formativ, și contribuie la afirmarea patrimoniului muzical autohton prin interpretare concertistică și prezentare pedagogică.

Baza teoretică și metodologică

Pentru realizarea obiectivelor propuse în teză, au fost utilizate metode fundamentale ale muzicologiei, bazate pe analiza complexă a creațiilor muzicale. Aceasta a permis elucidarea aspectelor extra-muzicale (istorice, socioculturale etc.), identificarea curentelor muzical-stilistice în care se încadrează sonatele studiate și evidențierea particularităților structural-compoziționale ale discursului muzical. În acest context, au fost aplicate metode specifice disciplinelor muzical-teoretice și istorice, precum teoria formelor, armonia, polifonia, istoria muzicii și etnomuzicologia, completate de abordări din domeniul teoriei și istoriei artei interpretative. Dat fiind că scopul tezei vizează problematica interpretativă a creațiilor camerale, s-a recurs la analiza compozițional-stilistică a sonatelor pentru flaut și pian, alături de experimentarea interpretativă și implementarea practică a unor procedee tehnice și artistice. Aceste metode au facilitat conexiunea dintre cercetarea teoretică și componenta practică a proiectului nostru doctoral realizată prin valorificarea scenică a sonatelor semnate de compozitori din Republica Moldova și România, contribuind la formularea unor noi modele interpretative.

Baza metodologică a tezei se fundamentează pe o abordare interdisciplinară, îmbinând analiza muzicologică cu cercetarea istorico-stilistică, documentarea biografică și analiza interpretativă. Demersul investigativ combină metodele de analiză stilistică, structural-formală și istorico-comparativă, având drept scop evidențierea particularităților componistice, a tehnicilor de scriitură specifice secolului XX, a interferențelor dintre tradiție și inovație, precum și a influențelor stilistice universale.

În ansamblu, analiza s-a concentrat pe aspectele obiective ale compoziției (formă, limbaj, tratarea instrumentelor), dar și pe valențele expresive și semnificațiile estetice ale lucrărilor, oferind recomandări interpretative orientate spre valorificarea artistică a repertoriului cercetat.

Suportul metodologic al cercetării este constituit din lucrări muzicologice fundamentale și aplicative, cu o tematică variată, incluzând monografii, articole științifice și studii de sinteză, aparținând unor autori autohtoni, români și europeni. Fundamentarea teoretică și metodologică a demersului nostru se sprijină pe contribuții relevante privind evoluția sonatei pentru flaut și pian, aspectele interpretative ale muzicii de cameră pentru această formulă, precum și pe lucrări consacrate istoriei, pedagogiei și tehnicii interpretative la flaut. De asemenea, au fost integrate surse referitoare la creația compozitorilor din Republica Moldova și România, precum și studii dedicate specificului muzicii naționale, limbajului muzical și direcțiilor stilistice ale secolului XX, inclusiv celor ce reflectă tradiția muzicii populare. În demersul de investigare a sonatei pentru flaut și pian în creația compozitorilor români și basarabeni din a doua jumătate a secolului XX, s-au utilizat următoarele surse:

1. **Studii de specialitate și lucrări teoretice** care au oferit suport conceptual în fundamentarea demersului analitic, în înțelegerea particularităților și evoluției genului de sonată, stilurilor componistice ale secolului XX, precum cărțile lui Wilhelm Georg Berger *Estetica sonatei contemporane* [5]; *Estetica sonatei moderne*[6]; *Teoria generală a sonatei* [7]; lucrare lui Dumitru Bughici *Suita și sonata* [10]; monografia *Evoluția formei de sonată* de Natalia Goriuhina [78]; studiile semnate de Vasile Iliuț și Anamaria Călin *O carte a stilurilor muzicale* vol. II și vol. III [27, 28]; capitolul dedicat muzicii moderne din *Carte de istorie a muzicii* (vol. I–II), autori George Pascu și Melania Boțocan [42]; manualul universitar *Istoria muzicii universale* (vol. VI) consacrat muzicii din prima jumătate a secolului XX de Valerii Smirnov [88]; cercetarea *Neoclasicismul muzical* de Victor Varuntz [75]; Kogoutek C. *Tehnica compoziției în muzica secolului XX*. [82]; *Stilul și genul în muzică: manual pentru studenții instituțiilor de învățământ superior* de Evghenii Nazaikinskii [86]; monografia lui Oleg Sokolov *Sistemul morfologic al muzicii și genurile sale artistice* [89]; cercetările consacrate creației lui F. Poulenc semnate de W.Mellers [66] și C. Care [105] ș.a.

2. **Cercetări privind istoria muzicii din România și Republica Moldova**, consultate în vederea studierii contextului componistic și a biografiilor autorilor analizați, printre care: *Orientări, direcții, curenți ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* de Irinel Anghel [1], *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană* de D. Bughici [9], *Sonatele cu pian ale lui Sigismund Toduță*, *Nel mezzo dell' camin'* de Mihaela Gavriș [21], *Muzica românească între anii 1944-2000* de Valentina Sandu-Dediu [50], *Creația componistică*

din Republica Moldova la confluența secolelor XX-XXI de Elena Mironenco [85]; *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova* de Parascovia Rotaru [47]; rezumatele tezelor de doctorat *Sonata și sonatina românească pentru pian în prima jumătate a secolului XX* de Alexandru Tomescu [59] și *Constantin Silvestri – activitatea de creație. Aspecte generale și considerații stilistice* de Octavia Răceu Marc [44], articolul Ioanei Raluca Voicu-Arnăuțoiu *Constantin Silvestri – biografie necunoscută* [61]; monografia *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă* de Ecaterina Gîrbu [23], articole și studii din culegeri științifice și în reviste de specialitate semnate de O.-L. Cosma [16], V. Axionov [2, 3, 4], C. Bura [11], D. Voiculescu și H.P. Türk [62], V. Melnic și N. Chiciuc [32]; P. Rotaru [46], S. Țircunova [92, 93, 94], O. Nemescu [39], Șt. Niculescu [40], V. Melnic și N. Pînzaru [33]; I. Miliutina [37], L. Coman [15], V. Dimoftache [18], F. Laszlo [29], L. Manolache [30], A. Mendelsohn [36], L. Vasiliu [60] ș.a.

3. Dicționare și lucrări de terminologie muzicală utilizate pentru precizia limbajului științific, între care se remarcă: *Dicționar de forme și genuri muzicale* de D. Bughici [8]; *Termeni muzicali și de interpretare* de N. Koryhalova [83], ș.a.

4. Surse lexicografice și repertoriale: *Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon bibliografic* de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu [13]; *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale sec. XX)* de Irina Ciobanu-Suhomlin. [14], *Repertoriul general al creației muzicale românești* de Mihai Popescu [43], *Repertoriul creației muzicale românești pentru instrumente de suflat* de Valentin Ghiță [22]; *Muzicieni din România: lexicon bibliografic* de Viorel Cosma [17]; Repertoriul online al creației muzicale românești [112].

5. Studii despre instrumentele de suflat și repertoriul pentru acestea: Nicolae Gâscă *Tratat de teoria instrumentelor* [20]; Ioan Goia *Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat* [24]; autoreferatele și rezumatele tezelor de doctorat elaborate de Anatol Cazac *Instrumentele de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii '20-'80 ai secolului al XX-lea)* [12], Anastasia Gusarova *Flautul în muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI* [25]; Lorena Palade *Avatarurile genului sonatei în repertoriul cameral românesc pentru flaut și pian* [41], A. Todică *Duo-ul românesc pentru instrumente de suflat din lemn și pian (1950-1970). Aspecte structurale și interpretative.* [58], V. Davîdova *Muzica pentru flaut a compozitorilor ruși din a doua jumătate a secolului al XX-lea (pe exemplul genurilor de concert și sonată)* [79]; articolele publicate în reviste și culegeri științifice semnate de V. Taran [55, 56], V. Taran și V. Andrieș [57], M. Anisimov [73, 74], I. Viscova [76]; cercetare lui Iu. Usov consacrată istoriei artei interpretative la instrumentele de suflat [91] ș.a.

6. Lucrări dedicate problemelor interpretării muzicale, în special cele în ansamblul cameral: M. D. Răducanu *Introducere în teoria interpretării muzicale* [45]; A. Lukațkaia *Specificul genurilor în muzica de cameră cu flaut a compozitorilor francezi din prima jumătate a secolului al XX-lea* [84].

7. Cercetări dedicate flautului și istoriei artei interpretative la flaut: P. Y. Artaud, C. Dale *Aspects of the Flute in the 20th Century* [63], T. Böhm *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects* [4], L. De Lorenzo *My Complete Story of the Flute* [65]; N. Toff *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers* [68], P.-Y. Artaud *Flûtes au présent: traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières, à l'usage des compositeurs et des flutists* [69], *Le Flûte* [70]; F. Platzer *Panorama de la flûte du premier XX e siècle en France* [114]; M. Abdurahmanova *Flautul în secolul al XX-lea: compozitori, interpreți, maieștri, cercetători* [84], B. Trizno *Flautul* [72] ș.a.

8. Studii de metodică interpretativă flautistică: lucrare lui T. Böhm *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects* [64]; manualul lui M. Moyse *De La Sonorité. Art et technique – Flute (Enseignement complet de la Flute)* [71]; articolul lui N. Platonov [87] ș.a.

9. Surse primare utilizate în procesul cercetării: partiturile sonatelor investigate, în ediții publicate sau manuscrise: *Sonata pentru flaut și pian* de Anfisa Fiodorova (ediție de note muzicale cu comentarii metodică- didactice, îngrijită de Maria Serbinov) [95]; *Sonata pentru flaut și pian* de Constantin Silvestri (ediție critică de Constantin Ionescu-Vovu) [97]; Sonata nr. 1 pentru flaut și pian de Sigismund Toduță [98]; Sonata nr. 2 pentru flaut și pian de Sigismund Toduță (ediție îngrijită de Roșu/Măgureanu) [99]; manuscrisele originale ale sonatelor de Sorin Lerescu [103], Serafim Buzilă [101], Pavel Rusu [104], Vladimir Ciolac [102] și autobiografia compozitorului Serafim Buzilă [100].

Suplimentar la materialele tipărite au fost folosite și **resurse electronice** publicate pe paginile de Internet Agerpres [111], WebCultura [106], *Suplimentul de Cultură* [115], site-uri dedicate compozitorilor (ex. Sorin Lerescu [113]) precum și informații preluate din emisiuni radiofonice documentare (Radio România Cultural [109], Radio Moldova – *Arpeggiando* [107, 108]) ș.a.

Importanța teoretică constă în contribuția sa la completarea cadrului de constituire a sonatei pentru flaut și pian în spațiul muzical-artistic al Republicii Moldova și României din a doua jumătate a secolului XX, realizată prin analiza celor mai reprezentative creații ale genului semnate de compozitorii din acest areal cultural.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în oferirea unui cadru teoretic și practic pentru aprofundarea repertoriului cameral contemporan dedicat flautului și pianului, în formularea

unor recomandări interpretative și metodologice utile interpreților, profesorilor și studenților, precum și în promovarea creațiilor analizate în scenă și în programele de studii, contribuind la diversificarea resurselor pedagogice și la îmbogățirea repertoriului cameral abordat în instituțiile de învățământ artistic.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice ale cercetării pot fi valorificate în activitatea educațională și artistică desfășurată în instituțiile de învățământ muzical de nivel mediu și superior. Acestea sunt aplicabile în cadrul specializării *Flaut*, la discipline precum *Ansamblu cameral*, *Instrument*, *Istoria muzicii naționale* și *Istoria artei interpretative instrumentale (instrumente de suflat)*, precum și în cadrul programelor de masterat și de perfecționare profesională. Concluziile și recomandările formulate pot constitui un suport util pentru interpreți și cadre didactice în selecția, pregătirea și promovarea repertoriului național pentru flaut și pian, sprijinind integrarea acestuia pe scenele de concert și în festivalurile de profil, contribuind, astfel, la valorificarea și afirmarea patrimoniului muzical din România și Republica Moldova.

Aprobarea rezultatelor cercetării. Teza de doctorat a fost elaborată în cadrul Școlii Doctorale *Studiul Artelor și Culturologie* din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Lucrarea a fost discutată în ședințele Comisiei de îndrumare și ale Comisiei de susținere preliminară cu prezența unui reprezentant al Consiliului științific și al unui expert extern, fiind recomandată pentru susținere publică. Rezultatele științifice ale cercetării au fost validate prin prezentarea referatelor în cadrul a șase conferințe științifice naționale și internaționale, desfășurate între anii 2021–2024, organizate de: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice; Academia de Științe a Moldovei; Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași, România; Societatea Internațională de Studii Muzicale din Gyula, Ungaria. Conținutul tezei se reflectă în 6 articole științifice și 7 teze publicate, precum și în cele trei recitaluri doctorale susținute, alături de mai multe participări în concerte, inclusiv în cadrul Festivalului *Zilele Muzicii Noi*, ediția din 2023.

Sumarul conținutului tezei. Lucrarea conține : introducere, două capitole analitice, Concluzii generale și recomandări, precum și o Bibliografie ce cuprinde 115 de titluri. Textul de bază, cu un volum de 136 pagini, este completat de 106 exemple muzicale și 20 tabele schematice, care ilustrează formele părților din sonatele analizate.

Introducerea oferă o prezentare generală a temei investigate, evidențiind actualitatea și relevanța subiectului în contextul cercetărilor muzicologice contemporane. Este expusă baza metodologică necesară pentru studierea genului sonatei pentru flaut și pian în spațiul muzical românesc și moldovenesc. Sunt formulate scopul și obiectivele cercetării, precum și ipoteza de

lucru. Totodată, sunt reliefate noutatea științifică, valoarea teoretică și aplicativă a rezultatelor obținute, precum și informații privind diseminarea și aprobarea acestora în cadrul conferințelor științifice și recitalurilor doctorale.

Capitolul I – **Sonatele pentru flaut și pian în creația compozitorilor români în a doua jumătate a sec XX: forma, limbaj muzical și aspecte de interpretare** – realizează o contextualizare istorică și stilistică a evoluției genului în cultura muzicală românească postbelică. Se examinează trăsăturile definitorii ale sonatei în această perioadă și diversitatea limbajelor componistice. În acest context, sunt analizate patru lucrări reprezentative semnate de compozitori români, selectate în baza criteriilor de relevanță estetică, inovație formală și valoare interpretativă. Fiecare lucrare este investigată sub aspectul structurii formale, stilisticii melodico-ritmice, dialogului timbral dintre instrumente și provocărilor interpretative pe care le implică.

Capitolul II – **Sonatele pentru flaut și pian în creația compozitorilor din Republica Moldova: originalitate, tradiție și inovații** – propune o radiografiere a particularităților în tratarea genului de către compozitorii basarabeni. Sunt evidențiate direcțiile stilistice dominante, inclusiv integrarea elementelor de inspirație folclorică, influențele muzicii occidentale și experimentul sonor. Capitolul include analiza a patru sonate din creația camerală moldovenească, reflectând diversitatea abordărilor componistice și importanța în afirmarea genului sonatei în spațiul basarabean. Fiecare lucrare este examinată prin prisma scriiturii instrumentale, caracteristicilor idiomatice ale flautului și pianului, precum și din perspectiva interpretativă și pedagogică.

Compartimentul denumit **Concluzii generale și recomandări** sintetizează rezultatele obținute, conturând aportul tezei la îmbogățirea cunoașterii teoretice și interpretative privind sonata pentru flaut și pian în cele două spații culturale. Sunt identificate convergențele și particularitățile naționale ale genului, precum și direcții de cercetare viitoare, inclusiv valorificarea repertoriului analizat în învățământul artistic și circuitul concertistic.

1. SONATELE PENTRU FLAUT ȘI PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR ROMÂNI ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX: FORMĂ, LIMBAJ MUZICAL ȘI ASPECTE DE INTERPRETARE

Sonata instrumentală, inclusiv cea pentru flaut și pian este un gen cu o structură formală clară și bine definită. Totuși în secolul XX compozitorii au explorat modalități de a flexibiliza această formă și de a găsi echilibrul între principiile tradiționale caracteristice sonatei și libertatea în plasticitatea timbrală și exprimarea instrumentală. În acest proces, flautul a fost redescoperit și revalorizat ca instrument solistic, capabil să susțină un discurs muzical nuanțat și complex, cu largi deschideri către lirism, virtuozitate, dar și expresivitate abstractă.

Compozitorii români nu au făcut excepție de la această tendință generală. Receptivi la influențele europene, dar și profund ancorați în spiritul tradițional românesc, aceștia au contribuit la consolidarea sonatei pentru flaut și pian ca formă de exprimare artistică modernă. Creațiile lor reflectă o sinteză subtilă și convingătoare între tehnici componistice moderne – influențate de impresionism, neoclasicism, expresionism sau chiar serialism și atonalism – și elementele de inspirație folclorică extrase din muzica tradițională românească. Această dublă sursă de inspirație a favorizat apariția unui limbaj muzical original, în care identitatea națională nu este tratată ca un simplu ornament stilistic, ci ca un filon expresiv organic, profund integrat în discursul muzical.

Elementele de folclor sunt filtrate prin prisma unei gândiri componistice rafinate, în care regăsim procedee precum imitarea instrumentelor populare (fluier, tilincă, ocarină, cimpoi, țambal), utilizarea ornamentală specifică (triluri rapide, *glissando*, *portamento*, formule melismatice), precum și utilizarea modurilor diatonice sau structurilor modale caracteristice muzicii folclorice românești. Această abordare conferă flautului un rol expresiv extins, punând în valoare capacitatea sa de a evoca sonorități arhaice, de a reda nuanțe poetice și de a participa la construcții dramatice sau contemplative de mare subtilitate.

Integrarea influențelor europene cu specificul național a generat o paletă stilistică amplă și diversificată. Exemple elocvente ale acestei diversități și maturități componistice pot fi regăsite în lucrări precum *Sonata pentru flaut și pian* de Constantin Silvestri (1942), caracterizată prin echilibrul dintre forma clasică și rafinamentul armonic modern, sau *Sonata nr. 1* de Sigismund Toduță, care valorifică tradiția într-o viziune profund intelectualizată. Alte lucrări reprezentative sunt *Sonata* de Ludovic Feldman (1952), în care lirismul se îmbină cu o scriitură polifonică elaborată, și lucrările semnate de Liviu Rusu, Tudor Ciortea, Cornel Țăranu, Alecsandru Hrisanide, Dan Constantinescu, Vasile Herman, Sorin Lerescu, Carmen Petra-Basacopol (*Piccolo Sonata*, op. 105), fiecare reflectând o direcție proprie de explorare a raportului dintre tradiție și modernitate.

Este important de subliniat că, atât din punct de vedere structural, cât și stilistic, sonatele pentru flaut și pian din repertoriul românesc al secolului XX variază considerabil, în funcție de orientarea estetică și viziunea componistică a autorilor. De la cicluri clasice în trei părți – cum este cazul Sonatei nr. 1 de Toduță – la forme libere monopartite – precum în Sonata de Sorin Lerescu – acest gen a permis o exprimare flexibilă și personalizată, adaptabilă intențiilor creative ale fiecărui compozitor. Unele sonate sunt marcate de sobrietate și rigoare formală, altele de exuberanță timbrală și fantezie liberă.

Această pluralitate stilistică și identitară a contribuit decisiv la afirmarea sonatei pentru flaut și pian ca formă de referință în peisajul muzicii camerale românești a secolului XX. Mai mult, ea confirmă rolul acestui gen ca spațiu de sinteză estetică, unde tradiția, inovația și expresivitatea instrumentală converg într-un demers artistic coerent, profund și semnificativ.

1.1 Sonata pentru flaut și pian op. 23 nr. 2 de Constantin Silvestri

Dirijorul, compozitorul și pianistul Constantin Silvestri (1913-1969) trebuie considerat un reper al muzicii românești din secolul XX. Cu un debut ca pianist la doar zece ani, acesta ajunge să studieze instrumentul la Conservatorul bucureștean cu Florica Musicescu și, mai târziu, ”concurează” pe scenele bucureștene cu celebrul său contemporan Dinu Lipatti.

Începuturile carierei sale dirijorale la numai șaptesprezece ani, alături de Orchestra simfonică a Radiodifuziunii Române, i-au fost marcate de un program complex, încununat de muzica baletului *Ritualul primăverii* de Igor Stravinski. Deși nu a urmat cursuri de dirijat, Constantin Silvestri devine deosebit de activ anume ca dirijor, acumulând o experiență impresionantă în fruntea multor orchestre din România și din diverse țări occidentale. Director al Filarmonicii din București, prim-dirijor și director al Orchestrei Radiodifuziunii Române și director muzical al *Operei Române*, acesta dirijează în 1958 opera *Oedip* de George Enescu, montată în premieră la *Opera Română* din București.

După succesul incontestabil pe care muzicianul l-a avut dirijând opera enesciană, momentul fiind considerat unul culminant în cariera sa de dirijor, Constantin Silvestri emigrează, stabilindu-se mai întâi la Paris și apoi în Marea Britanie. Între timp, întreprinde o serie de turnee în Italia, Olanda, Elveția, Germania, SUA și chiar Australia, unde ajunge să dirijeze orchestre simfonice cu renume, precum cele din Chicago, Philadelphia sau Londra. Înregistrările realizate la Paris îi aduc un premiu mare al *Discului Academiei "Charles Cross"*, însă cea mai consistentă componentă internațională a discografiei sale a fost efectuată în Marea Britanie, unde a trăit până la sfârșitul vieții.

Ghidat de Mihail Jora la Conservatorul din București, Constantin Silvestri își începe cariera de compozitor în anii 30 ai secolului XX. Printre primele lucrări se numără Suita I pentru pian *Copii la joacă* și suita orchestrală *Dansuri românești din Transilvania* apreciată cu o mențiune la Concursul *George Enescu* în anul 1932, iar trei ani mai târziu, în 1935 deja i se conferă Premiul de compoziție *George Enescu* pentru Sonată pentru violoncel *solo*. Constantin Silvestri a lăsat în urma sa un număr destul de impresionant de lucrări pentru orchestră, ansamblu cameral și voce, care fac parte din patrimoniul valorilor incontestabile ale muzicii românești. Câteva exemple notabile ar fi *Cânturi nostalgice*, *Sonată* pentru harpă solo, Cvartet de coarde, *Trei piese* pentru instrumente cu coarde, *Preludiu și fugă (Toccata)* pentru orchestră mare, *Sonata quasi una fantasia* pentru pian. Activitatea sa componistică este reflectată și de fondul documentar păstrat la Muzeul Național *George Enescu* din București, care „cuprinde (conform informațiilor oferite de O. Răceu Marc) 1713 piese inventariate, manuscrise de lucrări întregi, schițe, fragmente din lucrări proprii sau transcripții după lucrări ale altor compozitori” [44, p. 157], redescoperite după decenii în arhivele Palatului Cantacuzino.

Limbajul său componistic este perceput ca fiind unul original și cu tendințe avangardiste, dominat de forme și conținuturi fixate cu mare atenție în partitură. În același timp, după cum relevă O. Răceu Marc, C. Silvestri „absoarbe și sintetizează într-o manieră personală influențe provenind din romantismul târziu german și liniile sale de evoluție modernă (expresionism, atonalism), din perioada rusă și cea neoclasică a lui Stravinski, precum și aspecte specifice folclorismului bartókian. În aparență, muzica sa pare a fi direcționată pe linia lui Stravinski și Bartók. În realitate însă, ea reprezintă o sinteză Enescu-Bartók. Aceste influențe generează un limbaj muzical specific creației lui Silvestri, exponent al avangardei în universul muzical contemporan românesc” [44, p. 157].

Creația de cameră a lui Constantin Silvestri a stârnit dintotdeauna un interes deosebit, deși mai mult de jumătate din aceasta este păstrată încă sub formă de schițe în fondul manuscriselor de la Muzeul *George Enescu* din București sau dispărută fără urmă. Exemple în acest sens ar fi *Sonata I pentru pian și violoncel* op.12, *Cvartetul pentru instrumente de suflat din lemn* op.13 nr. 1, *Sonata breve a due voci* pentru clarinet și fagot (sau violoncel), violă (sau vioară) și violoncel sau pentru pian *solo* op.13.

Una dintre partiturile lui Constantin Silvestri care au rezistat timpului și au fost reanimate post-mortem de către interpreți sau muzicologi este *Sonata pentru flaut și pian* op.23 nr.2. fiind unică mostră a genului de sonată pentru o asemenea componentă din creația compozitorului,

dar și prima sonată pentru flaut și pian în istoria muzicii românești². „Compusă în 1942 cu repeziciunea sa obișnuită, impusă de scurtimea perioadelor pe care le putea consacra creației, *Sonata* a fost descoperită abia în 1986 (17 ani după moartea compozitorului!) printre documentele rămase în Bournemouth. [...] Textul Sonatei a fost reluat și revizuit de mai multe ori de către autor în decursul timpului, suferind numeroase modificări importante, majoritatea constând în scurtări și eliminări de pasaje, procedeu curent la Silvestri, în căutarea unei cât mai mari concizii în exprimare” notează Constantin Ionescu-Vovu [26, p. 4].

Nefiind terminată, cu partida pianului incompletă și partea a treia fără indicații de dinamică și agogică, *Sonata pentru flaut și pian* a fost completată și finalizată cu multă dedicație de către pianistul C. Ionescu-Vovu. Într-o formă provizorie, lucrarea a fost prezentată publicului și înregistrată pentru fonoteca Radio în 1988 de către flautistul Vasile Mihaly și pianistul Sorin Petrescu. Ulterior, S. Petrescu a orchestrat sonata și, sub titlul de *Concert pentru flaut și orchestră*, aceasta a fost interpretată în 2013 de flautistul Ioan Bogdan Ștefănescu, însoțit de *Orchestra Națională Radio*. Nepublicată până atunci, partitura a intrat imediat în atenția editurii *MediaMusica* a Academiei de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca, fiind reeditată și în 2018 de editura *GrafoArt*.

Parcurgând istoricul Sonatei, muzicologul Lavinia Coman relatează: „opera în cauză relevă spiritul ludic al fenomenului Silvestri, bine cunoscut, dar poate nicicând atât de subtil instalat în toate straturile conceptuale. Purtat de curentul neoclasic, fluxul sonor întâlnește cu ingeniozitate aluzia folclorică în structura melodică a mișcărilor extreme și în structura ritmică (omogen-eterogen) a mișcării mediane. Silvestri folosește limbajul atonal ca partener de dialog cu inflexiunile modale tipic românești și cu parcursuri diatonice de o naivitate copilărească, regizată cu rafinamentul maturității creatoare. În ascensiune sau suprapunere, cele trei facturi compun [...] o desfășurare alertă” [15, p.277].

Concentrându-ne atenția asupra Sonatei în varianta originală a acesteia (pentru flaut și pian) și terminată de C. Ionescu-Vovu, găsim o partitură organizată în forma unui ciclu tripartit, atonal și cu părțile puternic contrastante.

Prima parte a ciclului, construită în baza clasicului dualism tematic caracteristic formei de sonată (a se vedea Tabelul 1.1) – debutează cu *tema grupului principal* (ex. 1). Neliniștită, însă plină de determinare, aceasta conține chiar de la început, în partida pianului, un element tematic a întins pe două măsuri și jumătate expus într-o mișcare melodică ascendentă și având un caracter

² Mult timp prima sonată pentru flaut din repertoriul românesc a fost considerată sonata nr. 1 de Toduță compus în anul 1952, deoarece sonata lui Silvestri ”zăcea” în arhive. Însă după descoperirea ei s-a constatat că sonata lui Silvestri o precede pe cea a lui Toduță cu 10 ani.

avântat, care va fi întâlnit pe parcursul părții în partidele ambelor instrumente.³ Se recomandă să fie interpretat de către pianist cât mai solistic, hotărât și clar cu respectarea indicațiilor autorului (*f*, *con ritmo*). Participând intens la completarea sonorităților pianului, flautul continuă mișcarea oferind o replică – elementul tematic *b* – al cărui caracter amplifică neliniștea datorită saltului în octava a treia. Rolul flautistului este să preia activ și să dezvolte dinamic conținutul partidei sale, la fel cum a făcut-o anterior pianistul.

Tabelul 1.1 C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian p. I*

Comparti- mente	Expoziția				Tratarea				Repriza				Coda	
	GP		Puntea	GS	Concl	dezvoltare		episod		GP	P	GS		P
Elem. tem	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a</i> ₁ <i>b</i> ₁		<i>c</i> ₁	<i>d</i> ₁	
Măsurî	1	4	20	36	61	77	100	107	114	130	145	151	169	198

Exemplul 1

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian p. I*,
Elementele tematice *a* și *b*

Desfășurarea temei grupului principal constă din înlănțuirea celor două elemente trasate de un instrument sau altul, fiind inițiat un “dialog” dintre cei doi parteneri. În continuare, pianul va adăuga discursului o notă patetică, readucând elementul tematic *a* pe parcursul a câteva măsuri *solo*. Apoi, în partida flautului urmează o dezvoltare bazată pe un element al motivului *b*, urmată de “suspine” provenite din același motiv. Cu intenția de a le susține, pianistul va alterna acorduri de cvintă în prima și a doua octavă, dar și în octavă mică. În m. 17, instrumentistul trebuie neapărat să sublinieze revenirea unui element din motivul *a*, trasat de la o altă înălțime decât cea inițială, sub indicația *scherzando*.

La fel ca și tema principală, *puntea*, debutează cu elementul *a*, doar că în versiunea flautului (m. 20). În același timp, factura din partida pianului conține pasaje impunătoare din cvartolete de treizecidoimi terminate cu optimi. Această formulă oferă muzicii un caracter neliniștit. În continuare expunerea devine tot mai capricioasă. Repetarea unei secvențe din

³ În temă principală dar și pe parcursul întregii *Sonate* se constată folosirea de către autor a procedului de imitare a intonațiilor vocii umane, frecvent folosit în muzica secolului XX, inclusiv în sonatele pentru flaut și pian de Francis Poulenc, Paul Hindemith, Sigismond Toduță, Sorin Lerescu, Serafim Buzilă etc.

cvartolete de șaisprezecimi cu salturi descendente pe pătrimi și mișcarea pe triolette la pian din fundal, încheie prima temă anticipând-o totodată pe cea de-a doua. Din m. 25 discursul sonor suportă un evident proces de liricizare: flautul propune o melodie largă, trasată pe fundalul unui set de acorduri sincopate și pedale la pian, după care pianul expune *solo* o replică ce sugerează vag o horă datorită liniei melodice cu apogiatură și ritmului sincopat al acompaniamentului. Misiunea ambilor instrumentiști este să producă un contrast specific dualismului tematic și să găsească “nuanțele” timbrale potrivite acestui scop.

Tema grupului secundar (c), pornită în m. 36, este una lirică și visătoare (ex. 2). După ce aceasta este prezentată de flaut în octava a treia, în partidele ambelor instrumente factura devine tot mai transparentă. Intenția flautistului de a interpreta tema cât mai gingsă și *cantabile* este susținută de pianist, care nu trebuie să neglijeze caracterul temei și specificul timbrului lejer al flautului.

Din m. 53 linia melodică a flautului se diversifică cu mișcare *legato* de optimi, ritm punctat, apogiaturi, triluri, triolette, (în m. 58 observăm și elementul *b* din tema principală, un pic preschimbat), aducându-ne la *concluzia* ce încheie expoziția (*d*, m. 61), în care autorul păstrează caracterul liric al temei secundare.

În m. 77 începe *tratarea*. Plină de contraste, neliniștită și chiar zbuciumată, aceasta se bazează pe motivele temei principale. Asigurând tranziția de la concluzie, pianul *solo* va sugera grăbit o trecere de stări emoționale. Ca și în expoziție, pianul și flautul trasează succesiv motivul *a*, după care flautul amintește și de motivul *b*. În m. 107, în mod surprinzător, C. Silvestri propune un episod cu conținut tematic nou exprimat prin două elemente tematice contrastante. Primul (*e*) poartă un caracter grotesc (m. 107, ex. 3), iar al doilea (*f*, m. 114, ex. 4) este liric.

Scopul celor doi parteneri este să producă un contrast afectiv prin emiterea culorilor și redarea stărilor potrivite. În acest sens, se cere o respectare cât mai exactă a indicațiilor *staccato* și *martelé* în primul compartiment și o domolire sonoră în cel de-al doilea. După un tandem operativ al celor doi participanți, în care compozitorul trece rapid de la o stare la alta, muzica devine din ce în ce mai misterioasă, totul încheindu-se cu o alternare de acorduri cu apogiaturi și o ”amorțire” sincronă pe o intonație interogativă.

Exemplul 2

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. I,
tema secundară

Exemplul 3

C. Silvestri. *Sonata pentru flaut și pian*, p. I,
elementul tematic *e*

Fl. [♩ = 160] *staccatissimo*
pp *pp* *molto*

Pno. *staccatissimo*
pp *pp* *cresc.* *molto* - - -

Exemplul 4

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. I,
elementul tematic *f*

Fl. [♩ = 160] *cantando*
mp 3

Pno. *pp* *f* *mf*

Repriza (m. 130) este identică cu expoziția pentru început, după care conținutul muzical se preschimbă încetul cu încetul. În partida flautului apar pasaje lungi *legato* de șaisprezecimi tot mai "zbuciumate", care se transformă în replici scurte și "nervoase" divizate prin pauze de șaisprezecimi. În executarea acestora, flautistul se poate confrunta cu o abundență a notelor cromatice și o mișcare rapidă pe șaisprezecimi, care se recomandă a fi studiate separat, *non legato*, apoi *legato*, rar la început, cu tindere către *tempo*-ul original. Tema secundară este mai întâi transpusă cu o cvartă mai jos, după care continuă asemănător variantei sale inițiale. Ambii instrumentiști ar avea aceeași misiune ca și în expoziție – succedarea diferitelor stări emoționale, stabilirea nuanțelor timbrale și a dinamicii potrivite, precum și conlucrarea tematică.

Odată cu m. 169, autorul abordează într-o variantă modificată un element al punții, după care sonoritățile se "alarmează". Treptat, tensiunea emoțională crește, *tempo*-ul se accelerează, totul culminând în *codă* (m. 198, ex. 5). Aici celor doi parteneri li se cere o unitate a stărilor emoționale și sincronitate în schimbarea acestora. Pianul trebuie să ofere susținere flautului, căruia îi este încredințată melodia, prin găsirea dinamicii potrivite a acompaniamentului. Continuând amplificarea de până aici, inclusiv prin caracterul dansant, prin atonalitate și

cromatisme complexe, această secțiune cunoaște o întrerupere bruscă ocazionată de un acord *staccato* ce sună simultan la ambele instrumente, urmat de o pauză de doime pe *fermato*.

Coda poate să prezinte pentru flautist anumite dificultăți tehnice, datorate abundenței de cromatisme și *tempo*-ului dansant rapid. Pentru o executare cât mai reușită, la fel ca și în secțiunile rapide anterioare, se recomandă exersări bazate pe studierea separată *non legato*, apoi *legato*, în *tempo* rar cu tindere spre cel indicat în partitură.

Exemplul 5

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. I, coda

Sfârșitul primei părți are și un “*post scriptum*” ce conține o temă lirică expusă *sostenuto* și încheiată interogativ. Ambele instrumente vor asigura contrastul subit dintre cele două secțiuni prin redarea în articulația *martelé* a sfârșitului codei și începerea la *p* a “*post scriptum*”-ului. Punctul final constă dintr-o replică misterioasă a flautului, completată pe ultima notă a partidei cu un acord *staccato* la pian (ex. 6).

Exemplul 6

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. I, sfârșitul codei

Astfel, în pofida lipsei reperelor tonale, dar grație organizării laborioase a conținutului muzical care pune în evidență contrastul celor două teme și modificarea relațiilor sonore între acestea în repriză față de cele din expoziție, constatăm totuși în prima mișcare a ciclului prezența unei forme de sonată cu episod în tratare.

Partea a doua pare a fi un *Scherzo* liric și este formată din câteva compartimente contrastante, care alcătuiesc o formă septapartită ABA_1CDCA_2 cu codă (Tabelul 1.2).

Tabelul 1.2 C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. II

Compartimente	A	Puntea	B	A ₁	C	D	C la pian	A ₂	Coda
Măsuri	1	42	51	72	86	115	132	168	213

Tema inițială denotă lirism, reverie, reprezentând o mișcare inertă a sonorităților (ex. 7). Începută la pian, cu o factură transparentă, aceasta este trasată în octava a doua în direcția descendentă a gamei *C-dur* și acompaniată în prima octavă cu terțe descendente în optimi *legato*. Anume această potrivire de conținut și tipul de articulație asigură mișcării muzicale lejeritate și calm. În m. 3 flautul se alătură cu o linie melodică nouă, ce contrapunctează cu cea a pianului, ambele fiind acompaniate continuu prin aceeași mișcare lină pe optimi.

Exemplul 7

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. II,
compartimentul A

În începutul temei pare deosebit de importantă mișcarea lină, *legato* în partida pianului. Diafanul sonor se transferă mai târziu la flaut, care vocalizează melodia și adaugă nuanța timbrală potrivită. Desfășurarea compartimentului A constă din prelucrarea motivului din partida pianului pe parcursul a trei propoziții, transferat de fiecare dată la o înălțime diferită. Din punct de vedere ritmic, partitura este predominată până în m. 37 de grupuri de pătrimi și optimi *legato*. Melodia flautului, care merge în paralel este variată prin includerea șaisprezecimilor și trioletelor, conferind muzicii oarecare mișcare dinamică și o anumită instabilitate.

Puntea, amplasată între mm. 42-50, este indicată de autor ca fiind opțională. Desenul ritmic din melodia flautului conține un grup din două optimi *legato* și altul din două *staccato*, care se înlocuiesc alternativ. Prin acest joc cochet de roluri este pregătită următoarea temă a părții secunde. Cu un caracter dansant în metru de 5/8, compartimentul B (m. 51, ex. 8) amintește vag de tradiționalele dansuri românești. Ambii instrumentiști vor executa cât mai ritmic acest conținut muzical, evidențiind contrastul dintre notele *staccato* și cele *tenuto*.

Exemplul 8

C. Silvestri Sonata pentru flaut și pian p. II,
compartimentul B

Din m. 71 se observă prezența unor elemente variate din *A*, lirismul fiind asigurat în ambele partide predominant prin mișcarea *legato*, iar din m. 78 se evidențiază schimbarea metrului în fiecare m. (5/8, 2/4), ceea ce introduce o anumită instabilitate emoțională. Această secțiune a modificărilor frecvente ar purta un rol de punte către următoarea componentă a formei.

Compartimentul C (m. 86) aduce cu sine un material tematic nou, unul dansant, în ritmuri de vals. Însă lipsa reperelor tonale creează o anumită instabilitate emoțională. Cu debuturi succesive, pianul și flautul expun aceeași linie melodică (ex. 9 și 10).

Exemplul 9

C. Silvestri Sonata pentru flaut și pian p. II,
compartimentul C, tema pianului

Exemplul 10

C. Silvestri Sonata pentru flaut și pian p. II,
compartimentul C, tema flautului

Trasată de la înălțimi diferite și într-o alternare de *legato* și *staccato* accentuate, aceasta atribuie dansului un caracter grotesc. Contrastul sonor dintre acest compartiment și cel precedent (punte) este asigurat de partida pianului, cu o trasare *solo* a temeii. Adăugat mai târziu în partitură, flautul va continua expunerea tematică în același caracter, ritmic, respectând contrastul dintre segmentele *legato* și cele *staccato*.

Din m. 115 pornește următorul compartiment – *D* (ex. 11). Cu un conținut relativ nou, acesta continuă parcă ideea muzicală anterioară. Pe fundalul acordurilor ”înțepate” *staccato* din partida mâinii stângi a pianului, flautul expune în optimi și pătrimi *legato* sau *staccato* o melodie dansantă și destul de ”capricioasă”. Cele câteva pasaje de sextolete din optimi în partida flautului, destul de cromatizate pe alocuri, cer o exersare în *tempo* rar cu trecere treptată către cel original. Într-un final, instrumentistul trebuie să o interpreteze cât mai lejer și grațios în același timp, iar pianistul îi va înlesni acest demers cu un acompaniament *staccatissimo*.

Exemplul 11

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. II,
compartimentul *D*

În continuare, în m. 132 paralel cu mișcarea melodică a flautului, pianul amintește pe scurt începutul temei din *C*, după care instabilitatea și pe alocuri grotescul materialului tematic de bază din *D* sunt înlocuite brusc cu o replică interogativă și neașteptat de visătoare a pianului *solo*. Obiectivul pianistului în acest moment ar fi producerea contrastului prin treceri accelerate de la o stare la alta cu ajutorul unor nuanțe dinamice potrivite.

În m. 168 compozitorul revine asupra temei *A* într-o variantă modificată (*A*₂). În partida pianului melodia este trasată de la o altă înălțime, în timp ce în cea a flautului conținutul pare identic celui din primul compartiment. Abia mai târziu metrul este înlocuit cu 5/8 și se observă aluzii la tema din *C*.

În baza acestor preschimbări tematice, *coda* (m. 213, ex. 12) readuce tema din debutul părții, extinsă cu pătrimi și modificată ritmic. Expusă în partida mâinii drepte la pian, în octava a treia și la nuanța dinamică *pp*, aceasta sună grotesc și misterios, dând impresia unei înregistrări emise de o cutiuță muzicală. Între timp, cealaltă mână acompaniază cu o mișcare dansantă pe pătrimi *staccato*. Flautul participă la realizarea acompaniamentului, punând în evidență melodia plină de mister printr-o mișcare monotonă a secvențelor de cvartolete cu optimi *legato*. Pentru obținerea acestui efect, se recomandă exersarea separată a lor, apoi să fie trasate cât mai lejer, uniform, liniar. În același timp, flautistul nu trebuie să ignore tema din mâna dreaptă a pianului, executându-și pasajele în nuanța *ben p*.

Exemplul 12

C. Silvestri Sonata pentru flaut și pian p. II,
coda

Anticipându-se conținutul cu care va începe finalul sonatei, întregul discurs muzical al părții secunde se încheie cu repetarea *staccato* de câteva ori a două note la flaut, simultan cu acordurile pianului divizate prin pauze pe nuanțe *crescendo* și *diminuendo*. Ultimele două acorduri sugerează tonalitatea *a-moll*, ceea ce contrazice cadrul atonal al creației. Sincronizați ritmic și dinamic, ambii instrumentiști vor realiza un efect de creștere și dispariție treptată a materialului sonor.

Finalul ciclului este un *rondo* cu trei episoade (tabelul 1.3).

Tabelul 1.3 C. Silvestri Sonata pentru flaut și pian p. III

Compartimente	Refren A (a+b)	Episod B	Refren A ₁	punte	Episod C	Refren A	Episod B	Refren A ₂	coda
Măsuri	1	20	52	57	74	110	128	159	172

Cu un caracter năvalnic (pătrime=144 cca.) și sonorități atonale, acesta conține indicații lacunare de *tempo*, dinamică și articulație, pe care pianistul C. Ionescu-Vovu a încercat să le întrească în sensul și spiritul conținutului muzical original al lucrării.

După o scurtă introducere exprimată prin două acorduri *ben f* la pian, *refrenul* înșiruie două elemente tematice. Primul (a, ex. 13) constă din trei pasaje extinse, sincrone la flaut și în mâna dreapta a pianului, în care secvențele din cvartolete de șaisprezecimi redau la o primă vedere a partiturii o mișcare monotonă și un caracter de studiu sau exercițiu tehnic.

Exemplul 13

C. Silvestri Sonata pentru flaut și pian p. III,
Refren, elementul a

Pe alocuri, pasajele sunt acompaniate de replici formate din câteva pătrimi *staccato* în contraoctavă în mâna stânga, conferind refrenului un strop de caracter grotesc. Virtuozitatea cu care trebuie executate pasajele se bazează într-o anumită măsură pe sincronia și lejeritatea de care vor da dovadă ambii instrumentiști, iar pentru a se obține și stabili sincronitatea se recomandă o ușoară accentuare a primei note din fiecare cvartolet în timpul exersării în *tempo* rar. În același timp este important ca pianul să realizeze *staccato* destul de înțepat în mâna stângă.

În scurt timp, în pasajele monotone ale flautului pătrunde o replică bazată pe un element din compartimentul C al părții secunde (ex. 14).

Exemplul 14

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. III,
Refren, elementul *b*

The musical score for Example 14 shows the flute and piano parts. The flute part is in 3/4 time, marked with a tempo of 144 cca. The piano part is in 3/4 time, marked with a tempo of 144 cca. The flute part features a melodic line with a slur and a dynamic marking of [ben f] espressivo. The piano part features a rhythmic pattern with a dynamic marking of sf [ben f].

Modificările asupra desenului ritmic în partitură, începând cu m. 20, anunță primul episod – *B* (m. 20, ex. 15). Cu caracter patetic, acesta constă dintr-o mișcare melodică ascendentă pe pătrimi în partida flautului și pasaje insistente de sextolete cu optimi în cea a pianului.

Schimbările produse în ambele partide evidențiază o linie melodică din ce în ce mai capricioasă și "abruptă", care, executată *legato* și *staccato*, asigură muzicii un caracter ironic, grotesc. Deși atonalismul accentuează instabilitatea și tensiunea emoțională, sincronitatea în expunerea celor două partide produce o senzație de monotonie. Notele cromatizate și săriturile pot fi un impediment în reușirea acestui episod, de aceea se recomandă pentru început o exersare separată în *tempo* rar.

În m. 52 compozitorul readuce refrenul într-o variantă modificată (*A*₁, ex. 16). Expus *pp* și divizat prin pauze în partida flautului și acompaniat cu acorduri de pătrimi în cea a pianului, divizate și acestea prin pauze, întregul compartiment oferă sonorități pline de enigmă. Replicile flautului, constituite dintr-un șir de cvartolete vor fi interpretate lejer și aerat, ca o aluzie.

Anticipând următoarea temă, C. Silvestri introduce în partitură o scurtă **punte**, un dialog dintre flaut și pian cu caracter poetic, visător (m. 57). Executarea cantabilă a melodiei flautului presupune o găsimă a timbrului și nuanțelor dinamice potrivite, inclusiv pentru notele cele mai grave: *re*, *do#*, *do* din octava întâia. Cu "temelia" asigurată, episodul *C* (ex. 17), care începe de la m. 74, se prezintă ca un *solo* al pianului desfășurat lin, visător, romantic și uneori patetic, este

bazat pe elementul C din partea II. În factura predomină mișcarea acordurilor cu pătrimi și doimi (în mâna dreaptă), iar în mâna stângă predomină repetarea unuia și același element, din mișcarea ascendentă cu mici schimbări de duratele notelor și alterații

Exemplul 15

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. III,
episodul B

Exemplul 16

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. III
refren modificat

Exemplul 17

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. III,
episodul C

Acest episod poartă un caracter solistic, părând a fi un monolog poetic. Constituind o oportunitate de abordare individuală, căutare creativă a “culorilor” și stărilor emoționale, secțiunea oferă solistului posibilitatea permiterii unei maniere lejere de interpretare și abaterilor de la *tempo*-ul inițial. Pe fundalul melodiei, (în m. 94-96) flautul introduce ca niște ecouri câteva replici bazate pe conținutul refrenului. Acestea necesită o tratare sonoră delicată și aerată, încadrată în același timp în *tempo*-ul indicat în partitură. După două acorduri *staccato* identice celor din introducere, autorul împletește muzical elemente din refren și primul episod, anticipând astfel ultimul refren, expus din m. 159 într-o versiune nouă (A_2). Câteva măsuri înainte (mm.

156-158), pasajele ascendente ”năvalnice” de șaisprezecimi ale flautului acompaniate de acorduri în partida pianului (element din primul episod, m. 17) trebuie executate în tehnica *staccato* dublu pentru un plus de virtuozitate.

Coda (m. 172, ex. 18) provine din refren și se desfășoară *presto*, ca un vârtej, în acompaniamentul câtorva acorduri de pian. În pofida *tempo*-ului intens și a măsurii ternare, cvartoletele de șaisprezecimi în partida flautului presupun o executare clară din punct de vedere tehnic. Pentru obținerea acestui efect se recomandă repetarea cât mai rară și exactă a elementului ritmico-melodic. După o fermată ivită brusc în partitură, ultima propoziție a discursului muzical contrastează prin indicațiile *nostalgico* la flaut și *cantando* la pian, iar punctul final al lucrării se produce în baza unei replici inspirate de refren la flaut și un acord plin de forță la pian în nuanța la *sff*. Obiectivul central al celor doi instrumentiști vizează producă sincronă a contrastului dintre compartimentul *presto* din codă, replica *nostalgico* și finalul neașteptat, dar strălucitor și impunător în același timp.

Exemplul 18

C. Silvestri *Sonata pentru flaut și pian* p. III,
coda

The musical score for the Coda of the Sonata for Flute and Piano, Op. 23, No. 2 by Constantin Silvestri, is presented in 3/4 time and marked *Presto*. The score consists of two staves: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part features a melodic line with slurs and a final measure with a fermata. The Piano part provides a harmonic accompaniment with a crescendo marking. Both parts are marked with forte (*ff*) dynamics.

În urma realizării acestei schițe analitice a *Sonatei pentru flaut și pian op.23 nr.2* de Constantin Silvestri, se poate conchide asupra faptului că lucrarea trebuie considerată una dintre cele mai reușite mostre de acest gen scrise pe parcursul secolului XX. Compusă într-o formă tradițională tripartită ciclică (*Allegro de sonată / Scherzo / Rondo*), aceasta prezintă un șir de teme și caractere contrastante. Partitura se conturează ca o îmbinare de procedee moderne, unde atonalitatea și cromatizarea accentuată reflectă orientarea spre standardele muzicii contemporane, fără a exclude referința la tradiție. Evidențiind posibilitățile celor două instrumente, care evoluează ca doi parteneri, se completează unul pe altul sau dialoghează unul cu celălalt, autorul oferă fiecărui instrument și episoade *solo*. Studiul de față evidențiază relevanța sonatei în circuitul muzicologic și interpretativ, subliniind importanța acesteia atât pentru cercetători și interpreți, cât și pentru publicul meloman.

1.2 Sonatele pentru flaut și pian nr. 1 și nr. 2 de Sigismund Toduță

Sigismund Toduță (1908-1991) pe bună dreptate se numără printre exponenții cei mai de seamă ai culturii muzicale românești: compozitor, muzicolog, pianist, dirijor, profesor, academician, manager și nu în ultimul rând om de cultură, care prin întreaga sa operă a demonstrat viabilitatea și potențialul școlii muzicale naționale. Creația sa componistică fundamentată pe trei piloni importanți – folclorul, muzica bizantină și monodia gregoriană – cuprinde lucrări în cele mai diferite genuri muzicale de la lied la operă și oratoriu, de la miniaturi pentru diferite instrumente până la simfonii și concerte instrumentale. Certa valoare artistică, măiestria și ingeniozitatea îmbinate cu expresivitatea și conținutul ideatic profund al lucrărilor sale au fost înalt apreciate atât de public cât și de muzicienii profesioniști justificând pe deplin afirmația discipolilor săi compozitorii Dan Voiculescu și Hans Peter Türk care menționează că S. Toduță a reușit „să atingă un nivel maxim al viziunii muzicale, accesibil în cazuri extrem de rare (...) și s-a impus (...) drept un nume de vârf al componisticii românești, așa cum, probabil, după Enescu, muzica noastră nu a mai avut” [62, p. 99]. Deși recunoscută și apreciată de specialiști, creația lui S. Toduță, după cum menționa cu tristețe muzicologul Octavian Lazăr Cosma cu ocazia centenarului compozitorului, „nu se află în poziția pe care o merită în repertoriile instituțiilor de profil, interpretii nu realizează încă rezervorul de muzică autentică investit de către autor, partiturile își așteaptă editorii, studiile demarate nu s-au finalizat în volume monografice prestigioase” [16, p. 17].

Pe tot parcursul vieții S. Toduță a abordat muzica instrumentală de cameră, lăsând posterității un număr impresionant de creații pentru diferite componente, printre care un loc aparte revine celor opt sonate și două sonatine: *Sonatina* pentru pian (1950), *Sonata* pentru violoncel și pian (1952), două *Sonate* pentru flaut și pian (1952, 1987-88), două *Sonate* pentru vioară și pian (1953, 1981), *Sonata* pentru oboi și pian (1956), *Sonatina* pentru vioară și pian (1981), *Sonata* pentru violoncel *solo* (1989), *Sonata* pentru flaut *solo* (1989). În cele ce urmează propunem o analiză comparată a celor două *Sonate* pentru flaut și pian de Sigismund Toduță. Scrise pentru aceeași componentă interpretativă la o distanță de circa 30 de ani una de alta, cele două cicluri denotă atât similitudini cât și deosebiri destul de evidente, marcând apartenența la perioade diferite ale creației compozitorului: *Sonata* nr. 1, compusă în anul 1952, se încadrează în etapa de maturitate, iar *Sonata* nr. 2, finalizată în 1988 – exemplifică perioada târzie.⁴

⁴ În anul 2024 s-a realizat un proiect de flautistul român stabilit în Germania, Ștefan Diaconu: au fost editate și imprimate sonatele și piesele lui S. Toduță pentru flaut și oboi, inclusiv și cele două Sonate pentru flaut și pian. Proiectul a fost prezentat la București și Cluj, pe 29 și 30 oct. 2024.

1.2.1. Sonata pentru flaut și pian nr. 1

Sonata nr.1 a jucat și un rol deosebit în moștenirea lui S. Toduță, fiind prima mostră a genului de sonată-duet din creația compozitorului, considerată o perioadă îndelungată (până în 1988 – anul descoperirii Sonatei op. 23 nr. 2 de C. Silvestri), alături de *Sonata* lui Ludovic Feldman (1952), prima sonată pentru o asemenea componentă în istoria muzicii românești. Structura ciclului și formele celor trei părți par a fi destul de tradiționale. Totodată limbajul muzical, deși menținut în limitele scriiturii tonal-modale, grație îmbinării ingenioase a elementelor preluate din muzica academică și din folclor, este unul foarte proaspăt, expresiv și autentic. Întreg ciclul este dominat de intonațiile de joc popular.

Partea I (*Allegro*) articulează o formă de sonată care respectă mai mult sau mai puțin tiparele clasice (tabelul 1.4). Diferențiem cu ușurință cele trei compartimente de bază – expoziția, tratarea și repriza, precum și cele patru componente funcțional-tematice: grupul principal, puntea, grupul secundar și concluzia. Menționăm însă construcția originală a expoziției (și respectiv a reprizei) care se datorează îmbinării celor patru componente în două structuri organizate conform tiparului unor forme bipartite cu mica repriză. Prima din ele îmbină funcțiile compoziționale ale grupului principal și ale punții (tabelul 1.5).

Tabelul 1.4. S.Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. I, Allegro*

Secțiune	Expoziția				Tratarea	Repriza		
	GP	P	GS	C		GP	GS	C
Elem. tematice	a, a_1, b	a_2	c, c_1, d	a_3	$a_1 \ b_1$	a, b, a_1	c_1, d	
Măsuri	1, 3, 5	16	17,19, 21	29	31, 63	74, 84, 90	92, 97	105
Plan tonal	e	$e \rightarrow h$	h	h	f, gis	e	$e \text{ doric}$	e

Tabelul 1.5. S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. I, Allegro*
Expoziție, grupul principal

Compart. formei	GP			puntea
Elem. tematice	a	a_1	b	a_2
Nr. măsuri	6	6	10	6
Plan tonal	e			Modulație spre h

Deși, ca imagine nu contrastează ci mai curând se completează, cele două elemente tematice (a și b , ex. 19 și 20) sunt destul de diferite mai ales prin modalitatea de expunere a materialului. După cum menționează reputatul muzicolog și flautist Francisc Laszlo primul „sub

aspect ritmic și ca scriitură, amintește de o monodie instrumentală barocă cu acompaniament de bas continuu sau de ansamblu instrumental” [29, p. 82] în timp ce al doilea este expus imitativ.

Elementul *a* se regăsește în registrul lejer al octavelor doi și trei ale flautului. Între timp, pianul asigură un acompaniament ce constă dintr-o mișcare pe acorduri în cheile sol și fa. În pofida *tempo*-ului rapid (optime=152-160) și a metrului impar, muzica se desfășoară într-un caracter solemn, epic, povestind parcă o legendă. De aceea, interpretarea va fi una hotărâtă, în deplinătate sonoră, cu păstrarea constantă a mișcării și evitarea încărcăturii sonore excesive.

Exemplul 19

S.Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. I*,
tema Grupului principal, elementul a

Allegro (♩=152-160) SIGISMUND TODUȚĂ

Flauto *f*

Piano *poco f non legato* *mf subito*

Exemplul 20

S.Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1, p. I*,
tema Grupului principal, elementul b

mp

p cantabile *mp cantabile*

La o primă audiție pare că elementul tematic *b* poate fi atribuit punții, însă faptul că este ancorat destul de bine în sfera modală principală ne-a determinat să-l apreciam ca făcând parte din grupul principal. Modulația spre tonalitatea, sau mai corect fie spus, spre modul grupului secundar (deci funcția compozițională propriu-zisă a punții) se realizează odată cu reluarea elementului tematic *a* într-o variantă modificată (*a*₂).

Sub indicația *cantabile* și nuanța dinamică *mp*, elementul *b* (m. 5) poartă un caracter ceva mai liric în comparație cu cel precedent, pe alocuri părănd chiar o cugetare intimă. Expus prin imitație mai întâi la pian, apoi la flaut, acesta generează un dialog dintre cele două instrumente. Începând cu m. 13, partida pianului *solo* redă o încordare a materialului sonor și odată cu pasajul năvalnic de treizeciodoimi la flaut conținutul grupului principal se revarsă în punte, în care flautul repetă tema solemnă *a* (*a*₁).

A doua zonă tematică a expoziției reunește grupul secundar și concluzia (tabelul 1.6) fiind foarte asemănătoare după construcție cu prima:

Tabelul 1.6. S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. I, Allegro*
Expoziția: grupul secundar și concluzia

Compart. formei	GS			concluzia
Elem.tematice	<i>c</i>	<i>c₁</i>	<i>d</i>	<i>a₃</i>
Nr.măsuri	4	4	9	6
Plan tonal	<i>h</i>			<i>h</i>

Și aici distingem două elemente tematice (*c* și *d*) deși asemănătoare – atât prin saltul ascendent la cvartă de la început cât și prin prezența intonației formată din două șaisprezecimi în mers treptat ascendent urmate de saltul descendent la terță ce pare a fi preluată din tematismul grupului principal (la începutul temei a din GP era salt la cvartă, dar pe parcurs apărea și varianta cu terță), dar totuși diferite. Elementul *c* (m. 17, ex. 21) induce o stare de acalmie, bazată pe lirism și intonații doinite. Expunerea polifonică a melodiei – în registrul transparent și gingaș din octava a doua al flautului și în prima octavă în partida mâinii drepte la pian – impune o legătură strânsă între instrumente. După un *crescendo* generos, elementul *d* (m. 21, ex. 22) sugerează aspirație și voință. Ajungând în octava a treia la flaut și căpătând dinamica *f* în ambele partide, acesta pregătește sfera emoțională din concluzie.

Concluzia (m. 29) ca și puntea readuce materialul tematic al grupului principal (doar că în *h* doric) care, astfel creează un ancadrament tematic al expoziției. Pe tot parcursul expoziției predomină turațiile plagale, armonia de dominantă (cu sensibilă) fiind evitată sau prezentă în forma dominantei naturale imprimând astfel muzicii o evidentă tentă modală. Toate temele din expoziție denotă trăsături folclorice, asociindu-se predominant cu melodiile de joc. Menționăm factura densă și bogată a pianului care împreună cu linia flautului creează o textură puternic polifonizată cu numeroase imitații, contrapunctări, inclusiv utilizarea contrapunctului dublu în compartimentul *b* din GP și în secțiunea *c* din GS.

Exemplul 21

S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. I,*
tema Grupului secundar elementul *c*

Un poco meno mosso (♩=138-146)

Un poco meno mosso (♩=138-146)

mf

mf assai

espressivo

Exemplul 22

S. Toduță Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. I,
tema Grupului secundar elementul d



Aceeași scriitură bazată pe folosirea diferitelor procedee polifonice se relevă și în *tratare* (m. 31). Aici predomină dezvoltarea imitativă îmbinată cu cea tonală, compozitorul dând dovadă de ingeniozitate și măiestrie desăvârșită. Nu putem să nu semnalăm influența vechilor maeștri polifoniști din epoca barocului, arta cărora a constituit o preocupare permanentă a cercetătorului S. Toduță. Aproape întreaga *tratare* dezvoltă tematismul grupului secundar. Schimbarea tonală permanentă și diversificarea ambelor partide prin pasaje ascendente și descendente de treizecidoimi tensionează conținutul muzical. Pasajele de treizecidoimi necesită virtuozitate maximă, de aceea flautistului i se recomandă exersare în *tempo* rar, mai întâi *non legato*, apoi câte două și câte patru *legato*, iar la sfârșit așa cum este indicat în partitură.

Tratarea constă din două valuri de dezvoltare cu două puncte culminante. Primul val (m. 31-62, ex. 23) aduce în ambele partide elementul *d* preschimbat din grupul secundar. Expus în diferite tonalități, de câteva ori, de flaut și în mâna dreapta la pian, acesta provoacă un dialog între cei doi parteneri, dar și o dezvoltare dinamică substanțială. În baza unui pasaj impunător și a notei *his* din octava a patra a flautului, compozitorul ajunge la apogeu. Ultima notă trebuie să fie interpretată cât se poate de expresiv, evitându-se cu orice preț stridența sunetului. Deși în partitură lipsesc îndrumările agogice, muzica “cere” ca pasajul ascendent de treizecidoimi să fie supus unui mare *crescendo*, iar nota *his* – indicației dinamice *ff*. Pentru a reuși dezvoltarea, flautistul trebuie să repartizeze rațional aerul.

Exemplul 23

S. Toduță Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. I,
Tratarea



Al doilea val (m. 63-73, ex. 24) se manifestă în baza elementului *b* al grupului principal, care parcurge imitativ ambele partide instrumentale.

Introducerea pasajelor de triolete, sextolete și pasaje care constau din grup de decimolet din treizecidoimi contribuie la amplificarea emoțională și atingerea următorului apogeu în m. 69-73. Dialogul dintre pasajele flautului și replicile pianului, ultimele extrase din elementul *a* al grupului principal, anticipează oarecum repriza.

Pasajele și nota h^3 pot prezenta o dificultate tehnică pentru flautist. Rezolvarea constă în repartizarea rațională a aerului și exersarea în *tempo* rar prin repetări multiple, mai întâi *non legato*, pe urmă în varianta indicată de compozitor.

Exemplul 24

S. Toduță Sonata pentru flaut și pian nr.1 p. I,

The image shows a musical score for a flute and piano duet. The flute part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a 'cantabile' marking and a dynamic of 'sf mf subito'. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It begins with an 'accelerando poco a poco' marking and a dynamic of 'mf assai sempre accelerando'. Both parts end with a tempo change to '♩=108-112'.

Ultima fază a tratării readuce materialul compartimentului *b* din grupul principal expus în *cis* și aici, evitându-se dominanta armonică, iar la sfârșit se fac auzite intonațiile incipiente ale temei *a* din GP anticipând *repriza*. Acest compartiment al formei de sonată (*repriza*, m. 74) reia toate elementele din expoziție în aceeași succesiune, materialul GS fiind transpus, după cum o cer canoanele formei – în modul principal, *e* doric. Ambii instrumentiști trebuie să-și execute partidele cu ceva mai mult calm decât în expoziție, dar și cu mai multă stabilitate creând o atmosferă de idilă prin găsirea timbrului transparent la flaut și moale la pian, precum și prin agogica potrivită.

Muzica primei părți se încheie cu un acord luminos și optimist în majorul omonim. Repetările multiple ale tematismului din compartimentul *a* care capătă astfel rolul unei ritornele (sunând în punte și în concluzie atât în expoziție cât și în repriză) imprimă formei primei părți a sonatei trăsături de *rondo*.

Partea II (*Rubato*) are un caracter liric și parcă ne transpune în lumea legendelor și basmelor. Și aici, ca și în prima parte, sesizăm destul de intens parfumul muzicii populare datorat prezenței elementelor folclorice și în special a armoniilor modale. Este scrisă în forma tripartită

mare *A-B-A* destul de tradițională (Tabelul 1.5), primele două compartimente conținând câte o formă tripartită mică (*a-b-a* și *c-d-c*) urmate de o repriză puțin diminuată.

Tabelul 1.7. S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. II, Rubato*

Compartimen- tele formei	<i>A</i>			<i>B</i>			<i>A</i>		
Elem. tematice	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
Măsuri	1	17	41	56	68	76	89	109	177
Plan tonal	<i>C</i>	<i>h</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>e</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>h</i>	<i>C</i>

Părțile formei mari – *A* și *B* sunt contraste între ele, în *B* resimțindu-se puternic influența muzicii populare care se observă în melodia puternic ornamentată a flautului, în figurile ritmice și turațiile modale (subdominantă majoră proprie modului doric (de altfel, utilizat și în *A*), succesiuni formate din trisonuri pe trepte alăturate, inclusiv D-s ș.a.).

Totodată semnalăm că și între compartimentele formelor mici (*a* și *b* sau *c* și *d*) există un anumit grad de contrast, secțiunile mediane fiind ceva mai tensionate. În special această tensiune sporită poate fi resimțită în episodul central al formei (*d*), care, grație faptului că repriza formei mari este diminuată, se situează în secțiunea de aur.

Partea demarează în partida flautului *solo* cu secțiunea *a* din grupul tematic *A* (ex. 25), al cărei specific rezidă într-o mișcare lină pe triolete expuse *legato*, *p* și *senza espr.* Obiectivul flautistului ar consta în sugerarea unei monotonii tipice cântecului de leagăn, ajutându-se de conducerea lină a pasajelor printr-un *legato* maximal, precum și de repartizarea adecvată a aerului. Din m. 4 mișcarea melodică se transferă în partida pianului, iar în scurt timp ambele instrumente pornesc un dialog în care interpreții trebuie să dovedească receptivitate mutuală.

Exemplul 25

S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. II*,
grupul tematic *A* secțiunea *a*

În secțiunea *b* (m. 17) dialogul cedând mai întâi în tempo (*pochissimo meno mosso*) treptat se dezvoltă și agogic, partitura îmbogațindu-se cu indicații pentru interpreți precum *un poco slanciando*, *un poco agitando*, *con passione*, *crescendo* și *diminuendo*, *ff* etc. Cei doi membri ai ansamblului vor desfășura conținutul muzical în nuanțe timbrale cât mai ”ușoare” și

diafane. Nici nota lungă e^3 a flautului nu trebuie să sune strident, ci "cald" și "plin", cu un adaos rezonabil de *vibrato*.

După consumarea apogeei, flautul se oprește interogativ pe nota lungă a^2 . În continuare, secțiunea *a* revine a doua oară unui ecou, exprimată "transparent" în octavele întâia și a doua sub indicația *sentito* (m. 41). Între timp, pianul susține aceste "șoapte" ale flautului cu câteva acorduri *legato sempre*. Treptat, muzica se dizolvă prin indicațiile *pp* și *calando assai*.

Grupul tematic *B* (care demarează din m. 56) contrastează vădit cu cel precedent. Influența a muzicii populare se observă în melodia puternic ornamentată a flautului, în figurile ritmice și turațiile modale (S majoră proprie modulului doric (de altfel, utilizat și în *A*), în succesiunile formate din trisonuri pe trepte alăturate, inclusiv D-s ș.a.). Secțiunea *B* începe cu o temă nouă *c*, într-un *rubato* ceva mai larg (optime=104-108, ex. 26) în comparație cu *tempo*-ul din compartimentul *A*. Practica interpretativă demonstrează o abatere substanțială de la *tempo*-ul indicat de către compozitor, secțiunea mediană fiind expusă de obicei mai mișcat. În acest fel se amintește de varianta clasică de tip *ABA* a formei părților secunde din sonată, în care compartimentul de mijloc este aproape întotdeauna mai mișcat decât compartimentele exterioare.

Melodia elementului tematic *c* este încredințată flautului, organizată fiind în grupuri mici de șaisprezecimi și treizecideoimi ornate cu apogiaturi. Acompaniamentul constă din acorduri schimbate pe timpul doi, procedeu regăsit în muzica folclorică. În plus, caracterul dansant orientează ascultătorul către horă.

Exemplul 26

S. Toduță Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. II,
compartimentul B

The image shows a musical score for Example 26, which is the beginning of section B of the Sonata for Flute and Piano, No. 1, Part II, by S. Toduță. The score is written for Flute and Piano. The Flute part is marked 'Rubato (♩=104-108)' and features a melodic line with ornaments and slurs. The Piano part is marked 'mp' and features a rhythmic accompaniment of chords. The score includes dynamic markings like 'piu' and 'un pochissimo piu snello'.

Secțiunea *d* (m. 68) produce o intensitate emoțională, melodia flautului devenind tot mai capricioasă datorită ornamentării pasajelor de șaisprezecimi și treizecideoimi și apogiaturilor cu salturi de secundă, octavă. Tensiunea sonoră acumulată culminează în partida flautului cu un pasaj de treizecideoimi expus în *ff*. Apogeul se referă la nota hes^3 , o notă extremă a instrumentului, susținut cu acorduri pianistice *ff* și *crescendo* formulate într-un diapazon destul de larg: de la subcontraoctavă până la octava a doua. În pofida ornamentării active și pasajelor, flautistul nu

trebuie să se abată de la *tempo*-ul indicat de compozitor și ritmul melodiei. Se recomandă ca această secțiune să fie exersată separat, prin repetări multiple, în *tempo* rar, cu metronomul.

Răspunsul pianului conține o melodie maiestuoasă trasată în octave, ornată cu șaisprezecimi, acompaniată de acorduri impunătoare ce poartă indicația *feroce e sbrigando*. După *un poco rall.*, tema *c* este readusă începând de la m. 76, cu funcție de apogeu al tuturor creșterilor emoționale desfășurate anterior în această parte. Distribuită în partida flautului, aceasta sună solemn, *ff*, *cantabile possibile*, fiind însoțită de acorduri pianistice pline de fast, înșiruite înrte subcontraoctavă și octava a treia. Segmentul trebuie interpretat cu plenitudine timbrală maximă, evitându-se în special sunetele stridente. Treptat, muzica se "calmează" sub indicația *mf* e *tranquillo* regăsită în ambele partide. După repetarea triplă a celor două elemente ale grupului tematic *B*, ceea ce produce o stare de echilibru și monotonie în același timp, materialul sonor "amortește" prin *diminuendo* și *fermato* pe o intonație interogativă. Imediat, începând cu m. 89, sunt rememorate una după alta temele din secțiunea *A*, expuse de această dată într-o factură transparentă și în octavele întâi și doi. Tema *b* este limitată la doar la o replică, metodă prin care autorul se apropie de finalul acestei cugetări lirice. Partea se încheie cu o ultimă trasare a temei *a*, dizolvată până la două replici repetate *ppp* și *estinto*. În acest moment, o importanță majoră din punct de vedere interpretativ o are sincronitatea dinamică și chiar cea emoțională. Nuanța dinamică *ppp* este dificilă de produs la ambele instrumente, de-aceia încheierea trebuie să fie foarte bine gândită în privința raportului dintre acestea.

Finalul ciclului aduce un contrast puternic față de imaginile lirice din partea II, debutând cu o temă vie și emoționantă în gen de tocată (*Allegro con brio*, pătrime=144-152, ex. 27). Cele două instrumente preiau alternativ expunerea materialului principal, conturând un dialog jucăuș: atunci când tema este enunțată de flaut, pianul o acompaniază cu acorduri marcate *leggiere*, iar când tema este transferată pianului, acompaniamentul dispare, punând în evidență rolul solistic al acestuia.

Exemplul 27

S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. III*,
compartimentul A

Allegro con brio (♩=144-152)
p staccatissimo sempre
Allegro con brio (♩=144-152)
pp e leggerissimo



Tema, notată în partitura flautului cu indicația *staccatissimo*, solicită interpretului o execuție extrem de lejeră. Pentru obținerea acestui efect se recomandă utilizarea tehnicii de *staccato* dublu. Pianistul, la rândul său, trebuie să redea cu maximă ușurință notele repetate, efectul de lejeritate fiind obținut atât prin alternarea mâinilor pe sunetele dublate — procedeu cunoscut sub numele de *tremolo schimbat între mâini* — cât și prin studiu separat, cu repetări multiple într-un *tempo* lent, până la atingerea siguranței tehnice necesare.

Între timp, în partida flautului se observă mișcarea specifică de tocată, la care se adaugă tehnici inspirate din muzica folclorică, precum apogiaturile și schimbarea modului. Anume apogiaturile și mișcarea de tocată în *tempo* rapid ar putea prezenta o anumită dificultatea tehnică pentru flautist. Sarcina principală a acestuia ar fi să păstreze mișcarea de tocată fără a se abate de la *tempo* din cauza apogiaturilor. O primă recomandare ar fi exersarea separată în *tempo* rar, mai întâi fără apogiaturi, iar apoi exact cum se dă în partitură.

Secțiunea următoare B, (m. 36) este un *scherzo* liric care începe la pian păstrând pe parcursul primelor câteva măsuri mișcarea uniformă de tocată din compartimentul anterior. Modificarea de *tempo* și nuanța dinamică de *forte* imprimă muzicii un caracter maiestuos susținut și de prezentarea materialului într-o bogată factură acordică semnalând și prima culminație din final, care, însă, nu se atinge treptat prin creștere și acumulare ci se datorează anume modalității de expunere. Treptat uniformitatea mișcării dispare cedând locul unei teme în caracter de joc popular cu accente sincopate și ornamente caracteristice. Ambele instrumente sunt antrenate într-un dialog captivant realizat prin intermediul procedeelor polifonice (contrapunctări, imitații).

Tenta folclorică a compartimentului asigură muzicii un caracter misterios și jucăuș în același timp, datorat salturilor, apogiaturilor, trioletelor de șaisprezecimi, cvartoletelor de treizecidoimi, mordentelor, sincopelor, accentelor. Aici este important ca frazele *solo* ale ambilor interpreți să fie evidențiate și individualizate, ca să producă efectul dialogului. Atât flautul, cât și pianul, trebuie să execute tema foarte ritmic, respectând toate tipurile de articulație muzicală și indicațiile dinamice ale autorului. Pentru cele două partide este importantă sublinierea contrastului dintre *staccato* și *tenuto*, accentele, ornamentica, toate caracteristice muzicii populare.

Dialogul este întrerupt destul de neașteptat prin apariția din m. 63 a unei noi secțiuni în caracter de tocată care readuce aceleași imagini ce au dominat în compartimentul *A*. Însă dacă acolo cele două instrumente articula pe rând aceeași temă, aici flautul intonează un contrapunct melodic contrastant ce imprimă discursului noi valențe expresive grație prezenței mai multor elemente folclorice (sincope, ornamente ș.a.). Pianul asigură un acompaniament în același spirit de tocată, menținut prin acorduri de șaisprezecimi, ceea ce conferă muzicii mai multă dinamică. În acest sens, pianistul va realiza rapid trecerea de la tema precedentă la cea de față. Pentru aceasta, este important să se producă un contrast dinamic, evoluând de la *diminuendo* (sfârșitul compartimentului precedent) la *sfz* cu accent pe prima bătaie din tema nouă. Cu privire la formă muzicală, acest compartiment se percepe inițial ca o repriză modificată și dinamizată a secțiunii *A* (marcând o nouă culminație), însă scoaterea în prim plan a flautului cu noua-i melodie permite să-l apreciem și ca unul diferit (*C*, ex. 28).

Exemplul 28

S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1* p. III, compartimentul *C*

The musical score for Example 28 is presented in two systems. The first system shows the beginning of the section, marked 'Animato' with a metronome marking of 116-120. The Flute part starts with a whole note rest, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. The Piano part starts with a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. The dynamic is marked 'sfz' (sforzando) and 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece, with the Flute part playing a series of eighth notes and sixteenth notes, and the Piano part playing a series of chords in the right hand and a single note in the left hand. The dynamic is marked 'poco sfz' (poco sforzando) and 'mf subito' (mezzo-forte subito). The key signature has one sharp (F#).

După o scurtă cadență improvizatorie la flaut cu indicația autorului *rubato assai* atmosfera se degajă și începe un nou compartiment al formei (*D*, ex. 29) ce aduce un aparent contrast de imagine (m. 78, *Largo*). Și aici se observă influențele muzicii populare prin utilizarea modului doric, a numeroaselor ornamente, gruparea specifică a șaisprezecimilor din pasaje câte două și apoi 2+3 generând astfel niște accente metrice amplasate pe contratimp. Încredințată flautului, melodia permite interpretului o mai mare libertate agogică, *tempo*-ul poate fi

diversificat prin accelerări și decelerări. În pofida faptului că este expusă predominant prin cvartolete de șaisprezecimi, claritatea frazării se obține datorită mișcării dinamice și agogice, dar și respirației aplicate adecvate în anumite locuri (în cazul de față respirație poate fi efectuată peste fiecare două măsuri). Menționăm factura densă în care distingem trei straturi sonore – unul în partida flautului și alte două în partida pianului.

Exemplul 29

S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1* p. III, compartimentul D

The image displays a musical score for a piece by S. Toduță. It consists of two systems of music, each with a Flute (flaut) part and a Piano (pian) part. The tempo is marked as 'Largo (♩=52-54)'. In the first system, the flute part is marked 'p e con molta agogica' and the piano part is marked 'p ma ampio cantabile il tema'. In the second system, the flute part is marked 'piu'. The score is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

La o privire mai atentă deslușim în linia din mâna stângă a pianului același contrapunct melodic care a sunat anterior (în *C*) la flaut. Însă datorită registrului grav și a *tempo*-ului care modifică radical caracterul muzicii, această similitudine este destul de greu de remarcat. Pianistul trebuie să atragă atenția la sublinierea acestei mișcări melodice, însă fără să acopere vocea principală, cea a flautului.

Revenirea secțiunii *C* din m. 90 readuce mișcarea energică și neîntreruptă de tocată care conduce prin pasajul impetuos de treizecidoimi la pian spre o nouă (ultimă) culminație și apoi spre repriza compartimentului *A* (m. 106) care îmbină în opinia noastră două funcții compoziționale – cea de *repriză*, dar și de *codă*, grație accelerării *tempo*-ului (*un poco piu mosso*, din m. 109), încheind strălucit nu doar finalul ci și întregul ciclu. Acest pasaj impune

pianistului o tehnică desăvârșită, iar flautistului – o reacție promptă în preluarea conținutului fără abateri de *tempo*.

Ultima repriză a compartimentului *A* (din m. 106), mai ales executarea în *tempo* rapid pornind de la secțiunea *un poco piu mosso* (pătrime=160) poate prezenta dificultate tehnică nu doar pentru ansamblul instrumental, ci și pentru fiecare interpret aparte. Accelerarea *tempo*-ului în ultimele opt măsuri reprezintă o ultimă provocare a Sonatei din punct de vedere tehnic și necesită virtuozitate, rapiditatea reacției, sincronitate și unitate emoțională maximă. Tocmai de aceea, se recomandă să fie studiată și cizelată separat, apoi în ansamblu.

Forma acestui final denotă trăsături de *rondo* prin înrudirea compartimentelor *A* și *C* care se percep ca refrene în timp ce secțiunile mai lente și mai lirice (*B* și *D*) îndeplinesc funcțiile de episoade. Totodată în organizarea internă a finalului se remarcă și manifestarea principiului concentric, ”centrul” (*D*) fiind deplasat spre secțiunea de aur prin omiterea repetării secțiunii *B* (a se vedea Tabelul 1.6).

Tabelul 1.8. S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 1 p. III, Allegro con brio*

Comparti- mente	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	Repriza <i>A</i>	coda
Nr. măsuri	1	36	63	78	90	106	115
Plan tonal	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>f</i> doric	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>e</i>

După cum menționează F. Laszlo „limbajul Sonatei, care evită orice trimitere la tonalismul funcțional major-minor, este pur modal, bazat pe moduri heptatonice fără sensibilă, inclusiv pe turnuri melodice familiare din pentatonia folclorului” [29, p. 82]. Totodată compozitorul utilizează în toate cele trei părți procedee polifonice nu doar ca modalitate de dezvoltare a materialului (a se vedea tratarea din pt. I, finalul), ci și pentru expunerea temelor (de exemplu, contrapunct imitativ în elementul *b* din GP din pt. I și în tema de bază a finalului, contrapunct contrastant în pt. II). Suntem într-un tot de acord cu observația lui F. Laszlo care relevă că „Sonata este pătrunsă de stileme baroce” [29, p. 82] încadrate măiestrit în tipare clasiciste (în special în partea I) și îmbinate cu numeroase elemente folclorice ceea ce i-a permis muzicologului citat să catalogheze această lucrare ca „un caz special de neoclasicism” [29, p. 82], unul ”trilingv” (spre deosebire de neoclasicismul tradițional care este de regulă unul ”bilingv”).

1.2.2. *Sonata pentru flaut și pian nr. 2* de S.Toduță

Datând cu anii 1987-1988, *Sonata pentru flaut și pian nr.2*, alături de o altă reprezentantă a genului – *Sonata pentru vioară și pian nr. 2*, face parte din perioada târzie a creației compozitorului. Acesta ar fi un argument solid în perceperea opusului drept o exprimare artistică

a contextului social-politic românesc al vremii respective, precum și un rezumat al propriei vieți, angajate pe toate dimensiunile în serviciul divin al artei muzicale. Compusă la sfârșitul anilor 1980, *Sonata* ilustrează o perioadă semnificativă în viața și creația lui Sigismund Toduță, atestând totodată o etapă de cotitură în istoria României. Altfel spus, opusul trebuie considerat o reflecție asupra propriului destin artistic al autorului, dar și o exprimare a tensiunii acumulate în societate pe parcursul „epocii de aur”. Sonata păstrează, în linii mari, caracteristicile genului. Fără să renunțe la tradiționalele trei mișcări contrastante, compozitorul își permite o transfigurare a conceptului ciclului de sonată. Pentru început, structura ciclului dezvăluie o dramaturgie ”inversată” față de mostrele tradiționale: lent — repede — lent. Fiecare parte are o structură proprie, bine individualizată, pendulând între rigoarea formelor și libertatea construcțiilor. În cele trei părți compozitorul asigură noi dimensiuni genurilor de muzică veche, completându-le cu iscusință cu trăsături și procedee din muzica modernă: atonalism, limbaj muzical cromatizat, procedee noi de emiterie a sunetului, în special, în partida flautului. În ceea ce privește elementul folcloric, în cazul opusului respectiv acesta pare a fi o aluzie sau o vagă amintire. Încă un argument al reinterpretării Sonatei se referă la titlurile purtate de cele trei părți, care evocă diferite genuri muzicale: *Egloga*, *Toccata*, *Threnia*. De aici pornește o conexiune a genului respectiv cu principiile programatismului de gen, caracteristic mai mult ciclurilor de suită decât celor de sonată. Lucrarea dezvăluie o paletă mai largă de emoții printr-o diversitate mai mare a melodiei, ritmului, arhitectonicii față de *Sonata* nr. 1. În comparație cu prima sonată cea de-a doua denotă un caracter profund filozofic, atingând cote dramatice și uneori chiar tragice, autorul încercând parcă să rezume calea vieții și creației sale. Lucrarea cuprinde tehnici de compoziție și un limbaj muzical destul de complex, fapt ce duce la o responsabilizare interpretativă desăvârșită.

Partea I *Egloga* este compusă dintr-un un șir de compartimente bazate pe material tematic diferit, încheindu-se cu o repriză dinamizată (*a-b-c-d-a'*).

Tabelul 1.9. S.Toduță *Sonata pentru flaut și pian* nr. 2 p. I, *Egloga*

Compartimente	Introd. <i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a'</i>
Măsuri	Fără numerare de măsuri	1	9	15	23

Conținutul muzical-ideatic este plin de dramatism și neliniște care capătă în fiecare compartiment noi nuanțe și reflectă un spectru larg de imagini: de la unele arhaice și improvizatorice la altele de speranță și înaripare, culminând cu cele de anxietate și disperare. În acest context, sarcina interpretativă de bază este reacționarea cât mai rapidă la permanenta

schimbare a dispoziției, precum și redarea contrastelor emoționale prin găsirea timbrului și „culorilor” muzicale potrivite.

Monologul (tema *a*) prezintă un pronunțat caracter meditativ, acumulând pe parcurs tot mai mult dramatism (în special grație utilizării unor procedee de emisie moderne ca, de exemplu, *frullato* sau note stridente în registrul acut). Cele două compartimente ale monologului expun două elemente constructive importante ale primei părți, dar și a sonatei și, respectiv, două tipuri de mișcare. Primul este asociat cu secunda și mersul treptat provenit din acest interval melodic, iar al doilea este reprezentat de cvartă și motivul ce îmbină două salturi consecutive la cvartă sau triton în aceeași direcție. Restul compartimentelor din *Eglogă* (*b* și *c*) păstrează același caracter improvizatoric, formând o serie de valuri dramaturgice ce conduc spre repriza dinamizată (*a*₁).

Monologul (*a*, ex. 30) este încredințat flautului, sună ca o convorbire a eroului cu sine însuși și evocă în memorie așa capodopere pentru flaut *solo* ca *Syrinx* de Claude Debussy sau *Density 21,5* de Edgar Varèse. Totodată, caracterul improvizatoric al melodiei care se datorează abundenței elementelor ornamentale, ritmicii capricioase și lipsei metrului, trezește asociații cu genul de doină, timbrul flautului fiind apropiat celui de fluier – instrument păstoresc tradițional (*egloga* fiind un gen pastoral, la fel ca și *doina*), este trasat în octava întâia, cel mai grav registru al flautului.

Exemplul 30

S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 2 p. I*,
tema *a*



Pentru interpret este foarte important să găsească timbrul potrivit, astfel încât să ofere sunetului o culoare catifelată, ușor estompată, asemănătoare unui instrument popular ciobănesc. Odată cu indicația *fluente quasi misurato* se evidențiază un motiv din trei note combinate la intervale de cvartă și cvintă. Sonoritățile acestuia trebuie subliniate pentru a fi deslușite și mai târziu, pe parcursul întregii creații. De aici pornește creșterea dinamică și dramatică care ajunge la culminație în rândurile 4-5, moment ce impune o evidențiere prin intonații potrivite și un timbru mai deschis. În rândul 4 revine motivul din trei note cu mișcare inversă, ascendentă, iar în rândul 5 culminația ajunge la declin, etapă în care, prin ultima mișcare suspinată a șaisprezecimilor, treizecidoimilor și notei lungi legate, flautistul trebuie să pregătească noua idee muzicală (ex. 31).

Exemplul 31

S. Toduță Sonata pentru flaut și pian nr. 2 p. I,
tema a



Tema *b* păstrează același mod de expunere improvizatoric și același caracter profund filozofic, demonstrând însă instabilitate și anxietate emoțională cu permanente schimbări ale dispoziției. Aceasta sună la pian în primele trei măsuri, replicile fiind asemănătoare cu începutul temei *a*. În m. 4 ideea muzicală este preluată în partida flautului, pianul acompaniindu-l cu câteva armonii potrivite. Treptat, mișcarea melodică a flautului capătă un caracter neliniștit, ba chiar impulsiv, redat prin sărituri, cromatisme, schimbare de durate din optimi în șaisprezecimi și treizecidoimi, contraste dinamice, alternare de metru — 4/4 și 5/4. Toate aceste detalii impun interpretului o atenție majoră, fiind constrâns să descrie sonor schimbarea permanentă a stării și să găsească ”culorile” potrivite ale instrumentului său. Pianul, trebuie de asemenea să se implice activ în schimbările permanente emoționale.

Deși tema pare a fi o improvizație liberă, spontană, flautistul trebuie să interpreteze cât mai clar trecerile de la cvartolete la cvintolete, de la sextolete la septolete. Aceleași sarcini în cazul e față sunt valabile și pentru interpret- pianist. Pasajele cu salturi, cromatisme și semne adăugătoare necesită lejeritate și virtuozitate instrumentală. Se recomandă studierea în *tempo* rar, *non legato*, accelerând treptat până se atinge *tempo*-ul prevăzut de compozitor și interpretarea *legato*. Ultimul pasaj, cu indicație *precipitando*, conduce către tema *c* (m. 9), la fel de improvizatorică, însă ceva mai vie (*animando un poco*) și lejeră. Caracterul jucăuș, trioletele ”fâlfâite” cu mordente la începutul fiecărui grup⁵, sextolete ”plutitoare” și ritmul punctat conferă muzicii trăsături dansante. Mai târziu, mișcarea clară a șaisprezecimilor în stilul unei tocate, indicația autorului *velebile*, nuanțele *sfp* și *crescendo*, toate semnaleză eleganță și grație. Recomandările sunt aceleași ca și în cazul pasajelor precedente: studierea în *tempo lent*, *non legato*. Totodată, flautistul nu trebuie să ignore partida pianului, aceasta din urmă având un

⁵ Mordentele la începutul fiecărui triolet trebuie să fie interpretate foarte clar și fără întârzieri. Pentru comoditatea inter-pretării mordentului din primul grup sugerăm să fie folosită clapa de tril „re”

conținut diferit. În urma unei măsuri ce conține câteva replici interogatorii ale pianului, care trebuie să sune foarte solistic și expresiv, în m. 15 debutează tema *d*. Pe fundalul trioletelor pianistice, flautul execută o melodie cantabilă cu caracter visător, formată din optimi și șaisprezecimi. În ambele partide factura devine mai transparentă. Principala provocare pentru flautist o reprezintă metrul dificil de 8/8 și 10/8, timp în care trebuie să aibă grijă la mișcarea trioletelor pianului. În mm. 18-19 la pian sună două linii muzicale diferite, care trebuie să fie scoase în evidență, folosind nuanțe dinamice indicate de autor, iar caracterul se schimbă, devenind impetuos și dansant. Pentru flautist aici este esențială interpretarea plină de virtuozitate a pasajelor care servesc drept trecere către trilul culminant din m. 20. Urmează câteva pasaje descendent-ascendente, conținutul muzical amortind nervos pe o notă *do#* repetată de mai multe ori în șaisprezecimi și sincope, fapt ce conduce la o schimbare succesivă de timbru.

Într-un sfârșit, o repriză dinamizată *a₁* care demarează din m. 23 și aduce caracter pseudo-triumfal. În ambele partide se ajunge la un nivel de anxietate, chiar de disperare. Pe fundalul pasajelor capricioase și zbuciumate cu treizecidoimi și acorduri disonante multisonore ale pianului, în partida flautului se recunoaște motivul din introducere, transformat din unul interiorizat (în monologul incipient) într-unul patetic, care, însă, nu poate ascunde starea de anxietate și dramatism predominante în *Eglogă*. Acest motiv sună aici în octava a doua și impune interpretului expresivitatea și starea emoțională potrivite. Putem să constatăm, că aici se repetă doar compartimentul secund al monologului transformat deja în dialog între flaut și pian. În mm. 24-26 se observă schimbarea metrului de la par la impar de 5/4, ceea ce sporește instabilitatea finalului *Eglogiei*. În m. 26 revine motivul din introducere, de această dată și mai anxios. În principiu, melodia ultimei teme trebuie să fie abordată în cel mai expresiv mod posibil, iar toate pasajele de șaisprezecimi și treizecișidoimi vor suna în același timp lejer și cu virtuozitate. O fază importantă întâlnită pe parcursul acestei părți este revenirea în m. 27 a monologului flautului din introducere. Brusc, lejeritatea se transformă într-un dramatism filozofic, trecerea de la o stare la alta necesitând abilități deosebite. Monologul se încheie cu o notă lungă legată în registrul grav al flautului — nota *c¹*. Pianul trasează ultima replică, întinsă pe o distanță formată între octava mică și contraoctavă. Pentru flautist este foarte important să găsească timbrul catifelat și plin al acestei ultime note, subliniind dramatismul și realizând trecerea treptată la *pp*.

Partea II *Toccata (quasi una fuga)* aduce un contrast pronunțat față de prima parte a ciclului prin mișcarea neîntreruptă care se asociază cu un *perpetuum mobile*. Discursul se bazează pe alternarea a două compartimente *a* (în care sună tema fugii (ex .32) de la diferite

sunete la diferite voci în partidele celor două instrumente) și *b* (care poate fi apreciat ca interludiu, ex. 33) generând o structură cu trăsături de rondo: *a-b-a'-b'-a''* (Tabelul 1.8).

Tabelul 1.10. S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 2 p. II, Toccata (quasi una fuga)*

Comparti mente	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>a''</i>	Cadența flautului	Coda
Măsuri	1	10	18	26	29	35	36

Exemplul 32

S. Toduță. *Sonata pentru flaut și pian nr. 2 p. II,*
tema fugii (a)



La o analiză mai atentă putem desluși trăsăturile unei forme de sonată în care compartimentul fugat îndeplinește funcția grupului principal, iar interludiul – celui secundar. O asemenea concluzie poate fi dedusă din modificarea raportului "tonal" între cele două entități sonore: în expoziție tema fugii este expusă de la sunetele *g* și *c*, iar interludiul – de la sunetul *gis*, în secțiunea mediană tema fugii sună de nota *fis*, în timp ce în repriză ea revine din nou de la *g* și *d*, interludiul fiind reluat de la nota *ais*. În plus, în divertisment compozitorul recurge la îmbinarea principiilor de dezvoltare proprie fugii și sonatei rânduind motive din cele două entități tematice *a* (m. 18) și *b* (19), utilizând imitațiile și contrapunctul dublu (*a* se compara m. 18 și m. 21). Caracterul general al acestei părți poate fi apreciat ca unul neliniștit și se datorează *tempo*-ului rapid și mișcării circulare practic neîntrerupte formate din suprapunerea de triolete formate din șaisprezecimi și celor formate din optimi.

Discursul debutează monoton cu triolete din șaisprezecimi în partida flautului și din optimi la cea a pianului. Deosebit de important pentru ambele instrumente este să nu se "deranjeze" unul pe celălalt, păstrând fiecare o claritate ritmică. Flautistului i se impune o executare pe cât se poate de lină a liniei melodice, respectând indicația compozitorului *monotono, non legato*, apoi *legato* în m. 2. Se recomandă exersarea pasajelor în *tempo* rar, accelerat treptat, pe măsura însușirii textului muzical. În m. 5, unde începe a doua propoziție a temei *a*, factura ritmică la pian este înlocuită cu o mișcare pe cvartolete, în timp ce flautul continuă mișcarea în *perpetuum mobile* pe triolete. Începând cu m. 7 pentru flautist este important să redea caracterul jucăuș și grotesc pe alocuri prin

interpretarea ritmului punctat și prin *glisando*, indicat în m. 8. Păstrarea lejerității interpretative și a virtuozității specifice flautului se recomandă și în tema *b*, care pornește din m. 10.

Ex. 33

S. Toduță. *Sonata pentru flaut și pian nr. 2 p. II*,
interludiul (b)



Structura melodică circulară din tema fugii este înlocuită cu una liniară, formând pasaje ascendente și descendente, însă mișcarea pe triolete este păstrată în partida flautului. Conținutul ambelor partide este mai divers și, în pofida unei facturi intens polifonizate, vocea principală a flautului se evidențiază în raport cu vocile secundare ale pianului. Pe fundalul acompaniamentului pianistic, ce conține o temă proprie, flautistul trebuie să aibă drept scop trasarea cât mai adecvată a pasajelor ce abundă în semne adăugătoare. În mod repetat, îndemnul de bază este exersarea inițială într-un *tempo* lent. Pe parcursul desfășurării discursului caracterul muzicii devine tot mai agitat. În m. 18, la revenirea temei *a*, melodia jucăușă — efect datorat apogiaturilor — din partida flautului trebuie să fie interpretată lejer și aerat. În m. 19 se observă un dialog al instrumentelor prin pasaje ascendente din triolete de șaisprezecimi. Partenerii trebuie să-și evidențieze propriile replici, ascultându-se în același timp unul pe celălalt. În m. 21 flautul aduce în prim-plan propoziția a doua din tema *a*, pianul însoțindu-l cu o mișcare de optimi cu apogiaturi. Acest tip de acompaniament adaugă o notă grotescă întregului ansamblu de sonorități. Reiterând sarcina interpretativă principală, menționată anterior pentru tema *a*, se impune ca trioletele să fie executate cât se poate de lin, în special, în cazurile salturilor, deși aici *legato* este arătat prin linie punctată. În mm. 23-25 flautistul nu trebuie să rateze debutul exact al replicilor sale. Procedul *frullato* conferă replicilor flautului un caracter ironic, chiar grotesc, și trebuie să fie interpretat pe cât se poate de expresiv și pronunțat. La pian se schimbă factura, revenind mișcarea continuă a trioletelor în mâna dreaptă și a optimilor în mâna stângă.

În m. 26 vine tema *b'*, de la altă înălțime. În m. 29, în partida flautului, se găsește prima culminație a părții. Aceasta constă într-un *glissando* al optimilor flautului, care par a fi adevărate strigăte de panică și disperare în încercarea neputincioasă de a rezista mișcării monotone continue și inexorabile de tocată a temei fugii (*a*), care sună la pian. Aceste

glissando-uri cer o interpretare expresivă maxim posibilă, cu respectarea nuanțelor dinamice. Între timp, pianul își continuă mișcarea pe șaosprezecimi, executate după indicația autorului *poco legato*, apoi *quasi staccato*, un *poco martellato*. În mm. 31-35 este imperativă respectarea stilului fugat. Conținutul ambelor partide se rezumă la o mișcare continuă pe triolete, iar tensiunea ajunge la apogeu, într-un assai *martellato*. În m. 35 se produce a doua și cea mai puternică culminație a părții. Sunetul extrem *do#* din octava a patra este lansat pe o durată de notă întreagă, cu tril și *frullato* concomitent cu un *crescendo* între *f* și *ff*. Sunetul în sine prezintă destulă dificultate în emitere, fiind o extremitate în registrul acut al instrumentului⁶, iar durata expunerii în tril, creșterea dinamică și articulația *frullato* complică procesul emiterii. Între timp, pianul are de trasat un impetuos pasaj ascendent și repetă „истерик” acorduri disonante din treizecidoimi. Astfel se pregătește „prăbușirea” melodiei flautului într-o cadență, care preia starea de panică a pianului, continuând-o cu pasaje de treizecidoimi de dublu *staccato* și *veloce i scintillante*, subliniind trecerea către următorul compartiment. În m. 36 este foarte important ca flautul să preiece operativ mișcarea și starea de panică a pianului, continuând-o cu pasaje de treizecidoimi de dublu *staccato*.

Partea a II-a se încheie cu o scurtă codă care readuce tema fugii la flaut și ulterior și la pian. *Coda* (m. 36) demarează cu ultimă expunere a temei *a*, propusă de la o altă înălțime. Linia melodică se stinge treptat mai întâi în partida flautului, acesta lăsând în urma sa doar niște „scăpărări” sonore sub forma unor șaispreszecimi cu apogiaturile divizate prin pauze în aceeași durată. Aceste ultime scânteii trebuie interpretate în concordanță cu indicațiile *decrescendo* și *rallentando*, ceea ce sporește efectul „stingerii” treptate cu intonație interogativă. Pianul continuă în *perpetuum mobile* cu triolete și încheie discursul muzical al părții cu două triolete *ritenuto* și un acord disonant de secundă pe note întregi și fermată.

Partea III Threnia sună ca o cugetare filosofică a autorului ajuns la o perioadă a vieții când omul își îndreaptă privirea atât înapoi, asupra anilor trăiți, cât și înainte, asupra necunoscutului ce-l așteaptă „dincolo”. Fluiditatea discursului muzical lipsit de cezuri sugerează o diversitate copleșitoare de stări emoționale, de culori și nuanțe sonore. În comparație cu limbajul atonal, puternic cromatizat și sonoritățile adesea strident disonante care au dominat în primele două părți, aici putem distinge anumite repere tonale, atmosfera sonoră generală fiind una mai „consonantă” (acordurile, deși în majoritate disonante, fiind folosite în poziții largi, în durate lungi și în *tempo* lent se percep destul de consonant). Discursul muzical este unul foarte fluid, narațiunea desfășurându-se treptat, fără cezuri evidente între compartimentele formei.

⁶ La flautul *in C* diapazonul se întinde, de obicei, până la *re#*-mi din octava a patra.

Tabelul 1.11. S. Toduță. *Sonata pentru flaut și pian nr. 2, p. III, Threnia*,

Compartimente	Introducere	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	Coda
Măsuri	1	4	15	33	40
Plan tonal	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>e</i>	<i>C</i>	<i>a</i>

Threnia începe cu o scurtă introducere de trei măsuri la pian care ne creează o stare de calm după zburciul ce a dominat în *Toccata*. Prima secțiune (m. 4-8) pare a fi un germene din care va "crește" treptat întreg finalul. Tema *a* expusă de flaut (m. 4, ex. 34) conține în debut intonații de suspin. Se observă evitarea în melodie a timpilor tari și necoincidența în timp a sonorităților "atacate" de cele două instrumente.

Respectând indicațiile *mesto i cupo*, interpretul trebuie să atragă atenția la plenitudinea sonoră, mai ales în cazul gravelor *do* și *do#* din octava întâia, la expresia și agogica melodiei.

Exemplul 34

S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 2 p. III*,
tema *a*

Secțiunea centrală a formei - *b* - care demarează din m. 15, este una dezvoltantă, cu valuri și acumulări ce conduc spre creșteri de tensiune, cucerind progresiv spațiul sonor. Partidele celor două instrumente sunt complementare. Flautul propune o melodie auletică, însoțit fiind de un acompaniament acordic monoton al pianului. Expunerea flautului pare a fi o confesiune care începe cu niște constatări distanțate și indiferente (fraze scurte expuse în registrul grav al instrumentului, a se vedea mm. 9 și 10 din exemplul nr. 34). Discursul sonor se preschimbă în exclamații tot mai puternice, în care deslușim intonații preluate din monologul din debutul primei părți (succesiunea de cvarte descendente, saltul la cvartă urmat de secunda descendentă) ajungând la culminație (m. 26). În același timp acompaniamentul pianului devine mai activ prin mișcarea pe

optimi. Deosebit de importantă este atenția flautistului la conținutul partidei pianistice începând cu m. 18 până la culminația din mm. 26-32, dar mai ales pe parcursul mm. 23-25, în care se observă o trecere a elementului melodic al flautului la mâna dreapta a pianului și din nou la flaut, creându-se astfel un efect de imitație. În începutul culminației, în m. 26, atmosfera devine anxioasă, prognozând o dezvoltare dramatică a discursului muzical în ambele partide. Tensiunea acumulată dispare odată cu începutul reprizei, m. 33, fiind importantă transmiterea de către cele două instrumente ale declinului emoțional. Ultima trasare tematică va suna ca o amintire. Tema din debutul finalului sună aici la flaut cu octavă mai sus revenind ulterior în registrul în care a fost expusă inițial (prima octavă). Primele două măsuri ar trebui să fie sonorizate la flaut cât mai blând și transparent posibil. În **codă** (m. 40, ex. 35) se observă reluarea unui fragment din monologul flautului din partea I-a. Astfel se formează un arc tematic între începutul și sfârșitul *Sonatei* care contribuie la unitatea ciclului.

Exemplul 35

S. Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 2 p. III, codă*



În m. 41 ultimele "suspine" alternante la flaut și pian trebuie să sune cu maximă expresivitate, iar pasajul la flaut și ultima notă lungă a acestuia, precum și acordul "transparent" al pianului, care încheie discursul muzical, să fie interpretate cât mai aerat și să redea îndepărtarea, zborul sufletului și chiar trecerea către o altă lume paralelă, necunoscută (ex.36).

Exemplul 36

S.Toduță *Sonata pentru flaut și pian nr. 2 p. III, sfârșitul*



În *Sonata nr. 2* pentru flaut și pian de S. Toduță se manifestă foarte pregnant dualismul atitudinal propriu neoclasicismului despre care scrie Clemansa Liliana Firca: „Ea⁷ este explicit referențială – fiindcă presupune raportarea deliberată a creatorului la modele (de formă, scriitură, stil) ale trecutului muzical pre-romantic, în speță clasic, dar mai ales ante-clasic – iar pe de altă parte, eminamente modernă, în sensul libertății pe care compozitorul o manifestă în ”interpretarea” (Craft) modelelor în cauză, a largii disponibilități (estetice, stilistice, tehnice) cu care sunt abordate/tratate „obiectele” muzicale tradiționale” [19, p. 369].

În urma examinării *Sonatei pentru flaut și pian nr. 2* de Sigismund Toduță, se poate afirma cu certitudine că această lucrare reprezintă o bijuterie în tezaurul muzical românesc, însă este foarte puțin cunoscută publicului din Republica Moldova. Acest fapt poate fi perceput ca o oportunitate de a aduce la lumină o comoară muzicală ascunsă, astfel încât mai mulți ascultători să poată savura frumusețea și profunzimea acestei compoziții. *Sonata pentru flaut și pian nr. 2* este, în esență, un moment de totalizare a compozitorului asupra propriei vieți. Fiecare dintre cele trei părți ale acestei sonate reflectă o sferă emoțională diferită, profund individualizată, sugerând o incursiune în lumea interioară și artistică a lui S. Toduță. Această diversitate emoțională permite interpreților să exploreze o gamă largă de stări și să transmită publicului bogăția și profunzimea exprimării artistice. Un aspect remarcabil al acestei compoziții este relația dintre flaut și pian. Cei doi parteneri muzicali par să fie legați de o încredere profundă și să participe necondiționat la un dialog muzical. Acest dialog oferă lui Sigismund Toduță o platformă pentru a explora pe deplin posibilitățile tehnice și expresive ale ambelor instrumente, evidențiind măiestria compozitorului în a crea conexiuni subtile între instrumente și a le folosi pentru a comunica emoții și idei complexe. În final, putem conchide că *Sonata pentru flaut și pian nr. 2* de Sigismund Toduță reprezintă nu doar o realizare semnificativă în cariera compozitorului, ci și o capodoperă muzicală ce merită să fie descoperită și apreciată atât de muzicienii profesioniști cât și de un public cât mai larg, inclusiv în Republica Moldova, contribuind astfel la explorarea și promovarea patrimoniului muzical românesc.

Analiza sonatelor pentru flaut și pian de S. Toduță compuse în două perioade diferite permite să facem unele generalizări ce scot în evidență atât trăsăturile comune, cât și deosebirile dintre cele două cicluri. Înainte de toate trebuie să menționăm că lucrările au avut un rol diferite în istoria muzicii românești. *Sonata pentru flaut nr. 1*, fiind prima încercare în acest gen din creația compozitorului, dar totodată și una dintre primele sonate pentru flaut și pian din istoria muzicii românești, a constituit un punct de pornire și de reper pentru o serie de capodopere de

⁷ În textul original prin ”ea” se are în vedere atitudinea, însă toate cele menționate de Cl. L. Firca pot fi cu ușurință atribuite *Sonatei pentru flaut și pian nr. 2* de S. Toduță.

acest gen scrise de compozitori români în perioadele următoare. Apreciată de F. Laszlo drept „un document grăitor al rezistenței anticomuniste de la începutul anilor 1950” [29, p. 83] *Sonata* are și o valoare etică, demonstrând poziția unui artist autentic care s-a opus regimului nu prin declarații ci prin opere de o înaltă ținută profesional-artistică.

A doua sonată scrisă la sfârșitul anilor 1980 exemplifică o cu totul altă perioadă din viața și creația autorului, dar și din istoria țării. Ea se percepe ca o reflecție asupra propriului destin artistic, însă fiind compusă într-un timp când tot mai puternic se resimte frustrarea acumulată în societate pe parcursul ”epocii de aur”, ea exprimă pregnant și tensiunea momentului. Păstrând în aparență însemnele caracteristice ale genului, în sonatele sale pentru flaut și pian compozitorul transfigurează conceptul ciclului de sonată, fără a renunța, însă, la tradiționalele trei mișcări contrastante prin conținut ideatic, tematism, caracter, *tempo*, formă, tip de scriitură etc. Fiecare din părțile constituante ale celor două cicluri are o structură proprie, bine individualizată, pendulând între rigurozitatea tiparelor formale în *Sonata nr.1* și libertatea construcțiilor în *Sonata nr. 2*.

Cele două sonate pot fi atribuite tendinței definite de Șt. Niculescu drept „fuga înapoi sau adoptarea unei ordini colective scrise” [40, p. 14], însă într-o manieră diferită. Stilistica primei sonate se înscrie destul de evident în albia neoclasicismului, „îmbinând măiestrit modernitatea moderată a muzicii românești din anii 1950 cu stileme baroce și cu formele clasicismului” [29, p. 82]. În *Sonata nr. 2* aceste procese se manifestă mai latent, dar totodată la un nivel mai profund. Aici compozitorul face uz de un limbaj muzical mai îndrăzneț, folosind cu dexteritate și curaj procedee componistice moderne, inspirate însă din modele vechi (monodia improvizatională din Monolog, fuga din pt. II ș.a.), scriitura ei depășind ”modernitatea moderată”, ilustrând un stilul definit de Veturia Dimoftache ca unul ”modern cu elemente de clasicitate”, evitând însă „obsesia inovației radicale, totale, a originalității absolute” [18, p. 146] fiind întotdeauna subordonat ideii și înaltelor idealuri etice și estetice moștenite de la predecesori.

În ambele Sonate se manifestă una din constantele stilistice nu doar a creației todușiene ci și a gândirii componistice românești în general – modalismul, însă dacă în *Sonata nr. 1* este vorba de un modalism diatonic, în *Sonata nr. 2* acesta capătă un profil cromatic bine pronunțat, însă în ambele cazuri integrându-se firesc într-un limbaj ce îmbină mijloacele scriiturii contrapunctice cu cele ale armoniei.

Deși ambele sonate sunt tripartite (prin aceasta autorul aduce tribut modelului clasic), compozitorul ilustrează în ele diferite tipuri de dramaturgie ciclică. *Sonata nr. 1* este bazată pe succesiunea tradițională de *tempo*: rapid – lent – rapid, în timp ce a doua demonstrează structura inversă: lent – rapid – lent.

Printre trăsăturile comune ale celor două sonate putem menționa tratarea partidelor instrumentale. Flautul și pianul apar ca doi parteneri, ca doi participanți la dialog, autorul explorând la maxim posibilitățile tehnice și expresive ale celor două instrumente și oferind posibilitate ambilor interpreți să-și manifeste atât virtuozitatea cât și gândirea muzicală. Totuși în *Sonata nr. 2* instrumentele, și mai ales flautul, sunt tratate într-un mod mai apropiat concepției contemporane în care un rol tot mai mare îl joacă sonoritatea ca atare și efectele timbrale. Drept dovadă a importanței majore acordate timbrului, compozitorul nu lăasă la discreția interpreților selectarea paletelor coloristice a lucrărilor, partidele celor două instrumente fiind impregnate cu numeroase și amănunțite indicații interpretative.

Muzicologul Corina Bura își încheie studiul asupra altor două sonate todușiene, cele pentru vioară și pian, cu o concluzie care, în opinia noastră, este absolut valabilă și în cazul sonatelor pentru flaut: „Dacă pentru cei neinițiați cele două opusuri par a veni din lumi foarte diferite, binomul configurează de fapt imaginea lui Janus, același cap cu două chipuri și expresii aparent diferite, un corpus tehnic alcătuit din componente extraordinar selectate capabile să intre în jocul oricărei fantezii stilistice, asemenea unui edificiu ale cărui încăperi se compun și se reconfigurează după voința acestui mare arhitect care semnează Sigismund Toduță” [11, p. 179]. Recapitulând, putem afirma fără rezerve că cele două Sonate pentru flaut și pian de S. Toduță sunt lucrări de o certă valoare artistică și istorică și ocupă un loc important în tezaurul muzical național, constituind la fiecare nouă interpretare o revelație pentru public, fiind totodată o provocare pentru interpreți, dar și pentru cercetători. Ele ilustrează foarte elocvent afirmația muzicologului Alice Mavrodin care constată pe bună dreptate că „o partitură de Sigismund Toduță oferă analistului care se apleacă asupra ei bucurii artistice și tot atâtea surprize” [citată preluată din [30, p. 135].

1.3. Sonata pentru flaut și pian de Sorin Lerescu

Compozitorul, muzicologul și profesorul de contrapunct și compoziție Sorin Lerescu reprezintă una dintre cei mai importanți figuri din istoria muzicii românești de la confluența sec. XX-XXI. Apreciat de colegi pentru capacitatea sa de a sintetiza într-un limbaj personal și seducător tradiții muzicale diverse, Sorin Lerescu a reușit să creeze lucrări care reflectă atât inovație, cât și respect pentru istoria muzicală. Este plasat de către Fred Popovici „în prima linie a muzicii românești de perspectivă actuală. El își datorează poziția capacității sale infailibile de a sintetiza într-un limbaj personal, seducător, tot ceea ce a fost acumulat în muzica ultimelor decenii, precum și simplității vocabularului său și clarității ideilor sale structurale obținute printr-o șlefuire neobosită a materiei sonore” [citată după: 110].

Membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și al Societății Autorilor, Compozitorilor și Editorilor de Muzică din Paris, Sorin Lerescu se afirmă ca un promotor constant al muzicii academice contemporane. Activitatea sa se extinde dincolo de creație, prin implicarea directă în organizarea și conducerea unor festivaluri de muzică nouă din România și din străinătate. Din 1997 este fondator și director artistic al Festivalului Internațional *Întâlnirile Muzicii Noi* de la Brăila, iar între 2003–2013 a fost președinte al Secțiunii Naționale Române a Societății Internaționale de Muzică Contemporană (SNR-SIMC). A mai deținut funcția de director artistic al Festivalului *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (București, ediția a XIV-a, 2004), co-director artistic al ediției a XIX-a (2009) și al edițiilor 2005–2012 ale Festivalului Internațional *MERIDIAN – Zilele SNR-SIMC*.

Prezența sa este notabilă și pe scene internaționale, participând la festivaluri de prestigiu din Trondheim, Darmstadt, Tallinn, Roma, Paris, Varșovia, Chișinău, Belgrad, Cluj-Napoca, Gent, București, Budapesta, precum și la *ISCM World (New) Music Days* organizat în România și Republica Moldova (1999). În paralel, susține seminare și master-classuri în numeroase țări, între care România, Bulgaria, Brazilia și Statele Unite, contribuind la promovarea și consolidarea muzicii contemporane pe plan global.

Sorin Lerescu este autor al unor volume de specialitate dedicate muzicii contemporane și teoriei componistice, între care se numără *Teatrul instrumental* (Editura Fundației România de Măine, București, 2001), *Sinteze de contrapunct* (Editura Fundației România de Măine, București, 2003) și *În lumea muzicii contemporane* (Editura Muzicală, București, 2011). A publicat, de asemenea, manuale universitare – *Contrapunct* (Editura Fundației România de Măine, București, 2011) și *Contrapunct. Curs în tehnologie IFR* (Editura Fundației România de Măine, București, 2012) – precum și numeroase articole de specialitate, printre care *Sinteza Orient–Occident în creația simfonică a lui George Enescu* (1994) și *Metalimbajul în muzica contemporană – structurare și restructurare semantică* (1998).

Discipol al unor reputați maeștri ai componisticii românești, Tiberiu Olah și Anatol Vieru, Sorin Lerescu este autorul unui vast și divers repertoriu componistic. Creația sa cuprinde lucrări simfonice (*Modalis I* pentru orchestră, *Modalis II* pentru flaut și orchestră, *Ambianțe* pentru orchestră de coarde, cinci simfonii), vocal-simfonice (*Cantata I* pentru trei grupuri concertino, tenor, bariton și grup vocal de copii, *Cantata II* pentru soliști, cor mixt și orchestră), camerale (*Cvartet de coarde nr. 1*, *Portrait imaginaire* pentru mezzo-soprană, saxofon și pian, *Relatio* pentru tenor, flaut, clarinet, violoncel și pian), precum și lucrări de muzică electronică, dintre care se remarcă *(DIS)CONTINUUM II – Music for MIDI Controller*. O parte semnificativă a acestor compoziții a fost interpretată pe scene din România și din

străinătate (Marea Britanie, Australia, Franța), fiind totodată fixată pe suporturi audio – LP-uri, casete și CD-uri.

Estetica sa componistică se fundamentează pe coeziunea între diverse componente ale limbajului muzical, dar include și improvizația sau ethos-ul modal, integrate într-un discurs cu densitate conceptuală și filosofică. Multe dintre opusuri se configurează prin alternanțe de construcții și deconstrucții ale materialului sonor, prin densificări texturale sau prin combinarea și suprapunerea unor entități muzicale autonome, generând o expresie complexă și originală [112].

Compozitorul a reușit să-și aducă aportul în diferite domenii ale componisticii precum muzică simfonică, vocal simfonică, muzică de cameră, etc. Deși *Sonata pentru flaut și pian* este unica (la moment) mostră de acest gen în creația lui S. Lerescu, ea prezintă un exemplu remarcabil al abordărilor sale componistice și un interes sporit atât pentru interpreți cât și pentru muzicologi. Relativ tradițională din punct de vedere al formei, fiind constituită dintr-o singură parte structurată în forma unui *Allegro* de sonată, lucrarea este realizată însă într-un limbaj atonal, iar partitura ei conține numeroase trimiteri la diversele exemple ale muzicii camerale expresioniste, fiind una dintre exemplele ce demonstrează utilizarea principiului contrastului. Este o lucrare timpurie care rămâne până astăzi unicul opus de acest gen în creația compozitorului. Scrisă în 1978, *Sonata* a fost interpretată în același an în primă audiție la București de către Dana Ivanciovici la flaut și Viorica Boerescu la pian, și a impresionat din start prin opunerea clară a registrelor celor două instrumente, precum și a unor efecte specifice fiecăruia: lejeritatea sonorităților flautului și gravitatea facturii registrelor octavei mici și contraoctavei la pian .

În intenția prezentării acestei lucrări, este importantă, pentru început, menționarea formei monopartite a partiturii, conturată la o primă vedere după canoanele *allegro*-ului de sonată bitematic clasic, cu expoziție, tratare și repriză. Însă atonalitatea ce predomină și sugerează instabilitate și neliniște, precum și acordurile ritmate ale pianului, care provoacă senzația de mișcare năvalnică, toate sunt semne clare ale stilisticii expresioniste.

Tabelul 1.10. S.Lerescu *Sonata pentru flaut și pian, Allegro risoluto*, expoziția

Comparti mente	GP						puntea	GS		concl
	intr	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i> ₁	<i>d</i>	intr	<i>e</i>	<i>e</i> ₁
Măsuri	1-2	3	8	14	25	33	45	54	56	70

Sonata demarează cu expunerea a două teme. Prima dintre ele este *tema grupului principal*, formulată în baza a trei elemente: *a*, *b* și *c*, toate acestea prezentând un dialog activ

dintre cele două instrumente (ex. 37). După două măsuri introductive în partida pianului, conținutul cărora dau tonul materialului muzical prin acorduri seci de pătrimi și optimi *staccato* în registrul sumbru al octavei mici și în cel al contraoctavei, debutează elementul *a*, care este încredințat flautului.

Exemplul 37

S. Lerescu *Sonata pentru flaut și pian*,
tema grupului principal, elementul *a*

Allegro risoluto
♩ = 132

Fl. *f*

Pno. *p misterioso*

Constituit din pătrimi, optimi și șaisprezecimi *legato*, *staccato*, *tenuto* și pe alocuri accentuate, acesta denotă un caracter capricios care contrastează cu rigiditatea pianului, impusă de acordurile din introducere. Schimbarea permanentă a metrului provoacă linia melodică la instabilitate, ceea ce poate fi și o provocare pentru cei doi instrumentiști. O altă sarcină pentru flautist prezintă interpretarea cât mai clară a grupurilor de cvartolete și duolete din șaisprezecimi, care ornamentează melodia de bază, precum și să se încadreze în ritmul, metrul și *tempo*-ul propuse de autor. De asemenea este important ca ambii interpreți să producă un contrast timbral dintre lejeritatea registrului în octava a doua a flautului și caracterul sumbru al partidei pianului, notată în cheia bas.

În opinia noastră acest element conține aluzii destul de evidente la tema principală din celebra Sonată pentru flaut de F. Poulenc (ex. 38).

Exemplul 38

F. Poulenc *Sonata pentru flaut și pian*, p. I,
tema grupului principal

SONATA
for
Flute and Piano
1. Allegro malinconico Francis Poulenc

Flute *p*

Piano *p dolce*

put a lot of pedal [the very faded sixteenth notes]

În m. 8 apare elementul *b* (ex. 39) care pare a fi un răspuns ferm și hotărât al pianului *solo* la intervențiile capricioase ale flautului din compartimentul precedent (*a*). Elementul *b* conține mișcări greoaie în octave, pe optimi *detaché* și pătrimi accentuate, toate executate în registrul grav al octavei mici și în cel al contraoctavei. Acest element este un “răspuns” la propoziția capricioasă a flautului și cere pianului o interpretare solistică, cu respectarea tuturor indicațiilor compozitorului.

Exemplul 39 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, tema grupului principal, elementul *b*

Începând cu m. 14 flautul expune elementul *c* al grupului principal (ex. 40). În acompaniamentul unor acorduri de pian, linia melodică a flautului devine visătoare și cantabilă. Mm. 17-25 conțin un răspuns al pianului, bazat pe elementul *c*. Pornind de la alte repere tonale decât cel inițial, compozitorul a formulat o propoziție ceva mai dezvoltată în comparație cu expunerea anterioară. Acest compartiment trebuie să fie tratat de cei doi parteneri ca un dialog contrast din punct de vedere timbral – flautul trebuie să păstreze lejeritate, iar pianul – nuanța sumbră și o oarecare ”greutate” a timbrului.

Exemplul 40 S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, tema grupului principal, elementul *c*

Brusc, de parcă s-ar fi finalizat un scurt compartiment median, discursul revine la elementul *a*, cu tot cu introducerea din început, care se percepe ca o repriză a unei forme tripartite mici. Apoi, continuând cu elementul *b* (din m. 33), supus unei dezvoltări destul de intense, păstrându-i doar ritmul și mișcarea cromatică *legato*, suplimentând sunarea pianului cu intervențiile flautului, compozitorul îl transformă într-un *b*₁. Materialul tematic din partida flautului denotă un caracter neliniștit, care culminează cu triluri “desperate” în octava a treia, care

se recomandă să fie interpretate de către flautist cu digitația suplimentară și prin adăugarea aerului (primul tril cu *gis-a* și respectiv al doilea cu *a-b*) și un pasaj ascendent de optimi până la unul dintre cele mai înalte sunete ale instrumentului – *si* în aceeași octavă a treia. Ca ansamblu, ambii interpreți urmăresc unitatea emoțională în vederea creșterii dinamice.

Puntea, debutând cu un nou element tematic (*d*), se desfășoară între mm. 45-54. Acesta se remarcă prin intonația interogativă din partida flautului care poartă un caracter patetic, acompaniamentul pianului accentuând aceste trăsături sonore prin acorduri pe optimi și pătrimi. *Tema grupului secundar*, ca și în cazul temei principale, este precedată de o introducere din două măsuri la pian, de această dată, însă, conținând pasaje ascendente *legato*. Tema în sine (*e*, ex. 41), este o melodie lirică și cantabilă expusă în partida flautului, bazată pe unele componente din elementul *a* al temei principale în variantă lărgită, expusă prin durate de doimi și chiar doimi cu punct. Melodia flautului trebuie să fie interpretată vocalizat și transparent din punct de vedere timbral, iar pianul, cu o factură din ce în ce mai clară în prima și a doua octavă, cedează timbral și asigură un acompaniament neîncărcat.

Însă liniștea acestei teme este doar un moment de acalmie. Începând cu m. 64, în partida flautului apar “săriturile” la intervale mari cu duolette de optimi inițial, apoi cu cvartolete de șaisprezecimi, iar pianul coboară în registrul sumbru al octavei mici și contraoctavei, susținând o nouă etapă de dezvoltare în melodia flautului cu o mișcare de salturi ale unor acorduri expuse în pătrimi și optimi. Această modificare aduce cu sine o senzație de instabilitate, iar cvartoletele de șaisprezecimi din note cu armură ocazională pot îngreuna procesul de interpretare. Pentru a se omite orice dificultate întâlnită se recomandă exersarea mai întâi în *tempo* rar, după care în cel original. Flautistul trebuie să manifeste o evoluție afectivă prin găsirea nuanțelor dinamice potrivite, iar pianistul îl va susține în acest demers.

Exemplul 41

S. Lerescu *Sonata pentru flaut și pian*,
tema grupului secundar, elementul *e*

The image displays a musical score for two staves. The top staff is for the Flute (Fl.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The flute part begins with a melodic line starting on a half note G4, followed by a series of eighth and quarter notes, with a dynamic marking of *mf*. The piano part provides accompaniment with chords and single notes, marked *dolce*. The score spans four measures.

Concluzia (ex. 42) se bazează pe materialul temei secundare, expus imitativ, sonorizat de câteva ori în diferite registre în descendență și în *diminuendo*: mai întâi la pianul *solo* – în octava

a treia, pe urmă la flaut – în octavele a doua și întâia, ultima *rispostă* sunând și în augmentare (m. 78-80).

Exemplul 42

S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian,
concluzia

Replica finală aparține pianului *solo* în registrul foarte grav și sumbru, finalizând expoziția cu trei “puncte” de pătrimi, separate de pauze, repetate de două ori, creând senzația de dizolvare în depărtare sau chiar dispariție. Acest compartiment (ex. 43) impune o integritate în descreșterea emoțională reprodusă de ambele instrumente, care trebuie să se completeze reciproc prin agogica și timbrul potrivite.

Odată cu începutul **tratării** (*subito sfz, ff*, m. 94, a se vedea ex. 43) discursul sonor readuce conținutul tematic și neliniștea elementului *a*.

Tabelul 1.11. S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian, *Allegro risoluto*, tratarea

Compartimente	<i>a_I</i>	<i>b_I</i>	<i>c</i>	Episod (<i>g</i>)	culminația 1	culminația 2
Măsuri	94	124	137	150	170	184

Exemplul 43

S. Lerescu Sonata pentru flaut și pian,
concluzia

După introducerea aproape identică la pian, expusă cu o cvartă mai jos, flautul se axează pe motivul de bază al elementului *a* și îl tot transformă până ajunge să exclame repetat, de la diferite înălțimi, niște “strigăte de disperare”, culminând cu una din notele extreme ale flautului – nota *hes*³

cu nuanța la *fff*. Folosind acest procedeu muzical, S. Lerescu atribuie flautului intonații tipice vocii umane². În acest compartiment flautistul trebuie să execute cât mai clar grupul de cvartolete din șaisprezecimi, precum și să se încadreze în ritmul, metrul și *tempo*-ul propuse de autor. Între timp, pianul asigură un acompaniament greoi format din acorduri de pătrimi divizate prin pauze. În urma tuturor modificărilor suportate, elementul *a* devine *a*₁. În m. 124, compozitorul readuce, pe neașteptate, conținutul elementului *b*₁ al temei principale. Încredințată pianului în expoziție, melodia este trasată aici de către flaut cât mai solisitic. Având în vedere posibilitățile tehnice și timbrale ale acestuia, materialul muzical este executat mult mai lejer și într-un registru mai “transparent” – octava a doua. Treptat însă, odată ce autorul implică în partitură și pianul, factura devine tot mai densă, tema fiind transpusă în octava mică și chiar în contraoctavă.

Următoarea fază a tratării care începe în m. 137 continuă cu dezvoltarea elementului *c*. Bazată pe alternarea între partidele celor două instrumente, aceasta debutează la flaut, cu o secundă mai sus decât în expoziție într-o variantă ceva mai “luminoasă” și se transferă la pian, cu melodia trasată în octava întâia și acompaniamentul din acorduri de pătrimi divizate prin pauze sunând în contraoctavă.

În cifra 150 compozitorul surprinde prin introducerea unui nou element tematic (*g*) care se percepe ca un **episod** (ex. 44) în tratarea formei de sonată, procedeu atât de îndrăgit de compozitorii romantici. Acest nou element reprezintă o nouă treaptă de acumulare a tensiunii care conduce discursul către un apogeu sonor. Desfășurată în partidele ambelor instrumente, tema nouă predomină în cea a flautului prin mișcarea pe optimi legate, întrerupte de pauze de optimi și pătrimi, de la octava întâia spre octava a treia. Între timp, la pian se observă sporadic unele componente din diferite elemente tematice ale expoziției (ca de exemplu, elementul *c* în m. 150, sau elementul *a* în m. 155) care contrastează cu noua temă (*g*). Sarcina pianistului constă în scoaterea în evidență a acestor elemente, iar flautistul trebuie să le audă în paralel cu interpretarea melodiei temei noi.

Exemplul 44

S. Lerescu. *Sonata pentru flaut și pian*,
tratarea

150

După toate etapele de acumulare a tensiunii, culminația (ex. 45) se atinge mai întâi în partida flautului, începând cu m. 170, unde melodia “luminoasă” și triumfătoare în octava a treia este expusă pe larg, cantabil, prin durate de pătrimi, doimi și doimi cu punct. Ca o completare a caracterului patetic, pianul o acompaniază cu acorduri repetate, întrerupte prin pauze de optimi. Pe acest segment este importantă implicarea afectivă a instrumentiștilor. În pofida indicației dinamice *ff* în ambele, sonoritatea nu trebuie să fie stridentă, ci una “caldă” și nobilă, redată prin timbrul potrivit. Această recomandare se referă mai ales la notele din octava a treia a flautului, care la unele modele de instrument pot suna tăios.

Abia în mm. 184-185 și în partida pianului se atestă o culminație, care, de fapt, reprezintă și apogeul întregului discurs muzical al *Sonatei*. *Repriza* (a se vedea Tabelul 1.12) intră în forță, parcă în continuarea culminației din tratare, de data această fără cele două măsuri introductive.

Exemplul 45

S. Lerescu *Sonata pentru flaut și pian*,
culminația

Spre deosebire de expoziție, elementul *a* al temei principale apare într-o variantă preschimbată ritmic, fiind sonorizat de pian în registrul grav și sumbru generând un în contrast cu tema luminoasă și triumfătoare din culminație.

Tabelul 1.12. S. Lerescu *Sonata pentru flaut și pian*, *Allegro risoluto*, repriză

Compartimente	GP			GS		concl	coda
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i> (flaut) <i>g₁</i> (pian)	<i>c</i>		
Măsuri	185	198	205	215	225	212	265

După încă o trasare a elementului *a* un pic preschimbată ritmic, de data aceasta în partida flautului, urmează și elementul *b* la pian, într-o mișcare ceva mai lină și *legato*, după care și elementul *c* într-o variantă foarte apropiată celei inițiale (din expoziție). În m. 215 observăm în partida flautului o aluzie la propoziția-răspuns din tema *c*, care anterior a sunat la pian (în m. 17) și la replica din m. 50 din punte, care aici deja sună cu o cvinta mai sus. În partida pianului observăm elementele modificate ale acompaniamentului din tema episodului din tratare (*g*). Toate

preschimbările care apar în repriză în partidele ambilor interpreți, trebuie să fie evidențiate interpretativ. Începând cu m. 227, la intervenția temei secundare transpusă cu o cvintă mai sus, caracterul muzicii se "luminează". Sub alte aspecte TS nu pare să fie modificată în vreun fel. Pentru redarea accentuarea acestei lumini cei doi parteneri pot să legalizeze și să transparentizeze timbrul sonor.

Concluzia este extinsă. Ca și în expoziție, ea de asemenea prezintă un șir de imitații prin repetarea alternativă de către flaut și pian a unor intonații interogative inspirate din tema secundară, transpuse pin sonoritate mai "luminoasă" - cu o cvintă mai sus în comparație cu expoziția. Sarcină principală a interpreților în acest compartiment este sincronitate și operativitate în preluarea imitațiilor în diferite voci și expresie maximală a intonațiilor în procesul creării a dialogului muzical.

Încheierea sonatei pentru flaut și pian de Sorin Lerescu este oarecum neașteptată.

Exemplul 46

S. Lerescu *Sonata pentru flaut și pian*,
încheiere

Începând cu m. 265 flautul și pianul (partida din mâna dreaptă) pun parcă trei "puncte" (să ne amintim aici de cele trei puncte repetate de două ori din finalul expoziției), care însă capătă aici un caracter grotesc fiind ornate cu apogiaturi și divizate prin pauze în octava a treia la flaut și în octava întâia la pian, toate pe fundalul notei lungi *legato* în contraoctavă la mâna stângă a pianului. De la cei doi interpreți se cere o maximă sincronitate și respectarea nuanțelor dinamice.

Analiza *Sonatei pentru flaut și pian* de Sorin Lerescu, relevă o experiență auditivă captivantă, construită pe un discurs muzical complex și inovator. Limbajul muzical original și dezvoltarea celor două teme principale demonstrează o abordare dinamică și proaspătă a structurii tradiționale a formei de sonată. Partitura *Sonatei* dezvăluie o înțelegere profundă a flautului și pianului, subliniind măiestria compozitorului în utilizarea contrastului și a contrapunerii registrelor. Lejeritatea flautului și diversitatea melodică, caracterizate prin elemente tematice capricioase, patetice și cantabile, precum și pasaje de virtuositate, contrastează puternic cu gravitatea sunetului pianului, care este predominant în registrele joase (octava mică, mare, contraoctava).

Prin intermediul acestei lucrări, Sorin Lerescu aduce o contribuție originală la evoluția sonatei românești pentru flaut și pian. *Sonata* nu doar oferă un cadru propice pentru exprimarea talentului și măiestriei interpretative a muzicienilor, ci reprezintă și un punct de pornire valoros pentru viitoare investigații muzicologice.

Toate aceste elemente confirmă relevanța și inovația Sonatei pentru flaut și pian, consolidându-i poziția în repertoriul muzical contemporan românesc și internațional.

1.4. Concluzii la capitolul 1

Analiza sonatelor pentru flaut și pian de C. Silvestri, S. Toduță și S. Lerescu relevă o diversitate stilistică și structurală semnificativă, demonstrând evoluția acestui gen în muzica românească a secolului XX. Fiecare dintre aceste lucrări reflectă particularități ale epocii în care au fost compuse, dar și amprenta personală a fiecărui compozitor asupra formei de sonată.

Sonata pentru flaut și pian op. 23 nr. 2 de C. Silvestri se distinge printr-o sinteză stilistică în care neoclasicismul și neofolclorismul sunt asociate cu elemente ale limbajului modern, inclusiv cromatizarea intensă și structuri atonale. Forma tripartită tradițională (*Allegro de sonată / Scherzo / Rondo*) este susținută de un discurs muzical bine articulat, în care flautul și pianul interacționează ca doi parteneri egali. Caracterul contrastant al temelor și expresivitatea scriiturii instrumentale fac din această lucrare un exemplu de referință al genului în repertoriul românesc.

Sonatele pentru flaut și pian de S. Toduță ilustrează două etape diferite ale creației sale, oferind o perspectivă asupra transformărilor stilistice și conceptuale ale compozitorului. Prima sonată, scrisă în anii 1950, adoptă un limbaj neoclasic echilibrat, reflectând influențe baroce și clasiciste, în timp ce a doua sonată, compusă la sfârșitul anilor 1980, prezintă un caracter mult mai introspectiv, fiind marcată de libertate formală și explorări timbrale mai îndrăznețe. Ambele lucrări pun în evidență modalismul ca element fundamental, diferențiat printr-o abordare diatonică în prima sonată și una cromatică în cea de-a doua. De asemenea, tratamentul instrumental subliniază o abordare concertantă, în care cele două instrumente dialoghează și își completează expresivitatea într-o manieră complexă [34; 52].

Sonata pentru flaut și pian de S. Lerescu aduce o contribuție inovatoare la acest gen, demonstrând o înțelegere profundă a posibilităților timbrale și expresive ale celor două instrumente. Prin contrastul dintre lejeritatea și flexibilitatea melodică a flautului și gravitatea sonoră a pianului, compozitorul creează un discurs muzical dinamic, în care elementele tematice și structurile formale sunt reinterpretate într-o manieră modernă. Partitura abundă în indicații interpretative detaliate, accentuând importanța timbrului și a relației dintre cele două

instrumente, ceea ce conferă lucrării un caracter distinct în peisajul muzical contemporan românesc [51].

Compararea celor patru sonate permite evidențierea unor trăsături comune, dar și a unor direcții distincte în evoluția genului. Dacă în sonatele lui C. Silvestri și S. Toduță se regăsesc influențe ale tradiției clasice și neoclasică, sonata lui S. Lerescu explorează un limbaj mai avangardist, cu un accent mai mare pe aspectele timbrale și sonoritățile instrumentale. De asemenea, tratamentul dramaturgiei ciclice diferă, variind de la succesiunea clasică de mișcări contrastante la structuri mai libere și inovatoare. Prin aceste lucrări, cei trei compozitori contribuie semnificativ la dezvoltarea sonatei pentru flaut și pian în muzica românească a secolului XX. Diversitatea abordărilor stilistice și structurale confirmă vitalitatea acestui gen și relevanța sa atât pentru interpreți, cât și pentru muzicologi. Analiza realizată subliniază valoarea acestor creații și importanța lor în repertoriul cameral, demonstrând necesitatea unei promovări mai ample a acestora în spațiul concertistic și academic.

2. SONATELE PENTRU FLAUT ȘI PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX: ORIGINALITATE, TRADIȚIE ȘI INOVAȚII

Din cercetările dedicate istoriei muzicii academice naționale, aflăm că numeroși compozitori din Republica Moldova au manifestat un interes constant față de genul sonatei, integrându-l în creația lor printr-o varietate de lucrări, inclusiv pentru instrumentele aerofone. Genul sonatei, cu o structură flexibilă și potențial expresiv amplu, a constituit un cadru ideal pentru explorarea timbrală și tehnică a instrumentelor de suflat, favorizând apariția unei serii de compoziții remarcabile începând cu a doua jumătate a secolului XX. Interesul compozitorilor moldoveni față de sonata pentru instrumentele de suflat se atestă în mod clar la sfârșitul anilor '50, când Solomon Lobel compune *Sonata pentru clarinet și pian nr. 1* (1957), lucrare ce va deschide drumul unei generații de creații similare. În deceniile următoare – anii '60–'80 – apar compoziții importante care reflectă o diversificare a abordărilor stilistice și tehnice: cea de-a doua sonată pentru clarinet și pian de același autor (1967), *Sonata pentru flaut și pian* de Serafim Buzilă (1970-1971), *Sonata pentru fagot și pian* de Vitalie Verhola (1973), *Sonata pentru clarinet și pian* de Vasile Zagorschi (1976), *Sonata pentru flaut și pian* de Anfisa Fiodorova (1980), *Sonata Laică* pentru oboi și pian de Pavel Rusu (1985), *Sonata pentru flaut și pian* de același autor (1986), *Sonata pentru clarinet și violoncel Preludii* de Boris Dubosarschi (1983) etc. Această etapă componistică se caracterizează printr-o intensificare a activității creative în domeniul sonatei, fapt subliniat și de muzicologul Svetlana Țircunova în articolul său *Elemente vechi și noi în sonatele compozitorilor din Moldova* unde menționează, pe bună dreptate, că „activitatea fără precedent în domeniul sonatei în muzica Moldovei în anii '70-'80 este legată de varierea intensivă a modelului de gen al sonatei, cu diferite modificări și transformări ale acestuia, ajungând până la refuzul definitiv de la arhetipul de gen al sonatei clasico-romantice. În unele cazuri denumirea ”sonată” dată de autor deja nu mai este un indicator al canonului de gen respectiv. Ea sau mărturisește faptul că lucrarea întruchipează un sistem de imagini tipic ciclului sonato-simfonic, sau denotă renașterea semnificației preclasice a termenului: sonata ca o lucrare instrumentală” [94, p. 88].

Prin urmare, sonata în muzica moldovenească din această perioadă nu mai reprezintă un simplu tipar formal, ci devine un spațiu de experiment stilistic, sinteză identitară și expresie liberă. Utilizarea denumirii de *sonată* capătă valențe noi, oferind compozitorilor posibilitatea de a depăși limitele canonului tradițional și de a valorifica, în mod creativ, limbaje contemporane în dialog cu elementele muzicii autohtone.

2.1. Sonata pentru flaut și pian de Serafim Buzilă

Serafim Buzilă (1937-1998) a lăsat posteriorității o moștenire muzicală vastă și diversă. Patrimoniul componistic al compozitorului cuprinde zeci de opusuri în diferite genuri, de la muzică vocal-simfonică (narațiunea *Cântați, privighetori!*, versuri de V. Tulnic (1971), *Pământ natal*, versuri de A. Ciocanu (1975) ș.a.), muzică simfonică (Concert pentru vioară și orchestră (1970, red. a doua 1986), *Uvertura festivă* (1972), micropoem *Chișinău* (1977), *Sinfonie* (1981, red. a doua 1982) ș.a.), muzică instrumentală de cameră (Suita *Puncte* pentru pian (1965), Cvartetele de coarde nr. 1 (1968), nr. 2 (1973), nr. 3 (1980) și nr. 4 (1982), Trio pentru pian, vioară și violoncel (1971), *Simfonieta* pentru orchestră de coarde (1979) ș.a.), la muzică vocală (*Sofia mea*, versuri de G. Vieru (1965), *Dona Sol*, versuri de M. Eminescu (1981), *Se bate miezul nopții*, versuri de M. Eminescu (1987) ș.a.), muzică corală (madrigalul *Revedere*, versuri de M. Eminescu (1972, red. a doua 1987), *Prietenul meu bun*, versuri de P. Zadnipru (1986)), muzică bisericească (Liturgia nr.1 și nr.2 (19?)), muzică pentru copii (*Clopoțelul Iernii* de Ș. Lozie (1970), ciclul vocal *Luminișul*, versuri P. Cărare (1983) ș.a.) și chiar muzică de estradă (*Cântec nou*, versuri de G. Vieru (1971), *Din moși strămoși*, versuri de A. Ciocanu (1978), *Numai tu să fii alături*, versuri de T. Știrbu (1981). Majoritatea creațiilor maestrului S. Buzilă sunt inspirate din folclorul muzical național.

Personalitate inteligentă și plurivalentă, Serafim Buzilă tindea prin toate activitățile sale să pătrundă în spiritul lucrurilor și în intenția oamenilor, demonstrând finețe critică și obiectivitate, în acest context pe lângă moștenirea componistică care ne-a lăsat-o” [108]. Serafim Buzilă trebuie considerat un critic și jurnalist muzical important, reușind să semneze numeroase publicații în presa chișinăuiană, articole lexicografice în enciclopedia *Literatura și Arta Moldovei* (Chișinău, 1986) sau *Dicționarul Enciclopedic Moldovenesc* (Chișinău, 1989), îngrijiri ale edițiilor *Flori de măr* (Chișinău, 1972), *Cântece și romane* (Chișinău, 1981) ș.a., schițe de portret ale multor compozitori și interpreți din Moldova realizate pentru emisiuni radiofonice și televizate etc. „În baza studiilor filologice la Universitatea din Cernăuți și a celor muzicale la Chișinău, muzicianul a realizat o premieră absolută în lexicologia muzicală cu ediția *Interpreți din Moldova*, ce cuprinde circa 780 de nume ale personalităților de vază din spațiul românesc care au lăsat amprente în cultura autohtonă” [108].

Un loc aparte în repertoriul său componistic revine muzicii camerale și mai ales genului de sonată, după al cărui tipar canonic Serafim Buzilă a exersat în patru opusuri: *Sonata pentru flaut și pian* (1970), *Sonata pentru vioară și orchestră*, redacție pentru vioară și pian (1975), *Sonata pentru pian* (1978) și *Sonatina pentru orchestră de coarde* (1982). Primul dintre ele reprezintă un debut și după cum menționează muzicologii Victoria Melnic și Natalia Pînzaru „relevă variate

procedee și tehnici polifonice pe care autorul le îmbină măiestrit cu structura clasică a ciclului de sonată și cu elemente de limbaj preluate din tezaurul folcloric național” [33, p. 85].

Compusă în aproximativ șase luni, imediat după examenele de absolvire a Conservatorului [100], *Sonata pentru flaut și pian* marchează debutul autorului în domeniul componistic. Deși este o lucrare de început, partitura reflectă o abordare matură a materialului muzical, structurat într-un ciclu tripartit inspirat din modelul clasic. Inițial concepută ca un concert pentru clarinet și orchestră, la solicitarea interpretului Eugeniu Verbețchi, lucrarea a evoluat într-o sonată pentru flaut. Pe parcursul procesului de creație, compozitorul a realizat că materialul depășea atât diapazonul clarinetului, cât și posibilitățile sale tehnice și expresive, ceea ce a determinat schimbarea direcției inițiale. Conform informațiilor din Autobiografie, compozitorul a lucrat la definitivarea ciclului „între 5–8 decembrie 1970 la prima parte, 13–14 decembrie la a doua parte și 31 decembrie – 4 ianuarie 1971 la a treia” [100]. Pentru un compozitor aflat la început de drum, abordarea formei sonatei nu constituie doar un exercițiu de virtuozitate tehnică, ci implică o etapă de maturizare intelectuală și artistică. Elaborarea unei asemenea lucrări presupune existența unui sistem de valori estetice clar conturat și a unei concepții creatoare coerente, capabile să se materializeze în opere de substanță, cu o structură solidă și un nivel profesional ridicat.

Sonata este alcătuită din trei părți aranjate după principiul *repede-lent-repede*.

Prima parte este un *Allegretto* structurat după componentele formei tradiționale de sonată: expoziție, tratare, repriză și codă, toate desfășurate în jurul a două teme de bază, relevând o structură echilibrată. Compozitorul recurge aici la diverse tehnici polifonice, precum imitația, *stretto*-ul și contrapunctul contrastant, folosite nu doar în tratarea tematică, ci și în expunerea motivelor principale, un proces care, după cum observă autoarele citate mai sus, se extinde pe întreg parcursul ciclului. Abundența episoadelor polifonice a determinat caracterizarea acestui *Allegretto* drept o formă polifonică amplă. Nu întâmplător, Marc Kopytman — profesorul de contrapunct al lui S. Buzilă — a numit această lucrare „un manual de polifonie” [33, p. 86]. Alternanța măsurilor metrice (2/4, 5/8, 3/8, 2/8, 4/8), asociată cu ritmica specifică și ornamentica bogată, configurează un univers sonor inspirat din folclor care, transpus într-un context atonal, sintetizează energia dansantă a horei cu lirismul doinei, generând o expresie muzicală complexă ce unește tradiția populară cu modernitatea.

Tabelul 2.1 S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian*, p.1, *Allegretto*, expoziție

Compartimente	TP	Puntea		TS		Concluzie
		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	
Nr. de măsuri	1	13	24	33	46	57
Plan tonal	<i>h</i>	<i>a</i>		<i>fis</i>		<i>h-fis</i>

Expoziția debutează cu *TP*, a cărei melodie este încredințată flautului. Sonoritățile găsite în registrul înalt și diafan al octavei a treia sunt acompaniate sumbru de pian, într-un registru contrastant al octavelor întâi, mică și contraoctavă (ex. 47).

Exemplul 47

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p. I*,
Tema principală

Pe fundalul dansant și oarecum monoton al acordurilor mărite și micșorate de doimi cu punct legate și pătrimi, care amintește ritmul de horă linia melodică cu caracter liric și misterios se desfășoară într-o continuă exaltare. Cromatizarea expunerii diatonice, însoțită de mordente și apogiaturi, generează intonații specifice genului epic al folclorului. Însă armoniile atonale conferă muzicii un caracter modern.

Pentru ambii interpreți este importantă găsirea “culorilor” emoționale potrivite, precum și introducerea ascultătorului încă din prima măsură într-o atmosferă misterioasă prin sonorități cât mai lejere și diafane. Flautistul va intona ”moale” în registrul octavei a 3-a, iar pianistul nu va îngreuna prin executarea conținutului partidei sale în octava mică.

Puntea (ex.48 și 49) este o prelungire a *TP* și conține două compartimente, care se desfășoară în octavă a 2-a în partida flautului, *a* (m. 13) și *b* (m. 24).

Secțiunea *a* se bazează pe elementele de “suspîn” din tema principală.

Exemplul 48

S. Buzilă. *Sonata pentru flaut și pian p. I*, puntea
compartimentul *a*

Al doilea compartiment (*b*) prezintă aceleași elemente, transferate în octava a doua. Partida pianului compusă din acordurile mărite și micșorate, păstrând caracter dansant de horă, suportă modificări ritmice.

În timp ce flautistul, căruia îi este încredințată expunerea ambelor melodii, va asigura o trecere adecvată de la secțiunea *a* la secțiunea *b* și un transfer de la o stare emoțională la alta, pianistul are sarcina de a-l "susține", respectând nuanțe dinamice indicate în partitură.

Exemplul 49

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. I, puntea compartimentul *b*

Tema grupului secundar (*TS*) conține două elemente tematice: *c* (m. 33) și *d* (m. 46). Primul din ele (*c*) evoluează mai mult ca un monolog filozofic la pian. (m. 33–45, ex. 50). Dezvoltată la nuanța dinamică *p*, pe intervale de terțe și secunde cu durate de optimi sau "așezări" pe note lungi și într-o alternare de metru (2/4, 3/4), tema obține un caracter arhaic, senzație intensificată pe alocuri de cadrul atonal și de "întunecimea" registrelor grave ale pianului.

Exemplul 50

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. I, tema secundară

Continuarea grupului secundar (elementul tematic *d*) în partida flautului, la *mf* și în registrele mediu și acut provoacă o înviorare a discursului (ex. 51). Melodia capătă un caracter ușor dansant, linia melodică diversificându-se cu mișcarea ascendentă și descendentă, iar

apogiaturile contribuie la producerea unor intonații cu specific folcloric. Pianul în acest timp continuând să acompanieze cu acorduri monotone în ritm de horă.

Exemplul 51

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p. I,*
elementul tematic *d*



Din m. 57 *concluzia* aduce formule ritmico-melodice noi, expuse în partida flautului ca replici formate din pătrimi și doimi în triolette, repetate interogativ pe fundalul unor acorduri lungi și sumbre ale pianului (ex. 52). Sunând pe nuanțe de *f* și *ff* și alternări de metro (2/4, 3/4), pare că această secțiune ar purta un rol de culminație, tensiunea acumulată exprimând o senzație de îngrijorare. Rolul flautistului constă în sublinierea contrastului dintre neliniștea exprimată în această secțiune și jovialitatea manifestată în cea precedentă (tema grupului tematic *d*).

Exemplul 52

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p. I,*
concluzia



Discursul flautului ajunge la apogeu în octava întâia, registrul grav al flautului, ceea ce duce la intensificarea caracterului îngândurat. Această stare poate fi găsită ajustând timbrul instrumentului la unul mai mat și “catifelat”.

Cu debut *solo* la pian, în m. 73 începe *tratarea*, cel mai voluminos compartiment al primei mișcări, care include o dezvoltare specifică formei de sonată și un scurt *episod*, care demarează în partida pianului (ex. 53).

Diferit din toate punctele de vedere de conținutul de până aici al partiturii, episodul prezintă un desen melodic nou, bogat în apogiaturi cu specific folcloric și bazat pe un permanent schimb de metru (5/8, 3/8, 2/8, 4/8 etc.). Caracterul nestatornic este subliniat de acordurile expuse în registrul grav, dar și de sunetele *fis* și *g*, pe care compozitorul pare să insiste. Prin

aceste procedee, la care se adaugă și folosirea acordurilor *basso ostinato* în mâna stângă cu melodia în mâna dreaptă, se constată imitarea de către pian a cimpoiului. Prin corespundere, pianistul va reda contrastul dintre simplitatea acompaniamentului arhaic și lejeritatea, diversitatea melodiei.

Exemplul 53

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. I,
tratarea, episodul solo al pianului



Dezvoltarea propriu-zisă în baza temelor din expoziție se desfășoară începând cu m. 81. Într-o primă fază, compozitorul a asociat partidele celor două instrumente în baza principiilor polifoniei contrastante. Melodia pianului, formulată pe durate de optimi și pătrimi, pare total opusă celei a flautului. Ultima parcurge câteva etape de amplificare sonoră, devenind din ce în ce mai capricioasă prin cromatizare complexă, schimbare de desen ritmic și mișcare ascendent-descendentă de pasaje pe durate foarte mici în octavele registrului acut. La un moment dat, tendința permanentă către improvizație sugerează și o puternică asociere a flautului cu instrumente de suflat populare (fluierul, naiul etc., ex. 54).

Exemplul 54

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. I,
tratarea



Totodată, autorul scoate în evidență anumite posibilități specifice instrumentului, flautul fiind un instrument agil, care permite cu ușurință executarea multor procedee tehnice, acesta nu este unicul fragment al sonatei, în care Serafim Buzilă ar fi încercat să redea asemănarea în cauză. Ulterior ne vom convinge de acest lucru. Interpretarea acestei secțiuni cere de la flautist agilitate și virtuozitate. Sarcina principală a instrumentistului ar fi încadrarea metrică (5/8) și executarea melodiei fără ornamentare în exces. Prima recomandare constă în exersarea pasajelor în *tempo* rar fără a se neglija integritatea melodică și încadrarea în metru, iar o a doua se referă la respectarea principiul de ansamblu de către cei doi parteneri.

Mai departe observăm că autorul recurge la tehnica de dezvoltare polifonică, îmbinând-o cu dezvoltarea tonală. TP (*a tempo*, m. 87, ex. 55) începe de la sunetul *e* sub indicația dinamică *mp* fiind expusă în partida flautului.

Exemplul 55

S.Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. I, tratarea
Tema principală+tema secundară

Continuarea tratării cuprinde tot mai multe tehnici polifonice: imitație, *stretto*, canon, inversare ș.a., prin intermediul cărora autorul produce diverse variante ale ambelor teme – TP și TS – prezentate atât individual, cât și prin suprapunere multivocală. Pentru ambii interpreți se impune o executare tipic polifonică, anume urmărirea liniilor melodice individuale fără a se neglija integralitatea conținutului muzical.

După câteva ”valuri” de acumulare a tensiunii, în scopul anticipării ultimului compartiment al formei de sonată urmează o serie de intonații sau chiar fragmente din TP, TS, punte și chiar concluzie, unele ceva mai apropiate de versiunile din expoziție, altele destul de modificate. Între timp, ansamblul de sonorități, bazat pe elementul episodului din tratare (m. 75), capătă un caracter tensionat-grotesc, care culminează dramatic cu un *tremolo* în registrul acut al octavei a treia la flaut și cu acorduri disonante pe optimi repetate insistent de pian. Totul lasă impresia unui strigăt de disperare (m. 150-152). până când starea de panică se încheie brusc, pe un acord *sforzando* la ambele instrumente. Sarcina importantă în tratare pentru cele două instrumente este unitatea emoțională, susținerea reciprocă în creșterea și descreșterea dinamică.

Tabelul 2.2 S.Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. 1, *Allegretto*, tratarea

Compartimente	episod	Tratare tema	TP+TS
Nr de măsuri	72	81	88
Plan tonal	<i>h</i>	Atonalitate	Atonalitate

Absolut surprinzătoare după întreaga suită de prelucrări cu caracter dramatic ale conținutului acestei părți, *repriza* reia din m. 157 o TP și o punte aproape identice cu variantele lor inițiale, găsite în debutul creației.

Tabelul 2.3 S.Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p. 1, Allegretto*, repriza

Compartimente	TP	punte	TS	concl	episod	Coda
Nr de măsuri	157	109	212	223	237	251
Plan tonal	<i>h</i>	Atonalitate	<i>h</i>	Atonalitate	Atonalitate	Atonalitate

Ambele instrumente se vor concentra la producerea contrastului dintre tratare și repriză, mai ales prin schimbări dinamice și de caracter. Însă celelalte două componente ale expoziției – *TS* și concluzia suportă câteva schimbări evidente, mai ales de natură armonică fiind reluate la o înălțime de cvartă ascendentă în comparație cu expoziția. Din punct de vedere interpretativ, cei doi parteneri ar trebui să trateze această repriză ca o “amintire” a temelor din expoziție, și pornind de la această idee să găsească nuanțe de stare emoțională mai calmă.

În cif. 237 tema episodului din tratare este redată în varianta unui canon pe două voci spre deosebire de tratare unde ea a sunat doar în mâna dreaptă a pianului. De data aceasta, conținutul este trasat cu o cvartă mai jos la flaut și la mâna dreapta din partida pianului, însoțit de un acompaniament din acorduri de optimi în mâna stângă. Sarcinile de interpretare sunt aproape aceleași ca și în episodul din tratare și se referă la executarea cu specific polifonic.

Compozitorul încheie prima mișcare cu o *codă* scurtă (m. 251) în care amintește de episodul întâlnit la începutul tratării. Pasajul ascendent pe trezecidoimi, ”cucerirea” notei *re* din octava a patra – una dintre cele mai acute și cele mai greu executabile note la flaut, dar și trilul lung pe nota *h*³ în nuanța dinamică *fff*, toate ar sugera o a doua și ultima culminație în partitură. Aceste elemente se recomandă să fie cizelate studiindu-le aparte, repetat, în *tempo* moderat. Executând ultima replică a pasajului, pianul pune un ”punct” neașteptat discursului muzical cu câteva acorduri din șaisprezecimi și optimi. Rolul pianistului constă în preluarea mișcării flautului și sublinierea punctului de încheiere a primei părți prin accentuarea ultimilor două acorduri.

Partea a doua este o *Passacaglia* și contrastează puternic cu celelalte două mișcări. Având un caracter profund filozofic, aceasta constituie centrul liric al Sonatei. Spre deosebire de *Allegretto*, desfășurat într-un cadru general atonal, conținutul de aici este expus în tonalitatea *es-moll*. Pentru această parte Serafim Buzilă a abordat „forma polifonică de variațiuni pe *basso ostinato* de tip *passacaglia* cu mai multe contrasubiecte păstrate” [37, p. 88].

Tabelul 2.4 S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p.2, Adagio*

Compartiment	Tema (a)	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5	Var. 6	Var. 7	Var. 8	Coda
Măsuri	1	9	17	25	34	41	49	56	73	90

Tema *a* (ex. 56), urmată de nouă variațiuni destul de elaborate anume din punct de vedere polifonic, pare formulată regulamentar – perioadă simetrică din opt măsuri și este încredințată

pianului, fiind expusă în registrul “sumbru” de contraoctavă la nuanța dinamică *p*. În această temă, precum și în toată desfășurarea ei ulterioară se simte influența puternică a stilului lui D. Șostakovici. Totodată, desenul ritmic din primele două măsuri pare să fie preluat direct din tema renumitei *Passacaglia* de G.F. Händel” [33, p. 88].

Exemplul 56

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p. II, Passacaglia*,
tema de bază

Adagio

Atât în temă, cât și în prima variațiune (m. 9), linia melodică este sonorizată în partida pianului. Aici compozitorul atașează temei de bază un contrapunct în acorduri formulat destul de sever. Și în tema de bază, dar și în prima variațiune sarcina principală a pianistului constă în interpretarea solistică, în găsirea și redarea stării emoționale de cugetare filozofică, prin dinamică și anumite ”culori” timbrale. Abia în variațiunea a doua (m. 17, ex. 57) în partitură este introdus și flautul, care, printr-un contrast absolut cu gravitatea registrelor pianului, expune un al doilea contrapunct, o cantilenă lejeră, aerată, trasată tocmai în octava a doua. *Vibrato*-ul impus de partitură are menirea de a asigura o notă caldă tonalității minore.

Exemplul 57

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p. II*,
variațiunea 2

Pentru flautist în acesta variațiune este important să preia și să dezvolte starea emoțională, creată anterior de pianul *solo* și totodată să sublinieze contrast timbral dintre cele două instrumente prin găsirea sonorităților transparente în octava a doua și a dinamicii potrivite.

Variațiunea a treia (m. 25) conține o polifonie contrastantă politematică [37, p. 88], autorul aranjând în limita a trei portative patru voci diferite. Acest procedeu tehnic poartă în sine și o latură artistică: cugetarea filozofică sugerată la începutul părții devine tot mai tensionată și se

transformă treptat într-o stare de creștere de încordare emoțională. Interpreții ar trebui să urmărească fiecare voce și totodată să nu se abată de la propriile linii melodice.

Apoi, dintr-odată, în variațiunea a patra (m. 34, ex. 58) tema *passacagliei* părăsește registrul grav al pianului și ajunge în cel acut al flautului. Fiind însoțită de un contrapunct melodic nou (e) în mâna stângă și sunând în acorduri expuse în cheia bas, aceasta conferă muzicii un caracter solemn și sumbru. Flautist va evidenția constant tema de bază, fără să negligeze vocile melodice ale pianului.

În variațiunea a cincea (m. 41, ex. 59) tema revine în registrul grav al pianului, caracterul maiestuos fiindu-i intensificat prin dublare în octavă. În același timp, flautul intonează o recurență a acesteia, una extinsă tematic și lărgită prin folosirea duratelor mari și prin amplificarea caracterului dramatic, subliniat oarecum și de factura acordică a eventualului contrapunct nou. Sarcina interpretativă este identică cu cea din variațiunea precedentă, doar că de data aceasta vizează mâna stângă din partida pianului, la care se găsește melodia temei de bază.

Exemplul 58

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. II,
variațiunea 4

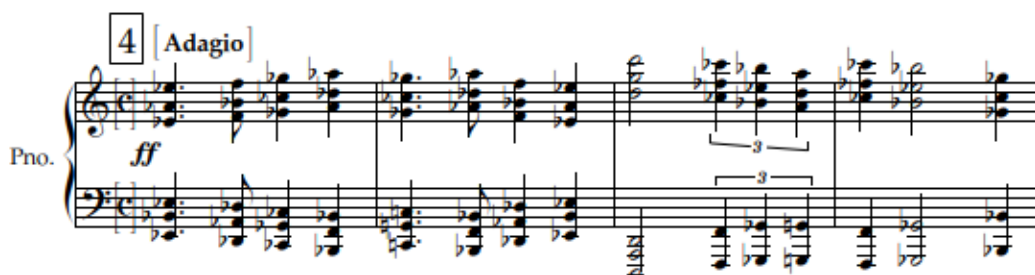
Exemplul 59

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. II,
variațiunea 5

Variațiunea a șasea (m. 49, ex. 60), interpretată maiestuos de pianul *solo*, ar fi un apogeu al tuturor culminațiilor de până aici. Dramatismul se acumulează inclusiv datorită arsenalului de acorduri din partida pianului, recomandat a fi interpretate *ff*, dar și direcțiilor opuse în care înaintează expunerile tematice. Cel mai important procedeu de dezvoltare a conținutului tematic este prezentarea acestuia în oglindă. Pianistul demonstrează o plenitudine timbrală în toată splendoarea, ajutându-se de nuanțe dinamice potrivite.

Exemplul 60

S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p. II,*
variațiunea 6



Ca o pată de calmitate și lirism, variațiunea a șaptea cuprinde un canon pe două voci la pian și o linie melodică nouă la flaut.(m. 56, ex. 61). Ultima poartă un caracter visător, cu tentă folclorică, datorită ornamenticii bogate, timbrului gingaș în octava a doua și indicației *fluido*. Compozitorul readuce treptat tensiunea anterioară cu mișcări ascendente și descendente pe optimi, pătrimi și doimi, culminând în m. 65-72 cu triluri și note lungi în registrul acut al octavei a treia și "coborând" *frullato* și *diminuendo* o octavă mai jos. Trilurile flautului se recomandă să fie interpretate cu digitație adăugătoare și aer în plus (*la-si* în m. 65, *si bemol - do* în m. 66, *si-do* în m. 67 respectiv).

Exemplul 61

S.Buzilă *Sonata pentru flaut și pian p. II,*
variațiunea 7



Treaptă superioară în ceea ce privește procedeele polifonice, variațiunea a opta (m. 73, ex. 62) constă dintr-un canon pe trei voci, preluând identic materialul muzical care a sunat în cifra 1 (variațiunea 2). Doar că de data asta este recomandat ca acesta să fie interpretat la ambele instrumente în nuanța de *ppp*, sunând parcă o amintire din trecut. Astfel, se constată o intenție concentrică a compozitorului, o întoarcere către debutul părții, un ultim pas în acest sens fiind variațiunea finală, a noua. Deși tema se găsește în partida flautului, aceasta sună și la pian, la fel ca în primele variațiuni. Pianul intonează concomitent două variante ale temei: cea recurentă în mâna dreaptă și cea augmentată în stângă. La fel ca în toate episoadele polifonice anterioare, sarcina interpretativă rămâne urmărirea tuturor vocilor de către ambii parteneri și respectarea unității ideii muzicale.

Exemplul 62

S.Buzilă Sonata pentru flaut și pian p. II,
variațiunea 8

Serafim Buzilă încheie această *Passacaglia* cu pronunțate accente baroce prin formularea temei și a liniilor de contrapunctare cu o scurtă *codă* din nouă măsuri, care cuprinde diverse elemente de tratare polifonică întâlnite pe parcursul tuturor variațiunilor (m. 90). În partida flautului se reia contrapunctul melodic (*b*) din variațiunea a doua în variantă augmentată de la doimi cu punct, până la note întregi susținut de două contrapuncte melodice în durate mari expuse la pian [33, p. 89]. Sfârșitul este exprimat printr-o dizolvare *diminuendo* și *perdendosi* a conținutului muzical. Ambii interpreți vor urmări acest scop prin reducere dinamică de până la *ppp*, dar și prin filarea ultimei note lungi la flaut.

Partea a treia este un *Allegro* relativ specific finalurilor tradiționale de sonată, cu forma de *rondo* asociată cu o tratare polifonică ușor exagerată pentru o versiune clasică a ciclului. Compozitorul asigură mișcării un cadru tonal (*C-dur*, *a-moll*, *G-dur*, *E-dur* ș.a.), include o cadență și păstrează principiul contrastului între refrenul dinamic, plin de viață, și cele patru episoade expuse mai domol, afectiv.

Tabelul 2.5 S.Buzilă Sonata pentru flaut și pian p. III, *Allegro*

Compartimente	Refren			Epis. 1	R (a)	Epis. 2	R (a)	Cadenza flautului	Epis. 3	Epis. 4	Refren		Coda
	a	b									a	b	
Nr. măsur	1	9	22	38	53	68	83	93	107	128	136	144	172
Plan tonal	C	a	C	C	cis	cis	e	-	d-h-g	-	C	a	C

Conținutul tematic al refrenului, care este scris în forma de canon, nu pare să fie unul absolut nou, observate fiind câteva reminiscențe din *TP* a primei părți a *Sonatei*. Formulată în baza a două elemente oarecum diferite – un *a* jucăuș (ex. 63) și un *b* ceva mai liric (m. 9, ex. 64). De la ambii interpreți se cere urmărirea vocilor canonului, neglijând mișcarea propriilor linii melodice.

Elementul *b* va cunoaște ulterior câteva culminații exprimate prin nuanțe dinamice din categoria *f* sau prin urcări și coborâri în registrele extreme ale instrumentelor. Flautistul va manifesta atenție deosebită față de emiterea notei *do* din octava patra, care se întâlnește în

partitură sub indicația *ff* în mod repetat în culminația refrenului (m. 35, 36). Între timp, pianistul va susține mișcarea dinamică a melodiei flautului.

Exemplul 63

S.Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. III,
Refren, elementul tematic *a*

Exemplul 64

S.Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. III,
Refren, elementul tematic *b*

Atât în varianta sa inițială, cât și în cele trei reveniri întâlnite pe parcursul finalului, refrenul este dominat de expuneri imitative și în canon, cu sau fără linii de contrapunctare. Pentru ambii interpreți este important să asculte reciproc liniile melodice individuale, trasate în aceste două teme ale refrenului.

În m. 38 tensiunea acumulată este întreruptă brusc de primul episod (ex. 65). Calm, liric, cu tentă folclorică, acesta redă caracterul unei hore lente, deranjat oarecum de accentuarea metrică (5/4) și a intervalelor de secundă mărită, dar și de unele modificări tonale ocazionale. După cum afirmă V. Melnic și N. Pânzaru, „în interiorul episodului observăm trei linii individualizate, evidențiindu-se o polifonie a straturilor” [33, p. 90]. Stratul superior (interpretat de flaut) are o linie melodică bizară, imitând fluierul, relevând totodată posibilitățile flautului. Autoarele citate mai sus observă pe bună dreptate că episodul „este puternic cromatizat, bazându-se pe formule melodice ascendente și descendente constituite din optimi, șaisprezecimi, etc. Ele contrastează cu stratul median expus în mâna dreaptă a pianului în care predomină o textură melodică largă având o formulă ritmică simplă (doimi și pătrimi). Stratul inferior este

completat de doimile realizate în mâna stânga a pianului care imprimă episodului o sonoritate mai liniștită” [33, p. 90].

Dificultatea întâlnită de flautist în acest episod constă în abundența notelor cromatice și ornamentarea cu șaisprezecimi, care necesită iscusință în interpretare. Se recomandă exersarea fragmentului în *tempo* rar, fără a se neglija integritatea melodică și încadrarea în metru. De asemenea, ca în toate compartimentele polifonice de până aici, este important ca flautistul să urmărească melodia din mâna dreaptă a pianului și pianistul – melodia flautului.

Exemplul 65

S.Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p. III,
Episodul 1



În m. 39 în mâna dreaptă a pianului observăm elementul din puntea primei părți a Sonatei (a se vedea m. 24 din pt.1).

După un refren cu modificări aproape insesizabile, (m. 53), unica deosebire fiind transpunerea teme în tonalitate *cis-moll*, demarează al doilea episod (m. 68). Foarte apropiat de primul din toate considerentele, acesta atenuează tensiunea acumulată în compartimentul anterior și aduce o stare de liniște. În afară de câteva indicații dinamice și metrice, toată atenția autorului se canalizează spre tratările polifonice. La fel ca în primul episod, și aici se întâlnesc trei linii, suprapuse de această dată prin tehnica contrapunctului triplu. Observăm, că temele episodului preluate din cel precedent se schimbă cu locurile: vocea din partida mâinii drepte la pian se schimbă cu cea a flautului, ambele sunând cu o secundă mai sus, fiind acompaniate de mâna stângă cu acorduri de doimi în cheia sol și cheia bas. Acordurile din stratul inferior al pianului de asemenea își schimbă înălțimea, fiind reluate cu o septimă mai jos. Din punct de vedere al ansamblului aici pentru interpreți sunt valabile indicațiile din primul episod.

A doua repriză a refrenului păstrează aceeași densitate polifonică ca și cea precedentă (m. 83). După primele șapte măsuri se observă o competiție imitativă între instrumente, cu *proposta* la flaut, bazată pe un element din tratarea părții întâi (pt. I, m. 141), iar *risposta* – în mâna dreaptă a pianului. Brusc, această competiție se întrerupe, flautul având o cadență *solo* cu caracter zbuciumat, care îi asigură scoaterea în evidență a calităților de virtuozitate. Utilizarea

pasajelor de șaisprezecimi ascendente și descendente în dublu *staccato*, cu intervale mari, combinarea *staccato*-ului dublu cu trilul, toate aceste procedee imprimă cadenței un caracter dinamic, grotesc și jucăuș în același timp. Elementele tehnice se recomandă să fie studiate separat, repetat și în *tempo* rar.

În mm. 101, 102 ale *cadenzei* pianul susține flautul cu pasaje ascendente de șaisprezecimi *legato*, recomandabil executate agogic în sincronie perfectă cu flautul. Discursul muzical se încheie pe o culminație cu remarca *con tutta forza* la ambele instrumente. Terminarea pasajului ascendent pe nota înaltă extremă d^4 ar fi o provocare pentru flautist, în rezolvarea căreia acesta necesită rezervă și repartizare corectă a aerului.

Culminația este urmată imediat de un nou episod (episodul 3) absolut contrastant (m. 103, ex. 66). Acesta conține o melodie simplă la flaut și un acompaniament *ostinato* la pian. Ambele partide sunt expuse într-o factură uimitor de transparentă și creează senzația unei insule de limpezime într-o mare de polifonie. Apogiaturile în stil folcloric, repetarea statornică a primei formule ritmico-melodice și trasarea temei în prima și a doua octavă sugerează caracterul unei lamentații sau chiar a unui cântec de leagăn.

Exemplul 66

S.Buzilă Sonata pentru flaut și pian p. III,
Episodul 3

Însă, treptat tensiunea emoțională crește, revărsându-se în ultimul episod al formei (m. 128) cu caracter *Maestoso*. Bazat pe tema din primul episod, din mâna dreapta al partidei pianului, discursul muzical își atinge aici apogeul, căpătând un caracter triumfal. Redus după dimensiuni și cu o factură polifonică mai puțin încărcată, acesta constă dintr-o melodie largă a flautului prezentată simultan în varianta inversată de pian, îmbinare însoțită de un șir de acorduri impozante. Aici vine oportunitatea pentru ambii interpreți să demonstreze plenitudinea timbrală și sonoră a celor două instrumente, păstrând unitatea și integritatea emoțională a ansamblului.

Cu câteva excepții, conținutul refrenului final este aproape identic cu cel din debutul părții, fiind diversificat în partida flautului prin adăugarea pe a locuri a articulației *staccato* dublu. Aplicarea acestei metode de emiteră sonoră conferă muzicii un plus de splendoare și virtuozitate

și scoate în evidență posibilitățile tehnice ale flautului. Scurta *codă* a mișcării (m. 172) este o continuare a refrenului, atât din punct de vedere tematic, cât și interpretativ. Aceasta se încheie cu câteva pasaje din șaisprezecimi pline de zbucium, care necesită o virtuozitate și un punct final pus pe acordul de pătrime la ambele instrumente. La flaut pasajul se încheie pe nota extremă e^4 , prezentând dificultate de emiterie. Se recomandă ca acest pasaj final precum și nota e^4 să fie exersate aparte. Totodată, de la ambii interpreți se cere unitatea emoțională și sincronitate ritmică și dinamică în încheierea discursului muzical.

Prezența în *codă* a unor elemente din TP a primei părți reflectă intenția compozitorului de a conferi sonatei o unitate tematică. Chiar dacă polifonizarea partiturii se dovedește a fi metoda de bază în desfășurarea creației, Serafim Buzilă încearcă să compenseze lipsa dezvoltării motivice și variaționale prin legarea tematică a celor trei părți. Folosind diverse tehnici de compoziție și mijloace de expresivitate, ornamentate cu detalii specifice folclorului autohton, acesta exprimă o energie debordândă plină de tensiune sau lirism, după caz.

Deși este o lucrare timpurie, *Sonata pentru flaut și pian* dezvăluie deja un univers sonor personal, construit din procedee și mijloace de expresivitate care anticipează stilul matur al lui Serafim Buzilă. Este vorba de îmbinarea iscusită a surselor folclorice cu procedee componistice tradiționale și moderne: diferite tehnici polifonice, folosirea formei tradiționale de sonată clasică, principiul contrastelor (tonalitate – atonalitate, contrastul temelor, tirurilor de factură etc.), diversitatea ritmurilor, mijloace specifice muzicii naționale: ornamentică, moduri, apelarea la genuri folclorice (hora, doină, etc), imitarea instrumentelor populare (fluier la flaut, cimpoi la pian, etc.). Un loc aparte îl ocupă varietatea procedeelelor polifonice utilizate de autor în această partitură, care nu doar că poate captiva interpreții și profesorii de instrument sau ansamblu, dar se pretează și ca subiect de studiu pentru cercetătorii muzicologi. *Sonata pentru flaut și pian* reflectă o profundă înțelegere a specificului și a posibilităților tehnice și artistice ale celor două instrumente. Deși textura este aproape constant polifonică, dinamismul și contrastele din dramaturgia muzicală conferă lucrării un caracter concertistic, făcând-o demnă de atenția atât a studenților, cât și a interpreților avansați.

2.2. Sonata pentru flaut și pian de Anfisa Fiodorova

Deși viața și creația Anfisei Fiodorova (1953-2000) s-au întrerupt prea devreme, compozitoarea a lăsat o amprentă vizibilă în arta componistică autohtonă. Operele sale, caracterizate prin originalitate și substanță artistică, acoperă o paletă largă de genuri muzicale și confirmă contribuția semnificativă a compozitoarei la dezvoltarea culturii muzicale naționale. Cu toate acestea, creația Anfisei Fiodorova rămâne, până astăzi, insuficient cunoscută atât publicului

larg, cât și mediului profesional, necesitând o cercetare aprofundată și o promovare adecvată. În acest context, *Sonata pentru flaut și pian* (1980) se înscrie printre puținele lucrări de acest gen semnate de compozitori autohtoni și merită o analiză detaliată în scopul valorificării plenare a întregului repertoriu cameral național.

Activitatea Anfisei Fiodorova, distribuită pe o perioadă de puțin peste două decenii, poate fi privită retrospectiv ca una diversă și importantă pentru cultura autohtonă. În perioada anilor 1977-1980, A. Fiodorova a fost redactor muzical la Compania de Stat de Radio și Televiziune, lansând programul *Meridiane muzicale*, destul de popular printre ascultătorii de radio din Moldova. Apoi a predat disciplinele muzical-teoretice la Institutul de Arte *Gavriil Musicescu* (1980-1982) și compoziția la Școala de Arte *Valeriu Poleakov* (1985-1998), reușind să cultive tinerilor dragostea pentru muzică și interesul pentru creativitate. Dincolo de activitatea didactică, moștenirea sa componistică rămâne o resursă valoroasă, care așteaptă să fie redescoperită, reevaluată și integrată firesc în circuitul cultural contemporan. Printre cele mai semnificative lucrări ale A. Fiodorova sunt: *Sonata pentru flaut și pian* (1980), ciclul coral *Cele patru anotimpuri* (1981) pentru cor mixt pe versuri de A. Maikov, Simfonia nr. 1 (1981), ciclul vocal-simfonic *Eminescu* (1984) pentru mezzo-soprană, bariton, cor mixt și orchestră pe text de Mihai Eminescu; *Sonata pentru pian* (1985), Concert pentru orgă și orchestră de coarde (1987), *Arcane* pentru orgă (1993). După cum afirmă muzicologul S. Țircunova, A. Fiodorova a reprezentat constelația de tineri compozitori care și-au început cariera în anii 1980 – ani „cu o semnificație deosebită în istoria muzicii naționale. Pe de o parte, s-a încheiat o perioadă istorică și culturală de activitate componistică și artistică foarte dinamică ce a demarat în anii 1960, a atins apogeul la cumpăna anilor 1970-1980 și a scăzut din intensitate la începutul anilor 1990. Pe de altă parte, anii 1980 au deschis calea către o nouă etapă în dezvoltarea artei muzicale naționale, numită „perioadă de tranziție” [93, p. 95]. Cu un pronunțat caracter sintetic, partiturile apărute în acest interval de timp îmbină cele mai noi realizări ale componisticii secolului XX cu tradițiile muzicii naționale. Procesul respectiv a fost studiat și de muzicologul E. Mironenco, care raportează întregul fenomen și la „schimbările radicale în spațiul geopolitic – proclamarea independenței Republicii Moldova și, odată cu aceasta, schimbarea paradigmei socio-culturale, împărțind istoria culturii naționale în două părți: sovietică și post-sovietică” [85, p. 9].

Sonata pentru flaut și pian, compusă de A. Fiodorova în anul 1980 este un exemplu elocvent al proceselor de înnoire care au influențat evoluția tuturor genurilor muzicale, aducând schimbări esențiale prin diversificarea abordărilor compoziționale și stilistice, precum și prin transformarea parțială sau chiar totală, uneori, a modelului anterior de sonată clasico-romantică. Cu părere de rău, repertoriul autohton de sonate pentru flaut și pian este unul destul

de sărac, compozitorii moldoveni oferind atenție altor instrumente, în special, pianului și vioarei⁸. Anume aceste motive au determinat interesul nostru pentru *Sonata pentru flaut și pian* de A. Fiodorova, fiind alimentate și de dorința de a include această lucrare în propriul repertoriu concertistic. Compusă în perioada în care autoarea era încă studentă la Institutul de Arte G. Musicescu, în clasa de compoziție a Zlatei Tcaci *Sonata* a apărut alături de alte câteva compoziții: Ciclul de lieduri pe versuri de A. Pușkin pentru voce și pian (1977), *Variațiuni* pentru cvartet de coarde (1977), Ciclul de prelucrări ale cântecelor populare moldovenești pentru voce și pian (1978), câteva compoziții corale ș.a. Deja în aceste opusuri timpurii, A. Fiodorova apelează la teme semnificative, din punct de vedere conceptual, întregul discurs muzical fiind dominat de principiul de construire dramaturgică de tip „spirală”, explicat de S. Țircunova ca „un val puternic: un *crescendo lung*, un punct culminant luminos, o scădere accentuată” [92, p.182]. Cercetătoarea descrie, în continuarea sursei citate, principiul dramatic inedit ca „o combinație între o undă și o cale spirală, folosită de A. Fiodorova și în compozițiile instrumentale. Acest lucru permite constatarea prezenței în opera compozitoarei a unui model dramatic variat, într-un fel sau altul, în diverse opusuri. Însă, dacă în lucrările legate de cuvântul poetic, drama este determinată de logica și spectrul emoțional al textului poetic, atunci în compozițiile instrumentale forța motrice este contrastul tematic” [92, p.183]. Din acest punct de vedere, *Sonata pentru flaut și pian* nu este o excepție, prezentând o luptă continuă între lirismul filosofic al compartimentelor lente și atmosfera anxioasă ce domină în secțiunile expuse în *tempo rapid*.

În contextul muzicii cameral-instrumentale din Republica Moldova, *Sonata pentru flaut și pian* de Anfisa Fiodorova ocupă un loc aparte. Compusă în anul 1980, aceasta reprezintă a doua lucrare de acest gen în creația muzicală autohtonă, după sonata semnată de S. Buzilă în 1973.

Deși în perioada compunerii *Sonatei*, Anfisa Fiodorova era încă studentă la Institutul de Arte G. Musicescu, în clasa de compoziție a Zlatei Tcaci, lucrarea relevă deja contururile unui stil componistic propriu. Acest stil se exprimă printr-o selecție atentă a mijloacelor de limbaj muzical, prin construcția riguroasă a planului dramaturgic și prin căutarea unor soluții compoziționale personale. Calitatea definitorie a *Sonatei* – și totodată factorul care îi conferă un rol inovator în peisajul muzical moldovenesc – constă în sinteza inspirată a procedeelelor expresive și tehnologice asociate cu estetica unor compozitori sovietici de marcă din a doua

⁸ Printre compozitorii autohtoni, autori de sonate, pot fi consemnați: Solomon Lobel – Sonata pentru pian (1948), Alexei Stârcea – Sonata-poem pentru violoncel și pian (1956), Vladimir Rotaru – Sonata-improvizație pentru pian (1991), Gheorghe Neaga – Sonata pentru pian (1979) ș.a.

jumătate a secolului XX, precum Boris Tișcenko, Giya Kancheli sau Alfred Šnitke. Această sinteză stă la baza unei lucrări expresive, autentice și deopotrivă memorabile.

În *Sonata pentru flaut și pian*, Anfisa Fiodorova abordează o temă conceptuală semnificativă, ce reflectă dialectica unității dintre forțe opuse. Discursul muzical al lucrării este guvernat de o dramaturgie specifică, ce amintește, după cum remarcă muzicologul S. Țircunova, de „conturul unui val amplu: un *crescendo* de lungă durată, o culminație strălucitoare, o cădere bruscă”[92, p.182]. Acest mod de desfășurare a conținutului se exprimă prin contrastul dintre două complexe tematice generatoare: unul întruchipează caracterul implacabil al unei forțe externe, iar celălalt reflectă starea sufletească a eroului liric. Confruntarea și interacțiunea acestor complexe formează blocuri distincte în structura compoziției, care, în fiecare lucrare, prezintă trăsături individuale și combină elemente ale formei de sonată cu cele ale variațiunilor duble. În același timp, blocurile care se succed nu sunt egale ca dimensiune, iar fiecare dintre ele îl depășește pe precedentul prin intensitatea tensiunii emoționale [93, p.97].

Sonata pentru flaut și pian dezvăluie o luptă neîntreruptă între două principii expresive: reflecția lirico-filosofică, dominantă în secțiunile cu *tempo* moderat, și neliniștea introspectivă, specifică episoadelor rapide. Forma muzicală a lucrării poate fi definită ca o **formă de sonată tratată liber**, alcătuită dintr-o introducere, o expoziție, o parte mediană – care combină trăsături ale dezvoltării cu două episoade contrastante – o repriză în oglindă și o codă solemnă.

Pe plan secund, se remarcă principiul **reînnoirii variate** a materialului tematic: niciuna dintre teme nu este reluată în forma inițială, ci este supusă transformărilor intonaționale și ritmice. Mai mult decât atât, tema principală și cea secundară apar ca variante contrastante ale unui model intonațional comun, care reflectă dialectica interioară a eroului liric – o esență contradictorie, dar unificatoare. Din această relație rezultă elemente de monotematism și o concentrare mai accentuată asupra nivelului sintactic al discursului muzical, decât asupra celui strict formal.

Funcțiile dramaturgice ale secțiunilor sunt riguros diferențiate. Atât în expoziție, cât și în dezvoltare, desfășurarea are loc după principiul spiralei, evocând o succesiune de stări ce amintește de etapele vieții umane: perioade de luptă intensă alternează cu momente de calm interior. Această senzație de continuitate și progresie este amplificată de predominanța mijloacelor atonale și a sonorităților disonante. Doar în debutul codei, timp de trei măsuri, se face auzită cu claritate tonalitatea *G-dur-moll*, oferind un moment de stabilitate efemeră într-un context sonor tensionat.

Factura *Sonatei* se remarcă prin individualizarea profilului intonațional-ritmic al partidelor ansamblului, ceea ce sporește complexitatea interpretativă. Fiecare voce posedă o

coloristică emoțională distinctă și, în același timp, contribuie la coeziunea unui ansamblu timbral unitar. În elaborarea planului interpretativ, muzicienii trebuie să acorde o atenție deosebită componentei ritmice a lucrării, întrucât partitura presupune frecvente tranziții între stiluri de interpretare contrastante: de la pasaje cu caracter liber la secțiuni metrizate, de la fraze cu respirație amplă la motive scurte, clar articulate. Este esențială respectarea exactă a pauzelor, flautistul trebuie să planifice cu atenție momentele de respirație și să utilizeze o gamă variată de articulații, în timp ce pianistul trebuie să manifeste rigurozitate în utilizarea pedalei, asigurând echilibrul timbral și claritatea expresivă.

Sonata cuprinde introducerea, expoziția cu prezentarea celor două teme principală și secundară, tratarea cu câteva episoade, repriza inversată și coda solemnă, toate fiind reflectate în următoarea schemă:

Tabelul 2.6. A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian, Allegro*

Compartimente	Întroducere	Expoziția TP	Expoziția TS	Secțiunea mediană		Tratare Episoadele		Repriza (inv.) TS		Repriza TP	Coda
Elem.tem.	<i>a</i>	<i>b</i> , <i>b</i> ¹ , <i>b</i> ² , <i>b</i> ³ , <i>b</i> ⁴ , <i>b</i> ⁵ , <i>b</i> ⁶	<i>c</i> ¹ , <i>c</i> ² , <i>c</i> ³	<i>d</i>	<i>e</i>	I	II	<i>c</i> ⁴	<i>c</i> ⁵	<i>b</i> ⁷	
Măsuri/Cifra part.	ms. 1-12	c.2 – 7	c.8	c.12	c.16	m.3,c.12	c.16	c.22	c.25	c.30	c.33

Introducerea (mm. 1–12), în ciuda indicației de *tempo Allegro*, are un caracter filosofic și calm (ex.67). În mâna dreaptă a pianului se conturează o melodie cu profil descendent, de factură improvizatorică, în trepte, în care intervalele de cvartă capătă o semnificație aparte. Această linie se desfășoară pe fundalul unui acord susținut, alcătuit din secundă și cvartă, în mâna stângă a pianului (vom desemna această temă cu litera *a*).

Exemplul 67

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
Introducerea, solo pianului

Allegro ♩=132

În c. 1 (ex.68), flautul preia acest construct melodic, care la început evoluează pe fundalul unui acord disonant al pianului, iar ulterior pe un ton susținut *b*. Melodia flautului debutează ca o imitație a celei de la pian, situată la o terță mică inferioară.

Exemplul 68

A. Fiodorova Sonata pentru flaut și pian,
Introducerea, tema flautului

1

Fl.

P

P-no

În această temă, caracterizată de o neliniște emoțională subtilă, interpretul trebuie să acorde o atenție sporită frazării și respirației, pentru a reda în mod expresiv sensul afectiv și imagistic al muzicii. În mm. 5–9, c. 1, linia flautului se transformă într-o mini-cadență solistică, tensionată, al cărei final trebuie interpretat printr-un pasaj cromatic în șaisprezecimi, bine echilibrat. Pentru o execuție sigură și expresivă, este recomandabil ca pasajul să fie studiat inițial într-un *tempo* lent, cu articulare non legato, apoi în grupuri de câte două sunete legato, iar în final cu *legato* complet.

Expoziția *Sonatei* conține două secțiuni tematice – grupul principal și grupul secundară – fără punte sau concluzie. Tema grupului principal (c. 2, ex. 69) este scrisă în formă variancică compusă din șase variante succesive (b^1 , b^2 , b^3 , b^4 , b^5 , b^6). Primele două variante, b^1 și b^2 (c. 2 și c. 3), sunt concepute ca un *solo* de pian – un monolog de expresivitate întunecată, contrastând cu caracterul meditativ al introducerii, sugerând o coborâre în profunzimile conștiinței. Muzica se desfășoară în registrul grav al instrumentului, cu o linie melodică dominată de intonații de secundă și de repetiții ale aceluiași sunet.

Exemplul 69

A. Fiodorova Sonata pentru flaut și pian,
tema principală

2 Allegro assai ♩=144

Fl.

mp

P-no

Pe fundalul acompaniamentului *staccato* accentuat în mâna stângă, melodia din mâna dreaptă trebuie interpretată într-un *legato* amplu. Sarcina pianistului este de a menține echilibrul între aceste articulații contrastante.

În varianta b^3 (c. 4, ex. 70), flautul preia începutul temei deja prezentate în partida de pian, dar o transpune în registrul celei de-a doua octave. Factura ansamblului devine imitativă, în trei voci: una la flaut, celelalte două în mâinile dreaptă și stângă ale pianistului.

Exemplul 70

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
tema principală, varianta b^3

4

Toate procesele intonaționale din această secțiune derivă din motivul inițial al temei principale. Flautistul trebuie să adopte maniera de interpretare a pianistului, utilizând o frazare *legato*. Este esențial ca echilibrul dintre cele trei voci să fie păstrat cu atenție: niciuna nu trebuie să se impună sonor în detrimentul celorlalte.

Aceeași formulă ritmică, dar cu un conținut melodic modificat și transpus la altă înălțime, se păstrează și în variantele b^4 (c. 5) și b^5 (c. 6). În m. 5 din c. 6, pianistul, rămas solo, trebuie să marcheze clar tranziția către următoarea variantă a temei și să prefigureze caracterul ei patetic. Mișcarea în optimi necesită o interpretare vivace, cu o atitudine concertistică, respectând fidel indicațiile dinamice notate în partitură.

În c. 7 (b^6 , ex.71), materialul muzical, de un caracter pasional, este prezentat în registre diferite: la flaut – în octavele a doua și a treia, iar la pian – în prima și a doua.

Exemplul 71

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
tema principală, varianta b^6

7 A tempo

În ansamblu, această variantă a temei are sonoritatea unui apel, însă timbrul flautului îi conferă un caracter grațios, accentuat prin prezența șaisprezecimilor duble și a trilurilor (mm. 7–12, c. 7). Factura pianului se modifică semnificativ: soluțiile intonaționale ale mâinilor stângă și

dreaptă, identice din punct de vedere ritmic, se desfășoară în mișcări opuse, formând verticalități disonante – intervale de cvartă, triton, septimă, nonă ș.a.

În această secțiune, ambii interpreți trebuie să manifeste o ascultare reciprocă atentă, subliniind contrastul față de partea precedentă a formei. Flautistul poate accentua caracterul neliniștit al liniei melodice printr-o interpretare non legato, sporind virtuozația prin utilizarea staccatoului dublu și a trilurilor executate cu ușurință. Pianistul, pe de altă parte, nu trebuie să se lase influențat de rafinamentul expresiv al flautului, ci să mențină un sunet cu un caracter patetic și bine conturat.

Cu două măsuri înainte de c. 8, unde urmează să apară tema secundară, pianistul trebuie să pregătească ascultătorul pentru această nouă imagine prin accentuarea mișcării melodice în ambele mâini. Tema grupului secundar, prin analogie cu cea principală, este scrisă și ea în formă variantică. Cele trei variante ale sale (c^1 , c^2 , c^3) reflectă fațete diferite ale unei singure imagini muzicale. În prima variantă (c^1 , c. 8, ex. 72) se resimte o apropiere de caracterul filosofic-reflexiv al temei principale, în special în desenul ritmic al primului motiv. Pianul și flautul rămân parteneri egali în expunerea temei, astfel ambii interpreți trebuie să o conducă *legato*, ascultându-se reciproc și păstrând echilibrul expresiv.

Exemplul 72

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
tema secundară, elementul tematic c^1

În a doua variantă (c^2 , c. 9), melodia flautului capătă o încărcătură emoțională mai intensă și este percepută ca un apel la acțiune și la confruntarea cu obstacolele vieții. În această secțiune, flautistul trebuie să sublinieze tranziția de la starea lirico-filosofică anterioară la una mai neliniștită prin utilizarea articulației non legato. Pianistul este chemat să susțină partenerul prin accente clare în acorduri.

Treptat, caracterul muzicii devine dramatic, atingând apogeul în culminația din m. 6, c. 9 (ex.73). Inițial, melodia este încredințată pianului, necesitând o articulare clară, după care, în m. 7, este preluată de flaut. Aproape simultan cu această preluare, la mâna dreaptă a pianistului

se desfășoară o mișcare în optimi, iar mâna stângă oferă un acompaniament constituit din grupuri ritmice de pătrimi.

Exemplul 73

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
tema secundară



Este esențial ca vocile melodice să fie echilibrate, iar linia mâinii stângi să-și păstreze clar rolul de acompaniament, fără a estompa celelalte planuri sonore.

În varianta a treia (c^3 , c. 10), caracterul agitat se accentuează odată cu apariția unui puls fragmentat în șaisprezecimi, întrerupt de pauze, în partea mâinii drepte. În mm. 1–8 ale c. 10, pianistul poate întâmpina dificultăți în menținerea simultană a două formule ritmice distincte în cele două mâini, motiv pentru care partida mâinii drepte trebuie atent coordonată cu liniile flautului și ale mâinii stângi. La c. 11, tensiunea emoțională scade treptat, datorită diminuării dinamice și a încetinirii tempoului în *solo*-ul de pian (mm. 6–12). La hotarul dintre expoziție și secțiunea mediană (de la m. 12, c. 10, până la m. 4, c. 11), pianistul trebuie să evidențieze replica mâinii drepte, construită pe elemente intonaționale ale temei principale.

Secțiunea mediană are un caracter compozit, fiind alcătuită dintr-o succesiune de părți: o mică secțiune de tratare bazată pe materialul transformat al introducerii (c. 11), două episoade fondate pe noi idei tematice (tema *d* – c. 12, și tema *e* – c. 16), precum și o cadență de duet cu caracter improvizatoric, premergătoare codei (tema *f* – c. 19).

În faza de început a *tratării*, la flaut se aude o melodie ondulată, fragmentată în motive distincte (ex. 74). Tempoul încetinește, iar duratele se extind până la doimi și note întregi, ceea ce creează o atmosferă meditativă. La pian predomină notele întregi legate, evocând sonoritățile și atmosfera introducerii *Sonatei*.

Primul episod începe cu o secțiune de tranziție, al cărei material intonațional se naște pe fundalul unui *tremolo* de flaut (m. 3, c. 12) și se dezvoltă într-o melodie amplă la pian, desfășurată în registrul a trei octave (a doua, a treia și prima), conferind muzicii transparență și lejeritate. În acest pasaj, pianistu trebuie să aleagă o nuanță sonoră adecvată, care să pregătească apariția temei principale a episodului. Debutul secțiunii *Moderato* (m. 5, c. 12), cu funcție de

introducere de fundal, este încredințat pianului, unde mișcările de triolete din mâna dreaptă se împletesc contrastant cu duoletele din mâna stângă. Pianistul trebuie să creeze un sentiment de coerență, concizie și lejeritate a mișcării, pentru a obține transparența necesară a texturii. Succesiunea trioletelor și duoletelor trebuie să fie bine ritmată și echilibrată.

Exemplul 74

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
tratarea

Tema principală a primului episod (c. 13, ex. 75) este expusă de flaut în prima octavă și se desfășoară într-un *tempo* lent, cu o mișcare asemănătoare suspinului.

Exemplul 75

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
tratarea, episodul 1

Flautistul trebuie să redea densitatea și plenitudinea acestui registru, în special notele grave d_1 , cis_1 , c_1 . În c. 14, mișcarea devine visătoare și fluidă, fiind colorată de grupuri de șaisprezecimi și salturi ample, care conferă muzicii un ton exaltat și emoționant, amintind de fragmente din creația lui A. Skriabin – de exemplu, motivul ”stelei” din *Sonata pentru pian* nr. 4 în *Fis-dur*. Registrul pianului este situat în octavele primă și mică. În acest moment, pianistul trebuie să evidențieze densitatea țesăturii muzicale, alegând o tehnică de atingere adecvată. Episodul se încheie cu o scurtă frază solistică a flautului, în care se alternează în mod imprevizibil mișcările ascendente și descendente.

În al doilea episod (*Allegro assai*, ex. 76) predomină un caracter de neliniște și luptă continuă, transmis prin utilizarea salturilor largi în șaisprezecimi cu dublu *staccato* la flaut și prin alternanța mișcărilor cromatice ascendente și descendente în optimi și șaisprezecimi la pian.

Exemplul 76

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*, tratarea,
episodul 2

Ambii interpreți, trebuie să sublinieze contrastul față de episodul precedent: flautistul – prin lejeritatea execuției staccato-ului dublu, iar pianistul – prin claritatea mișcării ritmice a optimilor în mâna stângă și a șaisprezecimilor în mâna dreaptă (pentru care este necesară găsirea unei digitații convenabile). O sarcină importantă pentru ambii parteneri este sincronizarea mișcării ritmice: mâinile pianistului trebuie să fie perfect coordonate între ele, iar șaisprezecimile duble din partea flautului trebuie să coincidă cu cele din linia mâinii drepte a pianului. În paralel, mișcarea melodică a mâinii stângi nu trebuie să-și piardă pulsul nervos și tensionat. În mm. 6–7, c. 16, este important ca linia basului din mâna stângă a pianului să fie clar accentuată. În c. 17 – partea mediană a episodului 2 (ex. 77) – tema flautului face referire la intonațiile ”skriabiniene” din primul episod (c. 13–14), însă aici dobândește un caracter mai eroic și volitiv.

Exemplul 77

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
tratarea, secțiunea mediană a episodului 2

În c. 18, textura pianului se „amplifică” prin duble octave în șaisprezecimi, dar brusc, mișcarea muzicală accelerată se întrerupe. În această fază a episodului pianistul trebuie să conducă tensiunea și direcția frazării spre apariția melodiei de flaut din zona cadenței.

Cadența-dialog (c. 19) începe cu o replică a flautului, care diminuează treptat tensiunea acumulată anterior. Utilizarea dublului staccato în șaisprezecimi trebuie realizată cu maximă libertate și virtuozitate. Fraza de flaut este urmată de o melodie pasională a pianului,

caracterizată printr-un desen ritmic incisiv și expusă în duble octave, cu salturi largi de registru – procedeu textural care amintește de unele pagini din creația lui D. Șostakovici.

A doua replică a pianului (mm. 7–8, c. 19) evocă fragmentul ”skriabinian”, însă într-un registru mai agitat, chiar panicat. În acest pasaj, pianistul trebuie să găsească o ”culoare” sonoră, adecvată, care să exprime această neliniște interioară.

Spre c. 20, sentimentul de neliniște revine, fiind transmis de la o partidă a ansamblului la alta, pentru ca, în c. 21, tensiunea să se disipeze treptat. Aici începe pregătirea reprizei: flautul tace, iar succesiunea de sunete izolate și intervale disonante în staccato, înregistrate la pian, capătă un caracter imperativ. Ultimul acord din registrul grav, care încheie acest pasaj, trebuie redat cu claritate și precizie. Este esențial să fie evidențiat contrastul dintre caracterul tensionat al muzicii din c. 20 și atmosfera calmă, aproape suspendată, din c. 21.

Repriza în oglindă (c. 22, ex.78) se deschide cu o nouă variantă a temei grupului secundar (c^4), în partida flautului. Aceasta este apropiată de varianta c1, dar este expusă pe o altă înălțime – de la sunetul g în expoziție, respectiv de la a în repriză. Mișcarea, care începe cu un salt de cvartă și se bazează pe intervalele de secundă și primă, readuce atmosfera de reflecție și îndoială. Acompaniamentul pianistic intensifică această impresie prin introducerea bruscă a unor acorduri disonante în valori de optimi, care par a fi dispuse haotic, fiind întrerupte de pauze.

Exemplul 78

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
repriza temei secundare (c^1)

The musical score for Example 78 consists of two staves. The top staff is for the Flute (Fl.) and the bottom staff is for the Piano (P-no). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The section is marked '22 Grazioso' and 'mp'. The Flute part begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, Bb4, and C5. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a dissonant chord in the bass register.

Interpretul trebuie să respecte nuanța *mp* și să conducă melodia cu o articulație *legato*, astfel încât tema să fie percepută ca o amintire ce revine vag din trecut. Începând însă cu m. 5 a cifrei 22, senzația de neliniște crește din nou, conducând către o culminație în c. 24. Aici, compozitorul recurge de trei ori la procedeul aleatorismului limitat, indicând flautistului un anumit interval de timp pentru a repeta secvențele sonore prestabilite, pe fundalul unui *tremolo* pianistic. În această secvență, pianistul trebuie să găsească o culoare sonoră adecvată, permițând utilizarea pedalei – care poate să nu fie perfect ”curată” –, pentru a sugera o atmosferă incertă,

difuză. Fragmentele aleatorice ale flautului necesită o mare agilitate digitală; se recomandă învățarea acestora mai întâi într-un *tempo* lent, *non legato*, apoi *legato*, crescând treptat *tempo*-ul. Dinamica melodiei de flaut scade progresiv, șaisprezecimile transformându-se în optimi.

O altă variantă a temei secundare (c^5) se află în c. 25, primele nouă măsuri fiind identice cu varianta anterioară c^4 . Este de dorit ca *staccato*-ul din acompaniamentul pianistic să fie maximal de ascuțit. Apoi (c. 26), materialul se transformă intonațional și dobândește treptat o umplere tematică relativ nouă, bazată în partida de flaut pe salturi largi, predominant ascendente. Interpretarea acestor salturi cu articularea *legato* conferă muzicii un caracter melancolic. În același timp, în partida de pian se dezvoltă o succesiune de acorduri cu durate de pătrimi și doimi, în vocea superioară observându-se o legătură cu melodia de flaut din al doilea episod (c. 17). Pentru ca salturile *legato* din partea de flaut să sune uniform, interpretul trebuie să găsească o forță optimă a fluxului de aer. Acompaniamentul pianistic trebuie să susțină melodia de flaut, amplificând dramatismul prin plenitudinea acordurilor.

În continuare, în c. 27, procesul de dezvoltare intonațional-tematică se dinamizează prin introducerea unui puls uniform de șaisprezecimi în partida flautului. Pentru ca melodia solistului să sune ușor și virtuos, se recomandă învățarea ei în *tempo* lent și integrarea organică a fragmentului aleatoric din m. 28, care durează șase măsuri într-un ritm liber.

În acest timp, în partida mâinii drepte pe fundalul acompaniamentului sincopat, reapare materialul tematic din al doilea episod, dar pe o altă înălțime (c. 17). Acest material, dublat în octavă, sună în *tempo* lent cu durate mari, creând o stare de disperare. Fragmentele aleatorice trebuie interpretate virtuos de către flautist, astfel recomandându-se învățarea lor lent *non legato*, apoi *legato*, crescând progresiv *tempo*-ul. În același timp, flautistul trebuie să păstreze nuanța *mp* pentru a permite pianistului să evidențieze tema care este prezentată în octave în mâna dreaptă.

Scăderea treptată a tensiunii este vizibilă în c. 29: pulsul ritmic din partea de flaut încetinește, dinamica se reduce, iar desenul melodic se extinde – șaisprezecimile se transformă în triolete de optimi, apoi în doimi și pătrimi și, în final, într-o notă lungă cu *frullato*. Salturile de flaut, mai ales cele de șaisprezecimi, se recomandă să fie învățate în *tempo* lent. Partea pianistică conține un acompaniament în care sincopile joacă un rol important, iar după încheierea frazei, flautul preia linia melodică, exprimată prin durate de pătrimi, oprindu-se pe o jumătate cu fermată. Acest fragment trebuie să sune expresiv, pregătind apariția temei principale.

Varianta de repriză a temei grupului principal (b^7) apare în c. 30 (ex. 79). Este încredințată partidei de pian și presupune o interpretare foarte expresivă, asemănătoare redării unei imagini retrospective. Melodia trebuie interpretată larg și liber, respectând nuanța *mp*.

Primele două măsuri ale temei sunt identice cu expunerea din expoziție, dar sunetele prelungite sunt înlocuite cu durate mai scurte.

Exemplul 79

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian*,
repriza temei principale



În continuare, compozitoarea indică o agogică mult mai activă, comparativ cu expoziția. Duratele sunetelor sunt reduse: în loc de note întregi, compozitorul a folosit pătrimi cu punct. Este foarte important ca pianistul să înceapă pregătirea pentru intrarea flautului cu un crescendo, cu două măsuri înainte de c. 31.

În c. 31, flautul interpretează o nouă variantă a temei principale în a doua octavă (b^8). Cu o întârziere de o măsură, pianul preia această temă în partea mâinii drepte, iar mâinii stângi îi este încredințat acompaniamentul din acorduri cu durate de optimi, separate de pauze. Aici este necesar să se construiască un echilibru dinamic astfel încât temele flautului și mâinii drepte să sune ca parteneri egali. Din m. 32, muzica devine treptat mai dinamică. Este introdus un material tematic transformat al culminației temei secundare (din m. 7 a c. 9), *tempo*-ul se accelerează, iar duratele se reduc la optimi și șaisprezecimi, separate de pauze. Mișcarea muzicală trece rapid în coda. Cu două măsuri înaintea acesteia, pianul, rămas fără solist, trebuie să sublinieze momentul pregătirii următorului segment.

Coda (c. 33) conține culminația întregii lucrări și este împărțită în două faze. Prima fază este tonal definită (*G-dur-moll*), destinată partidei de pian și are un caracter solemn. Aceasta se deschide cu o mișcare acordică a motivelor descendente de o măsură, în pătrimi, în partea mâinii drepte, acompaniată de acorduri sincopate în mâna stângă. Repetiția frecventă a pasajelor cromatice conferă muzicii un caracter de tensiune și insistență.

Pianistului îi este recomandat să sublinieze această calitate prin plenitudinea sunetului acordurilor și menținerea integrității mișcării descendente. În măsura 14 a măsurii 33 începe pregătirea zonei finale a formei muzicale, realizată printr-o creștere dinamică ce trebuie accentuată.

A doua fază a codei (c. 34) este marcată de revenirea materialului tematic din introducere. Sunetul devine din nou disonant, caracteristic organizării atonale a materialului și întregului opus muzical, iar dinamica atinge *ff*. *Sonata* se încheie cu un pasaj ascendent rapid al flautului, însoțit de ce înseamnă câteva clustere în partea de pian. Acest pasaj trebuie interpretat

cu strălucire virtuoasă, iar sunetul său final trebuie să coincidă cu acordul disonant de încheiere al pianului. O asemenea încheiere (pe *ff* cu *staccato* sub *legato* la flaut și, respectiv, *staccato* la pian) evocă o asociere cu un semn de exclamare plasat la finalul unui strigăt triumfător.

Exemplul 80

A. Fiodorova *Sonata pentru flaut și pian, Coda*

Sonata pentru flaut și pian de A. Feodorova reprezintă o lucrare complexă, care impune interpreților o serie de cerințe tehnice și expresive deosebite. Din punct de vedere interpretativ, această compoziție solicită o gândire muzicală profundă, care să reflecte atât claritatea structurală, cât și profunzimea emoțională a materialului tematic. Pentru flautist și pianist, familiarizarea detaliată cu ambele părți instrumentale este esențială, deoarece dialogul dintre cele două voci trebuie să fie autentic și bine echilibrat. În acest sens, o colaborare strânsă și o înțelegere comună a intențiilor expresive și stilistice devin piloni fundamentali pentru o interpretare reușită.

Din punct de vedere tehnic, lucrarea solicită de la interpreți o pregătire solidă, capabilă să susțină atât pasajele virtuoze – caracterizate prin salturi largi, mișcări rapide de șaisprezecimi și tehnici de articulație complexe – cât și pasajele lirice, unde controlul asupra dinamicului, timbrului și frazării este crucial pentru a reda subtilitățile expresive. Atingerea unui echilibru fin între claritatea ritmică și fluiditatea melodicilor, precum și modularea precisă a dinamicii, sunt aspecte esențiale ce asigură transparența și intensitatea mesajului muzical.

Pe de altă parte, paleta timbrală a sonatei se remarcă prin contrastul dintre registrele instrumentelor și variațiile de culoare sonore, ceea ce obligă interpreții să exploreze și să adapteze tehnici interpretative diverse. Flautistul trebuie să dea viață unor pasaje ce alternează între *staccato*-uri energice și *legato*-uri profunde, în timp ce pianistul are responsabilitatea de a susține și amplifica aceste expresii, utilizând întreaga gamă dinamică și texturală a pianului. În mod particular, momentele ce implică tehnici moderne – cum ar fi pasajele aleatorice și clusterelor sonore – adaugă o dimensiune contemporană ce implică atât o dexteritate tehnică, cât și o maturitate interpretativă, fiind o provocare interesantă pentru ambii muzicieni.

Sonata pentru flaut și pian de A. Fiodorova este o contribuție valoroasă la repertoriul muzicii de cameră din Republica Moldova, oferind o perspectivă asupra tendințelor contemporane în muzica instrumentală autohtonă. Lucrarea reflectă un dialog între tradiție și inovație, combinând elemente tonale și atonale, structuri clare și pasaje aleatorice, care pun în evidență pluralismul stilistic al compozitorului. Aceasta poate reprezenta un punct de referință pentru studii privind evoluția limbajului muzical în spațiul moldovenesc, dar și pentru dezvoltarea repertoriului concertistic destinat flautului și pianului.

Sonata nu este doar o provocare interpretativă și tehnică, ci și o creație cu un puternic mesaj artistic și cultural. Interpreții care abordează această piesă trebuie să fie capabili să îmbine cu măiestrie rigoarea tehnică cu sensibilitatea expresivă, oferind o interpretare ce onorează complexitatea și profunzimea creației compozitorului. În același timp, *Sonata* merită o atenție sporită în activitatea concertistică și în cercetările muzicologice, având potențialul de a îmbogăți patrimoniul muzical autohton și de a inspira noi generații de muzicieni și specialiști în domeniu.

Din punct de vedere interpretativ, *Sonata pentru flaut și pian* de A. Fiodorova necesită de la ambii interpreți o maturitate a gândirii muzicale, pregătire tehnică adecvată și, ca în cazul oricărei lucrări pentru ansamblu cameral, cunoașterea partidelor ambelor instrumente. Anume descifrarea și transmiterea intențiilor autoarei ar trebui să impulsioneze interpreții de ansamblu să caute atât paleta timbrală, cât și dinamizarea, precum și schimbări convingătoare ale *tempo*-ului și ale modului de interpretare. Considerăm că această lucrare merită atenția interpreților pentru valorificarea plenară a repertoriului de sonate pentru flaut și pian semnate de autorii autohtoni, dar și pe cea a cercetătorilor pentru a umple golul ce există astăzi în studierea creației acestei compozitoare.

Într-un final, este important a se menționa faptul că *Sonata* a fost prezentată publicului doar de două ori. Premiera s-a produs în 1980 în Sala Mare a Filarmonicii din Chișinău, în interpretarea flautistului Grigorii Moseico și a pianistei Tamara Savelieva, în cadrul unui concert din creațiile tinerilor compozitori din Moldova. A doua oară lucrarea a răsunat în 2000, în interpretarea duetului Ion Zaharia – Tamara Savelieva, în cadrul concertului organizat în memoria compozitoarei la Sala cu Orgă. În anul 2023 *Sonata* a fost interpretată de autoarea tezei și pianista Albina Mironova în cadrul recitalului de doctorat în incinta Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice. Recent, în 2025 a apărut ediția de note ale acestei *Sonate* cu comentarii metodico-didactice, îngrijită de către autoarea tezei. Sperăm că această apariție editorială va contribui considerabil la completarea golurilor ce există astăzi în cunoașterea creației acestei compozitoare, servind, totodată, și pentru valorificarea plenară a repertoriului de sonate pentru flaut și pian semnate de autorii autohtoni.

2.3. Sonata pentru flaut și pian *Ludus Fistula* de Pavel Rusu

Pavel Rusu (1948–2013) este unul dintre compozitorii basarabeni care au contribuit considerabil la dezvoltarea muzicii academice naționale în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Cu o activitate componistică prolifică, pentru care a fost primit în 1977 în Uniunea Compozitorilor din RSSM, în 1976–1980 Pavel Rusu a fost conducător artistic al Filarmonicii de Stat din Chișinău și a participat la formarea mai multor generații de muzicieni, fiindu-le profesor de teorie a muzicii și compoziție la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău⁹. La sfârșitul anilor 1990, Pavel Rusu se stabilește cu traiul în România și predă până în 2013 aceleași discipline teoretice la Liceul de Arte *George Georgescu* din Tulcea. Repertoriul componistic semnat de P. Rusu este unul divers din punct de vedere tematic, dar și ca genuri abordate, de la cântece vocale până la creații simfonice. Printre opusurile reprezentative ale acestui autor se numără *Codrule, codruțule...* pentru cor mixt pe versuri de Mihai Eminescu (1970), *Variațiuni severe* pentru două pian (1973), ciclul pentru voce și pian *Du-te, dor, în valea seacă* pe versuri populare (1973), *Cântec pentru fată mare* (1974), cantata *S-a dus tata la vânat* pe versuri populare (1974), *Rapsodia pentru orchestră simfonică* (1975), *Cântec de dimineață* și poemul *A fost război* pe versuri de Grigore Vieru (1975), *Sonata nr. 1 pentru pian* (1976), *Attacca* – trei miniaturi pentru cvartet de coarde (1977), ciclul *Cine iubește și lasă* pe versuri populare (1977), *Sonata nr. 2 Romantică* pentru pian (1978), *Jocul bătrânilor* pentru vioară și pian (1982), *Sonata Ludus Fistula* pentru flaut și pian (1984), *Lauda păcii* pentru trombon solo (1984), *Sonata Laică* pentru oboi și pian (1985) ș.a. Muzica lui Pavel Rusu a fost destul de frecvent interpretată în cadrul edițiilor Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*, însă cercetată insuficient pentru ca astăzi să avem un tablou complet al creației acestui compozitor. Expunându-se asupra manierei componistice a lui Pavel Rusu în emisiunea sa *Arpegiando* de la Radio Moldova Actualități (ediția *In memoriam* din 8.12.2022), realizatoarea Lidia Ciubuc, compozitoare și pianistă, afirma că aceasta „constă dintr-o împletire de circumstanțe marcate de numeroase tendințe muzicale estetice și stilistice. Unul dintre factorii care au avut un rol determinant în procesul dat a fost axarea preponderentă pe folclor. [...] În această tendință de aplicarea originală a elementelor folclorice compozitorul extrage elementele esențiale și totodată foarte apropiate lumii sale interioare, nerecurgând aproape deloc la o citare directă. [...] Compozitorul a fost preocupat preponderent de sfera intonațională și coloritul muzicii populare. Își cultivă permanent o abordare analitică a melosului popular, reușind astfel realizarea unui material tematic original. Alături de pasiunea pentru folclor, Pavel Rusu manifestă un interes sporit și pentru cele mai

⁹ Actualmente Centrul de Excelență în Educație Artistică *Ștefan Neaga*.

importante fenomene ale clasicii secolului XX: Bartok, Șostakovici, Stravinski.” [107]. Sonata *Ludus Fistula* pentru flaut și pian (1984)¹⁰ ilustrează plenar afirmațiile de mai sus, iar analiza structurală și stilistică ce urmează constituie un argument în plus la cele enunțate.

Pavel Rusu a compus patru opusuri în genul de sonată: Sonata nr. 1 pentru pian (1976), Sonata nr. 2 *Romantică* pentru pian (1978), Sonata *Ludus Fistula* pentru flaut și pian (1984) și Sonata *Laică* pentru oboi și pian (1985). Toate partiturile au fost scrise la o etapă de o maturitate desăvârșită a creației autorului, reprezentând un stil distinctiv în aria componisticii autohtone. În speranța că fiecare dintre aceste sonate va avea parte de atenția muzicologilor într-un viitor apropiat, ne vom opri deocamdată asupra uneia dintre ele. Așadar, Sonata *Ludus Fistula* este o lucrare dedicată flautului, instrumentul fiind prezent în partitură în diverse ipostaze: *flauto piccolo*, *flauto grande*, *flauto alto*. Structura monopartită se bazează pe forma unui allegro de sonată relativ tradițional cu două grupuri tematice: unul principal și al doilea secundar.

Discursul muzical preponderent tonal este construit după principiul caleidoscopului prin succesiunea unor elemente tematice diferite și contrastante (*a*, *b*, *c*, *d* și *e*), care formează un tablou sonor captivant și expresiv.

Tabelul 2.7 P. Rusu *Sonata pentru flaut și pian Ludus fistula*

Compart.	GP			Puntea	GS		Tratarea	GP			GS		Coda
Elem. temat.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>		<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i> ₁
Cifra part.	1	2	3	4	4	5	6	8	9	9	10	11	12

Debutul sonatei este bazat pe primul element tematic al grupului principal (*a*, ex. 81). Încredințată *flautului alto*, acesta constă dintr-o mișcare melodică pentatonică a unui șir de optimi și șaisprezecimi cu caracter solemn, arhaic. Introducând ascultătorul într-o atmosferă de legendă, flautul imită instrumente aerofone vechi, precum ocarina sau tilinca. Flautistul va indica ritmicitatea compartimentului și va arăta clar trecerea între durate. Între timp, pianul asigură un acompaniament format din acorduri de durate lungi, imitând cimpoiul, care servește doar ca fundal sonor ce nu trebuie să se evidențieze mai mult decât melodia flautului.

Dacă inițial tema se desfășoară într-o structură pătrată cu două propoziții a câte două fraze identice din punct de vedere ritmic, continuarea aduce o dezvoltare asimetrică a

¹⁰ În culegerile *Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon bibliografic* (1992) de G. Ceaikovski-Mereșanu și *Repertoriu general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)* (2006) de I. Ciobanu-Suhomlin în lista creațiilor figurează doar denumirea lucrării *Ludus fistula*, fără a se preciza că aceasta este o sonată, cu toate că în manuscrisul său autorul a specificat pe foaia de titlu: *Ludus fistula*, sonată pentru flaut și pian.

materialului muzical. Ca un complement și totodată un contrast față de elementul tematic a, cel de-al doilea – b, care pornește odată cu cifra 2 (ex. 82), este încredințat pianului. În variantă *solo*, acesta execută pasaje pentatonice de mare virtuozitate, uneori în caracterul mecanic al unui studiu, formate din cvartolete de șaisprezecimi. În această secțiune de la pianist se cere o interpretare cu caracter solistic și o ritmicitate a șaisprezecimilor.

Exemplul 81

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula*,
elementul tematic al GP (a)

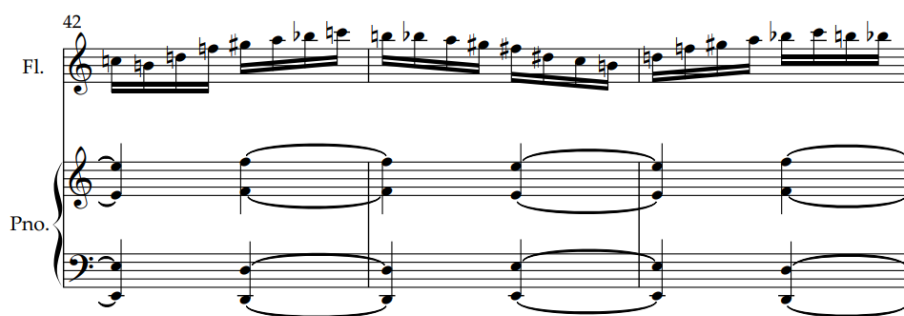
Exemplul 82

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula*,
elementul tematic al GP (b)

Elementul tematic c este expus în partida flautului, de data aceasta într-o nouă variantă timbrală, cea a *flauto grande*. Neliniștită, impetuoasă, într-o mișcare rapidă de triolete șaisprezecimi *legato*, noua formațiune tematică aduce în prim-plan caracterul de sârbă. Tabloul sonor se intensifică odată cu acordurile lungi ale pianului, iar alternarea pasajelor de cvartolete și trioletele flautului cu note lungi, în mână stângă, dar și cu o episodică senzație de atonalitate, produce o instabilitate emoțională absolută (ex. 83).

Exemplul 83

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula*,
elementul tematic al GP (c)



În această secțiune dificultatea principală pentru ambii interpreți constă în abundența notelor cromatizate de șaisprezecimi și în trecerile frecvente de la unele grupuri din triolete la altele din cvartolete de șaisprezecimi. De aceea, fragmentul dat se recomandă a fi studiat în *tempo* rar, repetat, apropiindu-se treptat spre *tempo*-ul original mai întâi separat, după care în ansamblu.

Scurta punte din cifra 4 care realizează tranziția către grupul tematic secundar este o replică *solo* a pianului. După câteva pasaje de sextolete în șaisprezecimi, care necesită claritate maximă și virtuozitate în interpretare, discursul acestuia se oprește interogativ pe un acord de o pătrime *femato*, compozitorul anticipând astfel următoarea temă a grupului secundar – *d* (cifra 4, m. 3, ex. 84). Lirică și contrastând cu materialul muzical precedent, ea este încredințată flautului *alto* acompaniat de pian. Asemănătoare unei doine, melodia este surprinzător de domoală, cu ornamente de *tremolo* și intervale ocazionale de secundă mărită. În *tempo*-ul *sostenuto*, timbrul catifelat grav al flautului *alto* pe alocuri pare că sună ca o ocarină sau ca un caval. Centrul tonal în această secțiune este neclar, inclusiv datorită nuanțării liniei melodice. Replicile “sumbre” ale pianului se găsesc în cheia bas și nu trebuie ignorate de către flautist, care are ca sarcină evidențierea contrastului emoțional dintre secțiunile *c* și *d* prin găsirea nuanțelor timbrale potrivite.

Exemplul 84

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula*,
tema GS, elementul *d*



Tema *e* (cif. 5, ex. 85), desfășurată în partida pianului *solo*, poate fi percepută ca o concluzie a eventualei expoziții a formei de sonată. Dezvoltată liber, aceasta ar continua lirismul temei precedente, însă misterioasele pasaje ascendente pedale și alternanța cvartsextacordurilor

la ambele mâini amintesc ușor de unele elemente ale grupului tematic principal. Aici muzica cere de la pianist o tratare cât mai solistică prin sublinierea caracterului misterios al pasajelor ascendente, prin plenitudinea timbrală a cvartsextacordurilor, prin găsirea culorilor potrivite și folosirea pedalei drepte.

Exemplul 85

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula* pentru flaut și pian
tema GS, elementul e

Cifra 6 în partitură delimitează începutul *tratării* formei de sonată (ex. 86), compartiment ce însumează trei “valuri” succesive de dezvoltare complexă care ajung până la culminare. Lirismul și caracterul visător al muzicii sunt înlocuite brusc de sonorități vii, dansante, grotești și jucăușe interpretate de flautul *piccolo*, în același timp, care, totodată, amintesc intonațional de elementele tematice principale. *Tempo-ul allegro con fuoco* = 160-180 și mișcarea alertă pe optimi accentuează un *déjà-vu*. Urcând în registrul său acut, flautul *piccolo* pare că imită un fluier. Mai târziu, în partida flautului cu pasaje strălucitoare de șaisprezecimi în octava a treia apar și elemente din complementul temei principale (b), anterior încredințate pianului (de văzut cif 2), care în acest moment al *tratării* acompaniază cu acorduri de pătrimi și optimi legate.

Exemplul 86

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula*,
tratarea

Din m. 16 a cif. 6, în paralel cu melodia flautului se parcurge o replică ascendentă în octavele în cheia bas ale pianului, fiind important ca cei doi interpreți să se asculte reciproc. Amplificarea tuturor componentelor în partitură duce la prima culminație (cif. 6, m. 19). Apoi, după un al doilea val (cif. 6, m. 22, ex. 87) bazat pe mișcarea sincronă a ambelor instrumente pe septacorduri paralele cu apogiaturi, în descendență, se atinge cea de-a doua culminație care se produce prin izbucnirea pasajelor în partida pianului *solo*. Surpriza acestei secțiuni este linearismul, iar armoniile moderne revelează atracția nemărturisită a lui Pavel Rusu către jazz.

Exemplul 87

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula*,
Tratarea, a doilea val

Al treilea val (m. 31, cif. 6, ex. 88) se dezvoltă prin pasaje pentatonice în partida flautului, toate bazate pe elemente din punte, pe fundalul unui septacord lung la pian. Ultima culminație constă dintr-o combinație de tril strident și răsunător la flautul *piccolo*, în octava a treia însoțit de pasaje pianistice pe septacord arpeggiat.

Tratarea se termină cu o izbucnire emoțională supremă a flautului, care are ca fundal un cluster disonant lung sonorizat la pian (5 mm. înainte de cif. 7).

Exemplul 88

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula*,
Tratarea, a treia culminație



Toate secțiunile tratării prezintă pentru ambii parteneri anumite dificultăți tehnice, pentru rezolvarea cărora se recomandă exersarea separată și în *tempo* rar, apropiindu-se treptat de cel original, după care în ansamblu și *tempo*- grăbit treptat. Pentru un plus de virtuozitate, flautistul va studia în *staccato* dublu pasajele de cvartolete din șaisprezecimi. În mișcarea melodică cu apogiaturi (m. 22-32) o piedică pentru flautist ar mai fi combinarea mișcării ritmice a melodiei de bază în optimi cu apogiaturi în terțe. Metoda potrivită de “cizelare” a acestui fragment include folosirea metronomului. În același timp și în aceeași manieră, pianistul trebuie să studieze aparte pasajele și trecerile acordurilor. Cât despre sarcinile de ansamblu, de la cei doi interpreți se cere atenție asupra sincronității, reacționarea promptă la toate schimbările de caracter, ascultarea reciprocă a conținuturilor individuale.

După o dezvoltare deosebit de zbuciumată, anacruza spre repriză aduce lumină din punct de vedere tonal, acalmie în mișcare și transparență în partitură. Pianul *solo* trasează în *C-dur* elementul tematic *a* al grupului principal. Aici pianistul trebuie să evidențieze contrastul emoțional dintre tratare și anacruză prin găsirea timbrului și nuanțelor dinamice potrivite.

Din cif. 8 începe *repriza* (ex. 89), tema principală fiind preluată și de flautul *alto*, într-o variantă identică cu cea din expoziție, însă la pian în mâna dreapta se adaugă imitația temei principale, la care flautistul trebuie să atragă atenție și să asculte fără abatere de la linia melodică pe care o interpretează.

În comparație cu asemănările observate între primele două elemente tematice ale grupului principal din expoziție și repriză, ultimul – *c* – suportă o augmentare prin repetarea mișcării ascendente în baza diferitor repere tonale. În ceea ce privește tema secundară și concluzia – *d* și *e* – acestea sunt doar transpuse cu o terță mai sus, fără a fi modificate din punct de vedere structural. Această secțiune propune aceleași sarcini de ansamblu – tehnice și artistice – ca și în expoziție, doar că interpretarea va reliefa caracterul de “amintire” al conținutului din partitură.

În coda *Sonatei* (c. 12) compozitorul a împrumutat elemente din tratare, unele identic, iar alte puternic modificate. În primele 12 măsuri conținutul partiturii este aidoma fragmentului

omolog din tratare, doar că la flaut tema sună *staccato* dublu. Apoi, surprinzător, ambele instrumente încheie discursul muzical cu o pătrime accentuată cu apogiatură în octava a treia, respectiv în octava de bas a mâinii stângi, și două acorduri accentuate de optimi în mâna dreaptă. Pentru cei doi interpreți este importantă sincronitatea și accentuarea ultimilor acorduri în scopul producerii senzației de încheiere a discursului muzical.

Exemplul 89

P. Rusu Sonata *Ludus Fistula*,
Anacruza spre repriză și începutul reprizei

140 **7** *meno mosso* fl. picc. muta in fl. c-alto

Picc.

Pno. *p* *pp*

147 **8** *Moderato pastorale* P.T.H.

A. Fl. *mf* *pp*

Pno. *pp*

Sonata *Ludus Fistula* pentru flaut și pian semnată de Pavel Rusu este o lucrare ce denotă un stil sintetic, fiind, în opinia noastră, o ilustrare elocventă a trăsăturilor cheie ale manierei de exprimare proprii compozitorului. În *Sonată* se atestă interferența dintre specificul național (de sorginte folclorică) și tendințele stilistice ale muzicii occidentale din secolul XX. Totodată, structura opusului demonstrează atașamentul față de tradiție, chiar dacă *allegro*-ul de sonată nu este unul absolut canonic. Cele cinci elemente tematice, expuse în cadrul expoziției și formând grupurile principal și secundar, sunt variate și contrastante între ele, iar succesiunea lor adesea se realizează destul de brusc și neașteptat, favorizând crearea unui tablou sonor expresiv și original. Flautul și pianul sunt parteneri aparent egali în partitură, ambii având parte și de câteva episoade *solo*.

Dorindu-și totuși să evidențieze vastele posibilități ale flautului, compozitorul tinde să-i acorde acestuia ceva mai multă atenție, folosind trei tipuri ale instrumentului într-o singură

mișcare și în aceeași partidă. Această metodă pare a fi una inedită, asemenea exemple nefiind cunoscute printre sonatele secolului XX. În consecință, afirmăm cu certitudine că Sonata *Ludus Fistula* de Pavel Rusu este o creație ce merită nu doar să rămână sub privirea atentă a cercetătorilor, ci ar trebui să devină parte integrantă a repertoriului interpretativ atât al muzicienilor începători, cât și al celor avansați și promovată activ pe scenele concertistice. Prin analiza detaliată a acestei sonate muzicologii pot scoate în evidență aspectele unice și inovatoare ale stilului componistic al lui Pavel Rusu, contribuind astfel la înțelegerea și aprecierea mai profundă a patrimoniului muzical autohton. În același timp, interpreții au oportunitatea de a sprijini consolidarea valorilor muzicale autohtone și diversificarea repertoriului cameral, oferind, totodată, publicului momente de explorare și apreciere a unei creații originale.

2.4. Sonata pentru flaut și pian de Vladimir Ciolac

Vladimir Ciolac (n. 1956) este unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai culturii muzicale din Republica Moldova de la confluența secolelor XX și XXI, desfășurând o prolifică activitate de dirijor, compozitor și pedagog. Deși axa centrală a creației sale o reprezintă muzica corală în diferitele ei ipostaze, compozitorul a explorat și diverse genuri instrumentale. Un loc aparte îl ocupă sonata, ilustrată prin câteva opusuri reprezentative: *Sonata pentru flaut și pian* (1984), *Sonata pentru vioară și pian* (1986) – ulterior revizuită și adaptată pentru flaut și pian (2019) –, precum și *Sonatina pentru fagot și pian* (2005). Scrisă în anul 1984, pe când autorul era încă student, *Sonata pentru flaut și pian* reprezintă o etapă timpurie a parcursului său componistic. Lucrarea a apărut ca un ecou al impresiilor puternice lăsate asupra tânărului autor de audiția Sonatei pentru flaut și pian a marelui compozitor francez Francis Poulenc¹¹. Într-adevăr, între cele două sonate pot fi observate anumite trăsături comune, care o să le dezvăluim pe parcursul analizei noastre. *Sonata pentru flaut și pian* de V. Ciolac a fost interpretată prima și, deocamdată, singura dată în anul 1985 de către flautistul G. Moseico și pianistul M. Șramco, în Sala mare a Filarmonicii de Stat a RSSM (azi Filarmonica Națională S. Lunchevici), în cadrul concertului din creațiile tinerilor compozitori din Moldova. În anul 2019 a fost pregătită a doua ediție a Sonatei care a fost publicată în culegerea *Creații pentru ansambluri camerale* (volumul III, Chișinău: Lumina). Adresarea unui tânăr compozitor la genul de sonată denotă dorința lui de a se alinia la tagma profesioniștilor în domeniul compoziției muzicale prin abordarea unui gen „considerat în mod tradițional unul dintre cele mai importante genuri din

¹¹ După cum a menționat însăși autorul în convorbirea cu autoarea acestei teze

sistemul creației componistice de orientare europeană” [94, p. 88]. Totodată, este și o dovadă de curaj prin încercarea de a spune un cuvânt nou într-un gen cu o istorie seculară.

Sonata pentru flaut și pian de V. Ciolac este scrisă într-un stil apropiat de neoromantism. Are o structură monopartită, ceea ce nu este caracteristic pentru sonatele clasico-romantice, însă se întâlnește destul de frecvent în sonatele contemporane. Nici în muzica națională *Sonata* lui Ciolac nu reprezintă un exemplu singular în acest sens. „Printre compozitorii autohtoni autori de sonate monopartite pot fi consemnați Solomon Lobel – *Sonata pentru pian* (1948), Alexei Stârcea – *Sonata-poem pentru violoncel și pian* (1956), Vasile Zagorschi – *Sonata-fantezie pentru clarinet și pian* (1975), Vladimir Rotaru – *Sonata-improvizație pentru pian* (1991), Zlata Tcaci – *Sonata pentru clarinet solo nr. 2* (1995) și Gheorghe Neaga – *Sonata pentru pian* (1979) [32, p. 97]. Deși compusă dintr-o singură parte, forma Sonatei nu este unitară, în ea putând fi cu ușurință distinse elementele unui *allegro* de sonată (două teme care se expun într-o relație și se reexpun ulterior cu anumite modificări; existența tratării în care are loc dezvoltarea materialului muzical prin îmbinarea și transformarea elementelor temelor expuse în expoziție; prezența reprizei). Pe parcursul analizei vom încerca să argumentăm aceste afirmații.

Tabelul 2.8. V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian*

Compartim.	Expoziția					Tratarea			Repriza				Coda
	TP			Puntea	TS	f.1	f. 2	f. 3	TP		Puntea	TS	
Elem.tem.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a_I</i>						<i>a</i>	<i>a_I</i>			
Nr. cifre	1	3	4	6	8	11	13	14	15	16	17	20	22

Sonata începe cu tema grupului principal (TP, ex. 90), care articulează o formă tripartită simplă *a-b-a_I*. Compartimentul *a* dezvăluie niște gânduri visătoare și neliniștite, exprimate prin atonalitate, ritm și *tempo* diversificat, mișcare melodică capricioasă cu multe salturi în ambele partide. Tema debutează la flaut cu un pasaj ascendent de șaisprezecimi, finalizat cu un salt la cvintă descendentă, mai departe desfășurându-se într-o linie melodică curbă, care constă din salturi oscilatorii la cvarte, cvinte, sexte și septime ascendente și descendente cu durate de optimi și pătrimi într-un ritm sincopat. Prima frază se termină cu o linie descendentă continuă formată din cvarte și cvinte, care cuprinde un diapazon de circa două octave și jumătate și se oprește pe „punctul” lung – nota *cis^I* – una dintre cele mai grave note ale flautului. Acompaniamentul pianului constă din repetarea *ostinato* a unei formule ritmice alcătuită din șapte șaisprezecimi, divizate cu o pauză de aceeași durată, de fiecare dată repetându-se cu un nou conținut melodic (mână dreaptă) creând o stare de monotonietate și pedală pe nota *d* în registrul sumbru de contraoctava în mână stângă, întreruptă peste fiecare a doua măsură cu salturi foarte scurte în ritm punctat, care par să fie niște note ajutătoare față de nota *d*, dar luate prin salt .

Exemplul 90

V. Ciolac Sonata pentru flaut și pian,
tema principală

The musical score is for a piece titled 'Exemplul 90' by V. Ciolac, 'Sonata pentru flaut și pian, tema principală'. It is in 2/4 time, key of B-flat major, and marked 'Allegretto'. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1 to 3. The flute part begins with a sixteenth-note scale (mp) followed by a half-note melody (mf). The piano part has a steady eighth-note accompaniment (mp). The second system shows measures 4 to 6. Measure 6 is a repeat of measure 1. The flute part continues with a half-note melody, and the piano part continues with the eighth-note accompaniment.

Tema la flaut se repetă de trei ori cu unele modificări, formând o perioadă din trei propoziții egale din 12 mm. în care se folosesc aceleași formule ritmice și oprirea pe nota lungă. În executarea pasajelor din treizecidoimi din partida flautului este deosebit de importantă respirația corectă și buna repartizare a aerului. Pentru fluiditatea pasajelor este bine ca acestea să fie exersate separat, într-un *tempo* rar, *non legato*, apoi combinat câte două și *legato* evoluând spre nota e^3 . Exersarea acestor pasaje va continua cu mișcarea treptată a *tempo*-ului, ținându-se cont de executarea uniformă a salturilor pe optimi. De asemenea interpretul-flautist trebuie să evite sunetul strident a notelor din octava a treia prin dozarea adecvată a aerului.

Repetarea *ostinato* a unei formule ritmice în partida pianului trebuie să fie una ritmică și lină, iar din m.10, în timp ce flautul ține o nota lungă în registrul grav, pianistul trebuie să sublinieze mișcarea melodică, respectând semnul *accelerando* și producând astfel o senzație bruscă de dezechilibru și neliniște. Pentru ambii parteneri este important să țină pauze prin care să separe dramatic cele trei propoziții. Din cauza specificului construcției flautului, notele în registrul grav se iau mai greu și necesită o poziție corectă a aparatului buzelor și repartizarea dozată a respirației. În acest caz trebuie de corelat puterea și viteza fluxului de aer emis, ceea ce se poate obține prin exersarea sistematică a exercițiilor cu note lungi/întinse. Este important ca interpret –flautist să găsească “culoarea” sunetului potrivită.

Fiecare propoziție se extinde în comparație cu cea precedentă și se termină de fiecare dată pe o notă tot mai gravă din octava 1: prima dată pe *do#*, a doua oară pe *do becar*, și a treia oară

pe nota *si* din octava mică – cel mai grav sunet al flautului¹². Aceste note trebuie să sune foarte expresiv, cu plenitudinea sonoră maximă posibilă. Aici trebuie să se ia în considerație și faptul că, din cauza specificului construcției flautului, notele în registrul grav se obțin mai greu și necesită o poziție corectă a aparatului buzelor și repartizarea dozată a respirației. Mușchii buzelor, mai ales cei ai buzei superioare, trebuie să fie relaxați cât mai mult posibil la această notă. Totodată pentru sonoritate, ajută și exersarea notelor lungi din acest registru.

Partida pianului constă din aceleași formule ritmice propuse în primele măsuri, dar cu fiecare trasare a temei la flaut diapazonul pasajelor în mâna dreaptă a pianului se extinde de la prima octavă la cea de a treia. În acest început putem să observăm anumite afinități între sonatele de V. Ciolac și F. Poulenc (a se vedea ex. 90 și 91): aproape aceeași factură în care melodia flautului începe cu pasaje ascendente (cvartolete formate din treizecimoimi la V. Ciolac și cvartolete din șaisprezecimi la F. Poulenc).

Exemplul 91

F. Poulenc *Sonata pentru flaut și pian*
p. I, TP

Aceste pasaje la flaut în ambele sonate se finalizează cu o cvintă descendentă și continuă cu mișcarea oscilatorie a optimilor, articulând deja desene melodice diferite. Și în partida pianului sunt prezente anumite similitudini cu Sonata lui Poulenc: mișcarea cu șaisprezecimi în mâna dreapta și basul lung în mâna stânga. Totuși, deși factura și elementele ritmice sunt aproape aceleași, conținutul muzical al celor două sonate este total diferit, grație reperelor sonore și liniilor melodice diferite. În cifra 3 începe compartimentul median *b* al temei principale încredințat în totalitate pianului, preluând unele elemente expuse anterior în partida flautului. Tematismul acestei secțiuni se bazează pe două elemente – primul fiind o variantă transformată a elementului incipient al compartimentului *a* (ex. 92), iar al doilea constând din mișcarea alternativă a acordurilor cu durate de optimi în ambele mâini ale pianului care sună în registre diferite (ex. 93).

¹² În caz când modelul flautului nu dispune nota *si* în octavă mică, se recomandă de luat nota respectivă cu octava mai sus, adică în octava I

Exemplul 92

V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian*
compartimentul *b* al TP, primul element

Exemplul 93

V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian*,
compartimentul *b* al TP, elementul doi

Pe parcursul compartimentului *b* cele două elemente se îmbină, iar factura pianului este stratificată în trei planuri sonore, antrenând trei registre diferite ale instrumentului. Acest compartiment trebuie să sune solistic, sarcina pianistului fiind de a sublinia impetuositatea pasajelor și, în contrast, plenitudinea și greutatea acordurilor de optimi. Spre sfârșitul compartimentului *b*, al doilea element începe să predomine (c. 3, m. 20-29), secțiunea finalizându-se cu acorduri lungi ale pianului, cuprinzând un registru foarte extins – contraoctava, octava mică, octava 1-a și octava a 3-a, care se termină pe *fermato*. Acest compartiment pare să fie inspirat din secțiunea A din prima parte a Sonatei lui F. Poulenc (ex. 94), unde în m. 8 din cifra 1 distingem o replică scurtă, dar expresivă a pianului.

Exemplul 94

F. Poulenc *Sonata pentru flaut și pian*,
p. I

În Sonata lui V. Ciolac această replică se dezvoltă într-un *solo* desfășurat al pianului (c. 3). În cifra 4 la flaut sună repriza modificată și prescurtată (de la 32 la 23 de măsuri) a temei

principale (*a*₁). Formulele ritmice preluate din *a* se repetă, dar se extinde amplituda registrelor – tot mai frecvente devin septimele ascendente sincopate, mergând de la octava a 2-a spre octava a 3-a, ceea ce conferă temei principale mai multă tensiune. În m. 18 linia melodică coboară în jos, sunând la *ff* și se oprește pe „punctul” lung – nota *h* în octava mică (cea mai gravă notă la flaut) care sună la *pp*. Sarcina pentru interpret- flautist este aceeași ca și în cazul precedent al notei lungi “do” din octava 1 (m. 9-13 c. 1) să găsească “culoarea” sonoră potrivită prin dozarea adecvată a aerului.

În partida pianului se folosesc aceleași formule ca și în compartimentul *a*, iar pianistul întâlnește sarcini interpretative aproape identice, doar nivelul dramatizării aducând o diferențiere. În expunerea temei punții (c. 6, ex. 95) rolul instrumentelor se inversează - dacă anterior TP era expusă preponderent în partida flautului (compartimentele *a* și *a*₁), pianului revenindu-i un rol de acompaniament, atunci de această dată tema sună la pian, iar flautul îi contrapunctează cu pasaje „zumzăitoare” formate din șaisprezecimi. Puntea pornește la flaut cu replici sacadate de duble șaisprezecimi divizate cu pauze care sună ca un foșnet, în nuanța *mp*, în timp ce la pian sună intonații modificate din tema principală).

Exemplul 95

V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian*,
începutul punții.

În timp ce pianistul trasează tema la mâna dreapta, flautul îl acompaniază cu pasaje *staccato* dublu în nuanța dinamică *mp*. șaisprezecimile din partida flautului necesită o interpretare lejeră, care indică flexibilitatea limbii și stăpânirea vitezei fluxului de aer, ultima fiind obținută prin controlul mușchilor abdomenului. Și aici putem distinge trăsături comune în factura muzicală între puntea sonatei lui V. Ciolac (c. 6) și unul din elementele din compartimentul *A* (m. 4-8, c. 5) din prima parte a sonatei lui F. Poulenc (ex. 96). În sonata compozitorului francez în partida flautului sună o melodie cu șaisprezecimi dublate, în timp ce la pian se aude melodia transformată a temei de bază în trei secvențe ascendente (cu alte repere sonore).

Începând de la m. 30 al c. 6, între pasaje ale flautului de șaisprezecimi *staccato* dublu, se observă optimi ascuțite în octava a 3-a (numite în limba franceză *martelé*) la *sf* în registrul acut, iar în partida pianului se face auzită o formațiune tematică nouă din două secvențe alcătuite din mișcarea cromatică descendentă a acordurilor și un salt la septimă ascendentă care constituie tema punții (ex. 97).

Exemplul 96

F. Poulenc *Sonata pentru flaut și pian*, p. I

Exemplul 97

V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian*,
tema punții.

Trecerile rapide de la registrul acut (octava a treia) spre registrul grav (octava întâia) solicită de la interpret o precizie mare din punct de vedere intonațional, dinamic și timbral, care se obține cu ajutorul ambușurii flexibile (ceea ce presupune întinderea buzei inferioare în registrul înalt și strângerea ei în registrul grav) și controlul fluxului de aer. În acest timp pianistul trebuie să scoată în evidență cele două secvențe.

Mai departe observăm că în partida flautului, de rând cu articulațiile de șaisprezecimi în *staccato* dublu, pătrund și articulații de *legato*. La pian linia melodică se transformă în replici întrerupte, creând senzație de instabilitate. Ulterior la flaut încep să predominie pasajele abrupte de șaisprezecimi în intervale de cvarte, cvinte, sexte, septime s.a. cu articulația *legato*. Aici flautistul trebuie să acorde atenție flexibilității trecerii de la o notă la altă și anume în intervalele mari scrise sub ligă. Notele din octava a treia și trecerile spre pasaje în prima octavă necesită un

atac precis și o ambușură flexibilă care se obține datorită libertății buzei superioare și flexibilității buzei inferioare, și, totodată, controlul fluxului de aer.

De la cif. 8 începe tema grupului secundar (TS, *Vivo capriccioso*, ex. 98), care contrastează puternic atât cu tema principală cât și cu cea a punții, având ritmul complex de 7/16. Caracterul capricios se obține prin ”împiedicarea” ritmului într-o măsură impară, dar și prin sărituri la intervale de septimă și accente pe timpuri slabe. Tema debutează cu un salt accentuat la septimă ascendentă, continuând printr-o linie melodică capricioasă a flautului. Prima frază se termină cu saltul descendent la septimă în aceeași formulă ritmică sincopată cu ultima notă lungă ca și în prima intonație a temei, formând o structură de tip arc. În partida pianului se repetă una și aceeași formula ritmică de 7/16 per măsură. Prima și a patra notă din grupul șaisprezecimilor joacă rolul unor puncte de reper, în toate grupurile sună în contraoctavă.

Exemplul 98

V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian*,
tema secundară



De la ambii parteneri se cere o interpretare cât mai ritmică a acestui compartiment, o reacție corespunzătoare și capacitatea de a număra impar în *tempo* rapid. Flautistul va interpreta cu exactitate și accentuat salturile de septimă, prin dozarea controlată a aerului și prin ambușura flexibilă pentru puritatea sunetului și intonației. Uneori (începând de la m. 66 al c. 8) aceste grupuri se întrerup cu acordul lung disonant sonorizat prin *sffz*, pe fundalul căruia flautul intonează pasajul de șaisprezecimi.

Cu o măsură înainte de cifra 11 demarează *tratarea*, desfășurată în același caracter capricios și neliniștit al TS. Tratarea conține trei faze care pot fi diferențiate după scriitură. Prima fază se bazează pe tematismul TS: cele două elemente – sincopa (care aici, din salt la septimă și nonă cum era în expoziție, s-a transformat în secundă) și mișcarea arpeggiată (ex. 99) – sună în contrapunct și se dezvoltă prin tehnica imitațiilor și a contrapunctului dublu, la care se adaugă și inversarea planurilor sonore – ce a sunat la flaut sună la pian și invers, producând astfel un dialog activ dintre cele două partide.

Exemplul 99

V. Ciolac Sonata pentru flaut și pian,
începutul tratării

De la ambii interpreți se cere evidențierea la maxim a replicilor și răspunderea promptă la toate intrările, asemenea unui *perpetuum mobile*, conducerea lină și uniformă a pasajelor *legato* și precizie în salturile sincopate. Pentru a le executa cât mai adecvat, flautistul se va folosi de o ambușură flexibilă și controlul asupra aerului. În cifra 12 rămâne numai elementul arpeggiat dezvoltat prin imitații și prin pasaje contrar direcționate (ex. 100). Tensiunea emoțională crește, în ambele partide predominând nuanțele dinamice *f*, *ff*.

Exemplul 100

V. Ciolac Sonata pentru flaut și pian, tratarea

Ambii interpreți vor fi atenți la sincronitatea ritmică în executarea pasajelor, de aceea vor exersa aceste compartimente mai întâi în *tempo* rar. Atât în c. 11, cât și în c. 12 flautistul va conduce lin și uniform pasajele ascendente în *legato*, reușită obținută prin ambușură flexibilă și control asupra aerului. Doar în ultimele patru măsuri înainte de cifra 13 revine intonația sincopată din TS care încheie prima fază a tratării, conferindu-i forma de arc.

În anacruza la c. 13 apare primul element din TP și începe a doua fază în care se îmbină elemente din ambele teme (ex. 101). Aici nu putem să nu sesizăm anumite aluzii la tema de bază a compartimentului A din prima parte a Sonatei de F. Poulenc. V. Ciolac folosește combinația elementului incipient transformat al TP, care este influențat, cum a fost menționat anterior, de temă de bază a compartimentului A din partea I a Sonatei lui F. Poulenc și elementului sincopat din TS. Tensiunea continuă să se amplifice prin nuanțe dinamice *f* și *ff* în ambele partide, ajungând la un apogeu în m. 143-144 din c. 13. Pe fundalul unui *perpetuum mobile* de

șaisprezecimi la pian, flautul emite un “strigăt” panicat – nota *h* lungă și stridentă din octava a treia. Fiind una din cele mai înalte note la flaut, aceasta necesită ca instrumentistul să o stăpânească perfect prin respirație profundă și repartizarea rațională a fluxului de aer.

În cifra 14 începe a treia fază a tratării – anacruza spre repriză. În partida flautului predomină elemente din TP, în timp ce pianul intonează acorduri disonante în ritm punctat care, de fapt, reprezintă o variantă transformată a acordurilor din acompaniamentul temei secundare. Ele sună în registre contrastante – primul acord cu durata de șaisprezecime, fiind sonorizat în contraoctava la mâna stângă, în timp ce al doilea cu durată mai lungă sună în octava 1-a și a 2-a la mâna dreaptă. Pe fundalul ultimului acord al pianului de câteva ori sună elementul incipient al compartimentului *a* din tema principală la flaut: de două ori transformat (alte note) și apoi în varianta lui inițială, anticipând repriza care începe în cifra 15. Tensiunea scade cu fiecare replică, întorcându-ne în sfera emoțională melancolică și visătoare a temei principale. Flautistul, căruia este încredințată melodia, va avea sarcina asigurării acestei reduceri dinamice și trecerea de la o stare emoțională la alta.

Exemplul 101

V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian, tratarea*

În repriză TP revine într-o formă prescurtată, constând dintr-o sinteză a compartimentelor *a* și *a*₁ (prima propoziție din *a* + *a*₁ integral), secțiunea mediană a temei (*b*) fiind omisă. Aici ne confruntăm, practic, cu aceleași sarcini ca și în expoziție, rezolvarea cărora a fost descrisă mai sus. Începutul punții din cifra 17 este identic cu cel din expoziție, modificările intervenind în ultimul pasaj din treizecidoimi și conducând discursul spre reluarea temei punții cu schimbarea armoniilor din partida pianului, dar și a conținutului melodic intonat de flaut în comparație cu expoziția (ex. 102). Acest fapt permite să propunem și o altă interpretare a funcției acestei teme în construcția formei și s-o tratăm ca fiind prima temă a grupului secundar. Însă, apropierea caracterului ei de tema principală și contrastul puternic cu tema secundară ne-a determinat s-o apreciem, totuși, ca temă a punții. În partida flautului pasajele de dublu *staccato* constau din alte note și diapazonul lor coboară cu câteva sunete mai jos (în comparație cu aceleași pasaje ale punții din expoziție). Totodată, putem să observăm că pasajele de șaisprezecimi duble sunt

divizate între ele cu pătrimi în registrul grav al flautului, care sună la *mf*, spre deosebire de același compartiment în expoziție, unde pasajele sunt divizate cu optimi acute în octava a 3-a .

Exemplul 102

V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian*,
tema punții în repriză

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in 2/4 time. The flute part is marked '(Vivo capriccioso)' and the piano part is marked '(Vivo capriccioso)'. The score is for measures 194, 195, and 196. In measure 194, the flute plays a half note G4 (G) and the piano plays a half note G3 (G). In measure 195, the flute plays a half note A4 (A) and the piano plays a half note A3 (A). In measure 196, the flute plays a half note B4 (B) and the piano plays a half note B3 (B). The tempo is marked 'Vivo capriccioso'. There is a box with the number '18' in the top right corner of the score.

Din cauza specificului flautului notele cele mai grave *re*, *re bemol* și *do* din prima octavă (iar la unele modele și nota *h* din octavă mică) pot răspunde mai greu. Aici trebuie de corelat puterea și viteza fluxului de aer emis, ceea se poate obține prin exersarea notelor lungi și a acestui fragment în *tempo* mai așezat.

În partida pianului tot apar mici schimbări în armonie, se modifică reperele sonore (mișcarea cromatică a acordurilor coboară cu câteva note mai jos în mâna dreaptă, însă factura, practic, rămâne aceeași ca și în expoziție. În cifra 20 apare TS, dar, spre deosebire de expoziție, aici ea este sonorizată în registrele mai înalte ale flautului și pianului, căpătând astfel mai multă tensiune. Se modifică și reperele sonore ale temei: în expoziție ea pornește de la septima si bemol-la în timp ce în repriză sună septima *sol-fa diez*, partida pianului în expoziție se derulează în registrul grav, fundamentându-se pe sunetul *fa*, iar în repriză ea se ridică în registrul mediu, având ca punct de sprijin sunetul *do diez*. Aceste transformări denotă evident manifestarea principiului de sonată care presupune modificarea relațiilor sonore între temele din expoziție în repriză. În intonarea temei secundare flautistul trebuie să demonstreze precizie în trecerea rapidă de la pasajele din octava 1-a spre registrul înalt (octava a 3-a). Pentru obținerea exactității intonative de la interpret se cere ambușură flexibilă. Acompaniamentul pianului, de asemenea, se ridică în registrul mai înalt (octava 1-a, pe urmă în octava 1-a și a 2-a în comparație cu acompaniamentul temei secundare din expoziție, unde el sună în octava mare la mâna stângă și octava mică la mâna dreaptă). Schimbarea registrului spre octavele mai înalte conferă imaginii sonore o anumită lejeritate și transparență.

Începând cu o măsură înainte de codă (c. 22, ex. 103), se revine la melancolie, liniște. În partida pianului observăm combinația pasajului incipient cu elementul din compartimentul median b al TP, care pianistul trebuie neapărat să evidențieze. Pe urmă această combinație se divizează, antrenând ambele instrumente. La flaut sună elementul incipient transformat – câteva

pasaje din treizecidoimi descendente reținute pe notă lungă accentuată, ceea ce creează intonații de oboseală și “suspin”, și altele ascendente *frullato*, cu caracter visător. La pian sună un fragment din compartimentul median (b) al TP, formând, într-un fel, un dialog dintre cele două instrumente care durează până aproape de sfârșitul *Sonatei*, până la m. 288.

Exemplul 103

V. Ciolac *Sonata pentru flaut și pian, coda*

În acest compartiment este important ca cei doi parteneri să-și asculte reciproc replicile. ”Suspinele” flautului, formate din sextolete cu și emise la *mp* în registrul transparent al octavei a treia, trebuie interpretate fluid și lejer, dar să inspire oboseală și dezamăgire. Se recomandă exersarea lor individuală, într-un *tempo* mai rar, *non legato*, *non legato* cu ritm punctat, apoi grupate câte două, *legato*, și într-un final, așa cum este indicat în partitură. Și pasajele ascendente *frullato*, cu caracter visător, trebuie interpretate cu mare efect, adăugând un flux de aer suplimentar. Toate notele componente trebuie să tindă spre nota finală – *gis*³.

În ultimele patru măsuri partidele celor două instrumente se sincronizează într-o mișcare perpetuă de șaisprezecimi care se „stinge” treptat (de la nuanța *p* la *ppp*), dispărând în registrele extreme ale spațiului muzical – contraoctava la pian și octava a treia la flaut (ex. 104).

Exemplul 104

V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, sfârșitul*

De la ambii parteneri aici se cere o sincronitate dinamică și ritmică perfectă. Din cauza specificului construcției instrumentului, notele din octava a treia necesită un anumit efort și sună destul de strident, fiind foarte greu de produs nuanțe de tip *p* în octava a treia. Aceasta este una dintre sarcinile esențiale în însușirea tehnicii de interpretare la flaut. În primul rînd, se recomandă exersarea notelor lungi din octava a treia la *p*, *pp*, *ppp*, antrenată fiind în acest mod

dozarea respirației. Totodată pentru ambușură corectă buza de sus trebuie să fie cât mai relaxată. În al doilea rând, pentru interpretarea *diminuendo* a pasajului ascendent spre octava a treia către ultima notă în *ppp*, se impune un control perfect asupra fluxului de aer. Un rol deosebit de important îl joacă respirația corectă, pe diafragmă, a interpretului suflător. Pentru o executare cât mai reușită se recomandă exersarea acestui pasaj aparte de mai multe ori, fără *frulato*, căutându-se dozarea optimă a aerului și menținerea mușchilor buzei superioare în stare flexibilă și relaxată.

Pasajele de șaisprezecimi din *coda* putem să le comparăm cu pasajele din compartimentul similar din prima parte a Sonatei lui F. Poulenc (ex. 105), unde în partida flautului urmează câteva replici afirmative, divizate de intervenții scurte ale pianului, servind drept „punct de încheiere” al primei părți, sunând foarte liniștit, parcă în șoaptă și afirmând tonica majoră – *E-dur*.

Spre deosebire de F. Poulenc, V. Ciolac încheie Sonata anume cu pasaje ascendente, parcă punând la sfârșit semnul de întrebare. Răspunsul la întrebare și, totodată, punctul final al acestui discurs muzical captivant sună abia perceptibil în registrul foarte grav al pianului (ultimul sunet fiind nota *H* din contraoctavă (a se vedea ex. 104).

Exemplul 105

F. Poulenc *Sonata pentru flaut și pian* p. I, coda.

Exemplul 106

F. Poulenc *Sonata pentru flaut și pian* p. I, coda.

Sonata pentru flaut și pian de V. Ciolac este o lucrare ce ilustrează elocvent perioada în care a fost compusă: anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai sec. XX, perioadă care, în opinia cercetătoarei P. Rotaru, „poate fi caracterizată printr-o izbucnire fără precedent a activității creatoare în sfera genului de sonată” [46, p. 606]. În urma analizei *Sonatei*, putem concluziona

că lucrarea îmbină elemente tipice sonatelor clasico-romantice și trăsături caracteristice gândirii muzicale din a doua jumătate a secolului XX, demonstrând tendința spre depășirea unor tipare preexistente și diversificarea formelor de desfășurare a discursului muzical. Forma ei este monopartită, demonstrând tendința spre părăsirea vechilor structuri și eliberarea desfășurării interioare a discursului despre care semnalează Parascovia Rotaru [46, p. 607]. Totuși, în compoziția *Sonatei* putem distinge structura tipică unui *allegro* de sonată mai mult sau mai puțin tradițional. Ba chiar mai mult, putem vorbi și despre manifestarea latentă a funcțiilor celorlalte părți ale formei ciclice în anumite secțiuni ale formei. Astfel, compartimentul median al temei principale (b) poate fi asemănat cu un scherzo, iar tema secundară – cu partea lentă sau centrul liric al unui ciclu. Sonata pentru flaut și pian de V. Ciolac prezintă interes din punct de vedere artistic și tehnologic pentru studenții și interpreții avansați. Lucrarea necesită o înțelegere corectă a structurii pentru dezvoltarea convingătoare a dramaturgiei muzicale, dar și o abordare creativă a materialului muzical și anumite abilități tehnice indispensabile pentru redarea adecvată a conținutului ideatic al *Sonatei*. Flautistul trebuie să posede o mobilitate suficientă a degetelor în interpretarea secțiunilor rapide și a numeroaselor pasaje, să poată conduce lin pasajele *legato* care constau din intervale mari; el trebuie să demonstreze calcularea și economisirea respirației în frazele desfășurate care se termină pe o notă lungă. O condiție necesară pentru o interpretare reușită este și antrenarea aparatului buzelor, și dozarea respirației atât în registrul grav (unde notele necesită plenitudine și sonoritate calitativă) cât și în cel acut, stăpânirea tehnicii *staccato* dublu și *frullato*, flexibilitatea ambușurii pentru trecerea rapidă de la registrul înalt spre cel grav și invers. *Sonata pentru flaut și pian* de V. Ciolac relevă posibilitățile artistice și interpretative specifice celor două instrumente (în cazul flautului – timbrul sunetului, pasaje de dublu *staccato*, pasaje *legato* etc.) și pianului, reprezentând o completare valoroasă a repertoriului național pentru acest tip de ansamblu.

2.5. Concluzii la capitolul 2

Analiza celor patru sonate pentru flaut și pian demonstrează diversitatea abordărilor componistice ale autorilor autohtoni, fiecare lucrare reflectând un echilibru unic între tradiție și inovație. Aceste creații evidențiază tendințe stilistice distincte, de la integrarea elementelor folclorice în limbajul modern până la adoptarea tehnicilor avansate de compoziție și explorarea noilor posibilități timbrale și expresive ale instrumentelor.

Sonata pentru flaut și pian de Serafim Buzilă se remarcă prin îmbinarea rafinată a elementelor folclorice cu tehnici de compoziție tradiționale și moderne. Utilizarea frecventă a

polifoniei, a principiului contrastelor (tonalitate – atonalitate, contrast tematic, diversitate ritmică) și apelarea la structura clasică de sonată conferă lucrării o identitate clară. Totodată, tehnicile interpretative necesare – ornamentica specifică muzicii tradiționale, imitarea instrumentelor populare (fluier la flaut, cimpoi la pian) și complexitatea frazării – o fac atractivă atât pentru studiu, cât și pentru scenă.

Sonata pentru flaut și pian de Anfisa Fiodorova propune o viziune diferită, axată pe o scriitură monopartită ce îmbină elemente atonale și aleatorice. Dramaturgia lucrării se bazează pe o construcție în valuri, fiecare segment muzical trecând prin expunere, dezvoltare, climax și regresie. Pe lângă provocările tehnice, această sonată solicită interpreților o înțelegere profundă a intențiilor compozitorului, implicând o atentă dozare a nuanțelor timbrale și a dinamicii pentru a reda caracterul său fluctuant [53].

Sonata Ludus Fistula de Pavel Rusu se distinge prin sinteza dintre elementele folclorice și tendințele muzicii occidentale din secolul XX. Structura sonatei, deși atipică, păstrează principiul contrastului tematic și utilizarea unui grup tematic bine definit. Originalitatea lucrării constă în utilizarea a trei tipuri de flaute într-o singură mișcare, explorând paleta timbrală extinsă a instrumentului. Această abordare conferă lucrării un caracter inedit, poziționând-o ca un exemplu remarcabil al inovației componistice autohtone [52].

Sonata pentru flaut și pian de Vladimir Ciolac reflectă tendințele componistice ale anilor '70-'80, îmbinând trăsături clasico-romantice cu elemente ale gândirii muzicale moderne. Forma sa monopartită, în care se resimt funcțiile formale ale unui allegro de sonată tradițional, demonstrează tendința de a depăși tiparele prestabilite. Scriitura solicită interpreților un nivel ridicat de tehnicitate, în special din partea flautistului, care trebuie să stăpânească tehnici precum dublul *staccato*, *frullato* și frazarea legato pe intervale mari [35].

În ansamblu, aceste patru sonate reprezintă repere importante ale repertoriului cameral pentru flaut și pian din spațiul autohton. Ele demonstrează diversitatea modalităților de abordare a acestui gen, contribuind la îmbogățirea literaturii muzicale pentru acest ansamblu. Totodată, lucrările analizate oferă interpreților oportunități de explorare a unor tehnici variate și de aprofundare a relației dintre flaut și pian, consolidând astfel patrimoniul muzical național și promovând creația autohtonă pe scena concertistică.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Cercetarea desfășurată asupra sonatelor pentru flaut și pian semnate de compozitori români și basarabeni din a doua jumătate a secolului XX confirmă importanța și complexitatea acestui gen în creația camerală, precum și valențele expresive ale flautului în dialog cu pianul. Cele opt lucrări analizate – aparținând compozitorilor Constantin Silvestri, Sigismund Toduță, Sorin Lerescu, Serafim Buzilă, Anfisa Fiodorova, Pavel Rusu și Vladimir Ciolac – oferă o imagine nuanțată asupra transformărilor stilistice, a evoluției limbajului muzical și a explorării timbrale specifice epocii.

1. Analiza cadrului istoric și stilistic a demonstrat că sonata pentru flaut și pian a cunoscut o dezvoltare organică în România și Republica Moldova, adaptându-se influențelor culturale, ideologice și estetice ale epocii. De la sonata neoclasică a lui S. Toduță (1950), marcată de echilibru și rigoare formală, până la lucrări de avangardă precum *Sonata* de S. Lerescu, traseul acestui gen se dovedește fertil și divers.

2. Studiul muzicologic existent asupra acestor lucrări este încă modest, în special în cazul compozitorilor basarabeni. Sonatele lui C. Silvestri, S. Toduță și S. Lerescu beneficiază de o vizibilitate mai mare, dar creațiile lui S. Buzilă, P. Rusu, A. Fiodorova și V. Ciolac sunt puțin promovate, în pofida valorii lor artistice și didactice.

3. În ceea ce privește identificarea direcțiilor stilistice, se remarcă mai multe direcții:

- ✓ Neoclasicismul cu influențe folclorice – în *Sonata op. 23 nr. 2* de C. Silvestri și *Sonata nr. 1* de S. Toduță, unde structura formală tradițională este îmbogățită cu modalism, cromatism și o retorică instrumentală expresivă;
- ✓ Modernismul introspectiv și timbral – în *Sonata nr. 2* de S. Toduță și *Sonata* de S. Lerescu, unde se explorează libertatea formală și expresivitatea culorii sonore;
- ✓ Integrarea folclorului autohton într-un limbaj contemporan – în *Sonata* de S. Buzilă și *Ludus Fistula* de Rusu, care oferă o viziune autohtonă originală, bazată pe imitarea instrumentelor populare și folosirea unor moduri modificate;
- ✓ Elementele atonale – în *Sonata* A. Fiodorova, care propune o construcție neconvențională, cu o dramaturgie fluidă;
- ✓ Simbioza între clasic-romantic și modern – în *Sonata* de V. Ciolac, o lucrare de tranziție stilistică ce îmbină funcțiile formale clasice cu tehnici de expresie contemporană.

4. Lucrările analizate pun în evidență o varietate de procedee componistice și resurse tehnico-executive ale flautului: de la tematica diatonică și lirică a primei sonate de S. Toduță, la cromatismul dens din *Sonata* lui S. Lerescu, de la imitarea fluierului și a cimpoiului în *Sonata* lui S. Buzilă, la folosirea flautelor multiple (sopranino, alto, bas) în *Ludus Fistula* de

P. Rusu. Aceste lucrări demonstrează potențialul extins al flautului, nu doar în plan melodic, ci și timbral, ritmic și expresiv.

5. Expresivitatea sonatelor este sporită de tratarea dramaturgică a discursului muzical, în care flautul nu este doar solist, ci un partener egal al pianului. Acest lucru este evident în lucrările lui C. Silvestri, S. Toduță și S. Lerescu, dar și în sonatele basarabene, unde dialogul inter-instrumental este esențial pentru înțelegerea intenției componistice.

6. Analiza artistico-științifică a confirmat că aceste sonate reflectă o înaltă valoare componistică, prin coerența discursului, rafinamentul tehnic și conținutul expresiv. Fiecare lucrare aduce o contribuție distinctă: *Sonata* de C. Silvestri impresionează prin sinteza dintre forma clasică și limbajul modern, cea de S. Toduță prin echilibrul între tradiție și introspecție, *Sonata* lui S. Lerescu prin rafinamentul timbral, cea a lui S. Buzilă prin autenticitatea folclorică, iar lucrările A. Fiodorova, ale lui P. Rusu și V. Ciolac prin inovația structurală și tratamentul instrumental original.

7. Recomandările interpretative se conturează din provocările tehnice întâlnite: utilizarea extinsă a registrului, cerințele de articulare și frazare (C. Silvestri, P. Rusu, V. Ciolac), controlul intonației în limbaj cromatic (S. Lerescu, A. Fiodorova), alternarea flautelor și gesturile imitativ-populare (S. Buzilă). Toate acestea impun o pregătire minuțioasă, sensibilitate timbrală și o abordare interpretativă flexibilă și bine fundamentată analitic.

8. Necesitatea promovării repertoriului autohton este argumentată de concluziile acestei cercetări: sonatele analizate constituie un patrimoniu valoros, insuficient cunoscut. Ele oferă atât interpreților, cât și pedagogilor, un material bogat, atractiv și divers, care merită inclus în programele de concert și în planurile de învățământ superior artistic, contribuind astfel la valorificarea creației naționale.

Demersul analitic întreprins în această lucrare a evidențiat bogăția, diversitatea și valoarea artistică a sonatelor pentru flaut și pian din creația compozitorilor români și basarabeni ai celei de-a doua jumătăți a secolului XX. În pofida faptului că acest repertoriu este, în mare parte, puțin cercetat și rar promovat, lucrările analizate demonstrează o remarcabilă forță expresivă, o rafinată tratare a formelor și o profundă înțelegere a potențialului timbral al flautului în dialog cu pianul.

Prin abordarea comparativă și contextualizată a celor opt lucrări, cercetarea de față a urmărit nu doar elucidarea aspectelor tehnico-formale și stilistice ale acestor sonate, ci și încurajarea redescoperirii și integrării lor în circuitul interpretativ și educațional actual. Sperăm ca această contribuție să ofere un punct de plecare pentru cercetări ulterioare în domeniul muzicii

camerale românești și basarabene, dar și să constituie un îndemn pentru interpreții tineri de a explora și valorifica acest repertoriu de certă valoare artistică.

RECOMANDĂRI

1. **Introducerea în practica artistică academică și în repertoriul concertistic al interpreților din țară** a sonatelor pentru flaut și pian ale compozitorilor din Republica Moldova și România, compuse în a doua jumătate a secolului XX.
2. **Promovarea repertoriului autohton** prin editarea unor colecții de sonate pentru flaut și pian din Republica Moldova și România, însoțite de comentarii biografice, analitice și interpretative.
3. **Înregistrarea sonatelor analizate în fonoteca Radioteleviziunii Naționale**, în scopul arhivării și diseminării patrimoniului cameral național.
4. **Organizarea de masterclassuri sau ateliere tematice** dedicate repertoriului național pentru flaut și pian din a doua jumătate a secolului XX, susținute de profesori și interpreți consacrați cu participarea elevilor și studenților, pentru familiarizarea acestora cu creațiile compozitorilor din Republica Moldova și România.
5. **Implementarea materialelor cercetate în procesul de învățământ artistic**, în cadrul specializării *Flaut*, la discipline precum *Ansamblu cameral*, *Instrument*, *Istoria muzicii naționale* și *Istoria artei interpretative* (instrumente de suflat), în instituțiile de învățământ mediu și superior.
6. **Continuarea cercetării în acest domeniu** prin identificarea, analiza și promovarea sonatelor și altor lucrări pentru flaut și pian create de compozitorii din Republica Moldova și România, prin publicații științifice și evenimente dedicate.
7. **Editarea unei monografii dedicate sonatelor pentru flaut și pian** ale compozitorilor din Republica Moldova și România din a doua jumătate a secolului XX, ca material de referință pentru interpreți, pedagogi și cercetători.

BIBLIOGRAFIE

1. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București: Editura Muzicală a UCMR, 1997. 134 p.
2. Axionov V. Creația componistică în Moldova (Genurile principale și studierea lor). În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 9-14.
3. Axionov V. Ecouri ale neoclasicismului în creația componistică din Republica Moldova. În: Arta. Arte audiovizuale. 2007. Chișinău: Business-Elita SRL, 2007, p. 54-59.
4. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității). În: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, p. 73-87.
5. Berger W. G. Estetica sonatei contemporane. București: Editura Muzicală, 1985. 358 p.
6. Berger W. G. Estetica sonatei moderne. București: Editura Muzicală, 1984. 336 p.
7. Berger W. G. Teoria generală a sonatei. București: Editura Muzicală, 1987. 287 p.
8. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
9. Bughici D. Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană. București: Editura Muzicală, 1982. 206 p.
10. Bughici D. Suita și sonata. București: Editura Muzicală a UCMR, 1965. 342 p.
11. Bura C. Unele aspecte stilistice în cele două sonate pentru vioară și pian de Sigismund Toduță. În: Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, Ed. MediaMusica, 2008, vol. 23, p. 175-179.
12. Cazac A. Instrumentele de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii '20-'80 ai secolului al XX-lea). Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 2011. 28 p.
13. Ciaicovschi-Mereșanu G. Compozitori și muzicologi din Moldova. Lexicon bibliografic. Chișinău: Universitas, 1992. 263 p.
14. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriu general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
15. Coman L. Constantin Silvestri. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2014, 312 p.
16. Cosma O. L. Glose la Centenar. În: Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, Ed. MediaMusica, 2008, vol. 23, p. 17-20.
17. Cosma V. Muzicieni din România: lexicon bibliografic. București: Editura Muzicală, 2002: vol.5 (K-M, p.158-161: Lerescu S.), vol.8 (P-S, p. 251-255: Silvestri C.), vol.9 (Ș-Z, p. 94-100, Toduță S.).

18. Dimoftache V. Sigismund Toduță – Evocare. În: Revista Muzica, nr 3, 2010 p. 136-146.
Disponibil online <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-3-2010-8.pdf> (vizitat 08.07.2024)
19. Firca Cl. L. Neoclasicism. În: Dicționar de termeni muzicali. București, Ed. enciclopedică, 2008, p. 368-371.
20. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Editura Muzicală, 1998. 190 p.
21. Gavriș M., Sonatele cu pian ale lui Sigismund Toduță, Nel mezzo dell' camin', Ed. Arpeggione, Cluj Napoca, 2005.
22. Ghiță V. Repertoriul creației muzicale românești pentru instrumente de suflat. Disponibil online <https://pdfcoffee.com/valentin-ghita-repertoriul-creaiei-muzicale-romaneti-pentru-instrumente-de-suflat-pdf-free.html> (vizitat 08.07.2024).
23. Gîrbu E. Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă: Monografie. Chișinău: Pontos, 2018. 362 p.
24. Goia I. Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat. Iași: Conservatorul George Enescu, 1985, 312 p.
25. Gusarova A. Flautul în muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX – începutul secolului XXI. Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău: s.n. 2018. 29 p.
26. Ionescu-Vovu C. Moștenirea lui Constantin Silvestri azi. În: Revista Muzica nr 1, 2014, p.29-54.
27. Iliuț V. O carte a stilurilor muzicale. vol. II. București: Editura Muzicală, 2011, 215 p.
28. Iliuț V., Călin A. O carte a stilurilor muzicale. vol. III. București: Editura Muzicală, 2011, 278 p.
29. Laszlo F. O capodoperă: Sonată pentru flaut și pian (1952) de Sigismund Toduță. În: Lucrări de muzicologie, Cluj, 2008, vol. 22, nr 1, p. 79-83.
30. Manolache L. Simfoniile lui Sigismund Toduță. În: Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, Ed. MediaMusica, 2008, vol. 23, p. 133-137.
31. Marc O. Constantin Silvestri, creația pentru pian între tradiție și avangardă în muzica românească: rezumat (teză de doctorat). 2015. Disponibil online <http://amgd.ro/upload/files/RezumatDoctoratMarcRaceu2015.pdf> (vizitat 25.03.2024).
32. Melnic V., Chiciuc N. Tradiții și inovații în Sonata pentru pian de Gheorghe Neaga. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr 3, p. 96–106.

33. Melnic V., Pînzaru N. Procedee și tehnici polifonice în Sonata pentru flaut și pian de Serafim Buzilă. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică – nr 2 (37), 2020, p. 85-92.
34. Melnic V., Serbinov M. **Forma și limbaj muzical în sonatele pentru flaut și pian de S.Toduță** În: **RoAct– cultură, artă în spațiul intercultural al românilor din diaspora, 2022, nr 2, p. 95-109.**
35. Melnic V., Serbinov M. **Viziuni analitico- interpretative asupra Sonatei pentru flaut și pian de Vladimir Ciolac.** În: **Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2021, nr 1 (38), p. 42-51.**
36. Mendelsohn A. Agogica – trăsătură de unire între interpretarea și creația muzicală. În: Muzica. București, 1965, nr 1, p. 25-30.
37. Miliutina I. Sonata instrumentală moldovenească în deceniul al șaptelea. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 72-76.
38. Moceanu R. Portret: Constantin Silvestri – unul dintre cei mai mari compozitori români. Disponibil online <https://www.rador.ro/2023/05/31/portret-constantin-silvestri-unul-dintre-cei-mai-mari-compozitori-romani/> (vizitat 18.01.2024).
39. Nemescu O. Locul lui Constantin Silvestri în componistica și cultura românească. În: Revista Muzica, 2014, nr 1, p.23-29.
40. Niculescu Șt. Un nou spirit al timpului în muzică. În: Revista Muzica, 1986, nr 9, p. 14-15.
41. Palade L. Avatarurile genului sonatei în repertoriul cameral românesc pentru flaut și pian. Rezumatul tezei de doctorat. UNM București, 2023. Disponibil online <https://www.unmb.ro/wp-content/uploads/2023/11/Rezumatul-tezei-de-doctorat-3.pdf> (vizitat 15.01.2025).
42. Pascu G., Boțocan, M. Lecția a 9-a, sec. al XX-lea, muzica modernă. În : Carte de istorie a muzicii, Editura Vasiliana, Iași, 2003, vol. I-II. Disponibil online <https://cpciiasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-9-secolul-al-xx-lea-muzica-moderna/> (vizitat 08.07.2024).
43. Popescu M. Repertoriul general al creației muzicale românești, București, Editura muzicală, 1981.
44. Răceu Marc O. Constantin Silvestri – activitatea de creație. Aspecte generale și considerații stilistice. Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, p. 157-191. https://www.musicologypapers.edituramediamusica.ro/images/Reviste/LM_XXX-1_07_Octavian_Raceu_Marc.pdf (vizitat 18.02.2024).
45. Răducanu M. D. Introducere în teoria interpretării muzicale, Ed. Dan, Iași, 2003.

46. Rotaru P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 589-651.
47. Rotaru P. *Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova*. Chișinău: Business-elita SRL, 2007. 104 p.
48. Rotaru P. *Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX)*. Chișinău: Pontos, 2009. 160 p.
49. Sava C. Constantin Silvestri. O poveste românească despre muzică și pustiu. În: *Republica*, 2018-02-24. Disponibil online <https://republica.ro/constantin-silvestri-o-poveste-romaneasca-despre-muzica-si-pustiu> (vizitat 19.02.2024).
50. Sandu-Dediu, V. *Muzica românească între anii 1944-2000*. București: Ed. Muzicală, 280 p.
- 51. Serbinov M. Particularitățile stilistice și compoziționale în Sonata pentru flaut și pian de Sorin Lerescu. În: *Musica academica*, 2024, nr 1, p. 62-75.**
- 52. Serbinov M. Particularități stilistice și structurale ale sonatei Ludus Fistula pentru flaut și pian de Pavel Rusu. În: *Akademios*, 2021, nr 1 (72), p. 150-154.**
- 53. Serbinov M. Sonata pentru flaut și pian de Anfisa Fiodorova: particularități stilistice și structurale. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*– 2021, nr 4 (41), p. 101-109.**
- 54. Serbinov M. Sonata pentru flaut și pian nr 2 de Sigismund Toduță: recomandări interpretative. În: *Învățământul artistic-dimensiuni culturale*. Chișinău: Notograf prim, 2023, p. 90-96.**
55. Taran V. Sonata-dialog pentru fagot și pian de V. Rotaru. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2016, nr 2 (29), p. 57–60.
56. Taran V. Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2018, nr 1 (32), p. 61–69.
57. Taran V., Andrieș V. Reinterpretarea formelor tradiționale în sonata pentru fagot și pian de Vitalie Verhola. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2021, nr 2 (39), p. 43-53.
58. Todică A. Duo-ul românesc pentru instrumente de suflat din lemn și pian (1950-1970). Aspecte structurale și interpretative. Rezumatul tezei de doctorat. Iași, UNAGE, 2018. Disponibil online <https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2018/01/REZUMAT-Aniela-Todica.pdf> (vizitat 18.01.2023).
59. Tomescu A. Sonata și sonatina românească pentru pian în prima jumătate a secolului XX: rezumatul tezei de doctorat. București, 2009. Disponibil online <http://www.unmb.ro> (vizitat 04.01.2016).

60. Vasiliu A. Constantin Silvestri: muzicianul problemă. Documente inedite de presă. În: Artes, revistă de muzicologie, 2020, vol. 21-22, p. 56-71.
61. Voicu-Arnăuțoiu I. R. Constantin Silvestri – biografie necunoscută. București: Ars Docendi, 2013. 233 p.
62. Voiculescu D., Türk H. P. S. Toduță și școala componistică clujeană. În: Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, Conservatorul *G. Dima*, 1984, vol. 15, p. 97-102.

În limba engleză

63. Artaud P. Y., Dale C. Aspects of the Flute in the 20th Century În: Contemporary Music Review, vol. 8(2), p. 131–216. Disponibil online <https://ro.scribd.com/document/255277905/Aspects-of-the-Flute-in-the-20th-Century> (vizitat 17.05.2022).
64. Böhm T. The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects Traducere după: Die Flöte und das Flötenspiel (1871). New York: Dover Publications. Disponibil online <https://dn790009.ca.archive.org/0/items/flutefluteplayi00bh/flutefluteplayi00bh.pdf>. (vizitat 18.05.2022).
65. De Lorenzo L. My Complete Story of the Flute. Lubbock, Texas: Texas Tech University Press. xiv + 660 p. Disponibil online <https://archive.org/details/mycompletestoryo0000delo> (vizitat 18.05.2022).
66. Mellers W. Francis Poulenc. Oxford: Oxford University Press. 204 p.
67. Schmidt C., Harper P. Historical introduction and editorial commentary to: Francis Poulenc Sonata flute and piano. Chester Music Limited. Disponibil online <https://ro.scribd.com/document/389761823/Poulenc-F-Sonata-pour-flute-et-piano-fl-po-pdf> (vizitat 14.05.2023).
68. Toff N. The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers. Oxford: Oxford University Press. 248 p.

În limba franceză

69. Artaud P. Flûtes au présent : traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières, à l'usage des compositeurs et des flutists. Disponibil online <https://ro.scribd.com/doc/294693693/Present-Day-Flutes-by-Artaud> (vizitat 26.01.2023).
70. Artaud P.-Y. Le Flûte. Paris: Salabert, 1986. 95 p.
71. Moyse M. De La Sonorité. Art et technique – Flute (Enseignement complet de la Flute). Disponibil online <https://ro.scribd.com/document/440910880/Moyse-flute-De-La-Sonorite> (vizitat 12.01.2022).

În limba rusă

72. Абдурахманова М. Флейта в XX веке: композиторы, исполнители, мастера, исследователи. Disponibil online <https://scientifictext.ru/images/PDF/2016/DNO-5-6/flejta-v-khkh-veke-kompozitory.pdf> (vizitat 20.01.2022).
73. Анисимов М. Исполнительская техника музыканта-духовика: к определению понятия. В: Вестник МГУКИ, 2014, № 5 (61), с. 167–171.
74. Анисимов М. Исполнительское мастерство как интегральное индивидуально-творческое качество музыканта-духовика. В: Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки, 2015, № 3–2, с. 271–274.
75. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Москва: Музыка, 1988. 80 с.
76. 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.
77. Влайку О. Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века). Кишинэу: Grafema Libris, 2011. 226 с.
78. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1973. 310 с.
79. Давыдова В. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 27 с.
80. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Музгиз, 1962, р.47.
81. Диков Б., Седракан А. О штрихах духовых инструментов в : Методика обучения игре на духовых инструментах, вып. 2, Москва: Музыка, 1966. с.182–210.
82. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 358 с.
83. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины. Санкт-Петербург: Композитор. 272 с.
84. Лукацкая А. Жанровая специфика флейтовой камерно- ансамблевой музыки французских композиторов первой половины XX в. В: Годишњак Педагошког факултета у Врању, књига VII, 2016. Disponibil online <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2466-3905/2016/2466-39051607449L.pdf> (vizitat 18.01.2024).
85. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинев: Primex Com, 2014. 464 с.

86. Назайкинский Е. Стилъ и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
87. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте В: Методика обучения игре на духовых инструментах, очерки, вып. II, Москва: Музыка, 1966. 11с.
88. Смирнов В. История зарубежной музыки. Выпуск шестой. Начало XX века — середина XX века. Учебник для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Композитор, 2001. 632 с.
89. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография. Нижний Новгород: изд. Нижегородского университета, 1994. 218 с.
90. Тризно Б. Флейта. М.: Музыка, 1963. 52 с.
91. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1988. 128 с.
92. Циркунова С. Инструментальная музыка Анфисы Федоровой. В: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, 1998 с.180–192.
93. Циркунова С. Композитор Анфиса Фёдорова и её вклад в развитие музыкального искусства Республики Молдова 1980-х годов. В: Patrimoniul spiritual și istorico-cultural al rușilor din Moldova=Духовное и историко-культурное наследие русских Молдовы. Chișinău: Notograf Prim, 2017. с. 95–98.
94. Циркунова С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. In: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea: materialele conf. șt. internaț. Chișinău: Goblin, 1997. с. 88–95.

Partituri editate

95. **Anfisa Fiodorova. Sonata pentru flaut și pian. Ediție de note muzicale cu comentarii metodico- didactice, îngrijită de Maria Serbinov. Chișinău , Editura USM, 2025.**
96. Francis Poulenc. Sonata flute and piano. Chester music limited (1994) Disponibil online <https://ro.scribd.com/document/389761823/Poulenc-F-Sonata-pour-flute-et-piano-fl-po-pdf> (vizitat 18.01.2022).
97. Silvestri C. Sonata pentru flaut si pian opus 23 nr. 2. Editie critica de Constantin-Ionescu Vovu. București, editura: Grafoart, 2018.
98. Toduță S. Sonata pentru flaut și pian nr.1, partitură, Editură de stat pentru literatură și artă, Întreprinderea poligrafică, Timișoara, f.a. Responsabil de carte - S.Herda, tehnoredactor - A.Crișan, corector- .A.Szekely.

99. Toduță S. Sonata pentru flaut și pian nr.2: partitură. Ediție îngrijită de Roșu M., Măgureanu G. Bun de tipar: 11.07.1994, tiparul executat sub comanda nr. 26 la SNCFR “Filaret”.

Manuscrise

100. Buzilă S. Autobiografia
101. Buzilă S. Sonata pentru flaut și pian
102. Ciolac V. Sonata pentru flaut și pian
103. Lerescu S. Sonata pentru flaut și pian
104. Rusu P. Sonata pentru flaut și pian

Surse online:

105. Care, C. La musique de chambre de Francis Poulenc. Fondation Francis Poulenc, 63 p. Disponibil online <https://poulenc.fr/en/articles-en/poulenc-chamber-music-by-claude-care/>. (vizitat 12.03.2024).
106. *Centenarul Constantin Silvestri. Fără dată. Disponibil online* <https://webcultura.ro/centenarul-constantin-silvestri/>. (vizitat 18.01.2024).
107. *Compozitorul Pavel Rusu. Fără dată. Disponibil online* <https://trm.md/ro/arpeggiando/arpeggiando-compozitorul-pavel-rusu>. (vizitat 12.02.2024).
108. *Compozitorul Serafim Buzilă. Fără dată. Disponibil online* <https://trm.md/ro/arpeggiando/arpeggiando-compozitorul-serafim-buzila>. (vizitat 11.01.2024).
109. *Documentar: Constantin Silvestri – unul dintre cei mai mari compozitori români. Fără dată. Disponibil online* <https://www.radioromaniacultural.ro/sectiuni-articole/muzica-dans-arte/documentar-constantin-silvestri-unul-dintre-cei-mai-mari-compozitori-romani-2-id6452.html>. (vizitat 17.01.2024).
110. *Muzicieni români: Sorin Lerescu. Disponibil online* <https://muzicieni.cimec.ro/Sorin-Lerescu.html>. (vizitat 11.04.2024).
111. *O personalitate pe zi: compozitorul Sorin Lerescu. Agenția Națională de Presă AGERPRES, 14 noiembrie 2023. Disponibil online* <https://www.agerpres.ro/documentare/2023/11/14/o-personalitate-pe-zi-compozitorul-sorin-lerescu--1202419>. (vizitat 15.04.2024).
112. *Repertoriul online al creației muzicale românești. Patrimoniu.ro. Disponibil online* <https://patrimoniu.ro/ro/profiles/repertoriul-online-al-creatiei-muzicale-romanesti>. (vizitat 10.04.2023).

113. Lerescu, Sorin. Blog personal. Disponibil online <https://lerescu.wordpress.com/> (vizitat 11.04.2024).
114. Platzer, F. Panorama de la flûte du premier XXe siècle en France. ResMusica, 6 mai 2008. Disponibil online <https://www.resmusica.com/2008/05/06/panorama-de-la-flute-du-premier-xxe-siecle-en-france/>. (vizitat 11.06.2023).
115. Sava, C. Integrala pentru pian Constantin Silvestri, o înregistrare eveniment. Interviu cu Luiza Borac: «Muzica lui Silvestri mă urmărea și în vis». Suplimentul de Cultură. Disponibil online <https://suplimentuldecultura.ro/32295/rubato-rubrica-de-clasica-22/>. (vizitat 10.07.2024).

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, 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.

Serbinov Maria

Semnătura

Data