

## VIZIUNI ANALITICO-INTERPRETATIVE ASUPRA SONATEI PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE VLADIMIR CIOLAC

### ANALYTICAL-INTERPRETATIVE VISIONS ON THE SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR CIOLAC

**VICTORIA MELNIC<sup>1</sup>,**

doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**MARIA SERBINOV<sup>2</sup>,**

doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.641.2.082.2]:781.6

*Vladimir Ciolac este unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai culturii muzicale din Republica Moldova de la confluința secolelor XX-XXI care desfășoară o activitate prolifică de dirijor, compozitor și pedagog. Deși axa centrală a acestei activități o reprezintă muzica corală, V. Ciolac a abordat în creația sa mai multe genuri ale muzicii instrumentale, inclusiv sonata. Prezentul articol este consacrat analizei Sonatei pentru flaut și pian compusă în anul 1986. Deși monopartită, compoziția Sonatei relevă structura tipică unui *allegro de sonată* mai mult sau mai puțin tradițional în care, în anumite secțiuni, se observă și manifestarea latentă a funcțiilor celorlalte părți ale formei ciclice. Astfel, constatăm că Sonata lui V. Ciolac 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.*

**Cuvinte-cheie:** sonata pentru flaut și pian, Vladimir Ciolac, forma de sonată, sonată monopartită

*Vladimir Ciolac is one of the most famous representatives of musical culture in the Republic of Moldova since the confluence of the 20th-21st centuries who carries out a prolific activity of conductor, composer and pedagogue. Although the central axis of this activity is represented by choral music V. Ciolac approached in his creation several genres of instrumental music, including the sonata. This article is devoted to the analysis of the Sonata for flute and piano composed in 1986. Although monopartite, the composition of the Sonata reveals the typical structure of a more or less traditional sonata *allegro* in which in some sections*

1 E-mail: [victoria.melnic@amtap.md](mailto:victoria.melnic@amtap.md)

2 E-mail: [mariaserbinov6@gmail.com](mailto:mariaserbinov6@gmail.com)

*the latent manifestation of the functions of the other parts of the cyclic form is observed. . Thus, we find that V. Ciolac's Sonata combines elements typical of classical-romantic sonatas and features characteristic of musical thinking in the second half of the 20th century, demonstrating the tendency to overcome pre-existing patterns and diversify the forms of musical discourse.*

**Keywords:** sonata for flute and piano, Vladimir Ciolac, sonata form, one-part sonata

## Introducere

Din cercetările consacrate istoriei muzicii academice naționale cunoaștem că mulți compozitori din Republica Moldova au apelat în creația lor la genul de sonată, compunând numeroase lucrări în acest gen, inclusiv și pentru instrumentele aerofone. Interesul compozitorilor moldoveni față de sonata pentru instrumentele de suflat s-a ivit la sfârșitul anilor '50 ai sec. XX, când a fost scrisă Sonata pentru clarinet și pian nr. 1 de S. Lobel (1957). Mai târziu, în anii '60-'80, au apărut: cea de-a doua sonată pentru clarinet și pian de același autor (1967), Sonata pentru flaut și pian de S. Buzilă (1970-1971), Sonata pentru fagot și pian de V. Verhola (1973), Sonata pentru clarinet și pian de V. Zagorschi (1976), Sonata pentru flaut și pian de A. Fiodorova (1980), Sonata *Laică* pentru oboi și pian de P. Rusu (1985), Sonata pentru flaut și pian de același autor (1986), Sonata pentru clarinet și violoncel *Preludii* de B. Dubosarschi (1983) etc. Muzicologul S. Țircunova în articolul său *Elemente vechi și noi în sonatele compozitorilor din Moldova* 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-sinfonic, sau denotă renașterea semnificației preclasice a termenului: sonata ca o lucrare instrumentală” [3 p. 88]. *Sonata pentru flaut și pian* a lui V. Ciolac este un exemplu care confirmă aceste afirmații.

## Reperle arhitectonice ale Sonatei pentru flaut și pian de V. Ciolac

Vladimir Ciolac este unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai culturii Republicii Moldova de la confluența secolelor XX-XXI care a desfășurat (și continuă să desfășoare) o prolifică activitate de dirijor, compozitor și pedagog. Deși axa centrală a acestei activități o reprezintă muzica corală în diferitele ei ipostaze, V. Ciolac a abordat în creația sa și mai multe genuri ale muzicii instrumentale, inclusiv sonata, fiind autorul *Sonatei pentru flaut și pian* (1984), al *Sonatei pentru vioară și pian* (1986) care a fost redactată și modificată ulterior pentru flaut și pian (2019), al *Sonatinei pentru fagot și pian* (2005).

*Sonata pentru flaut și pian* a fost compusă în perioada timpurie a creației lui V. Ciolac, fiind scrisă în anul 1984, încă în timpul anilor de studenție, ca un ecou al impresiilor puternice produse asupra tânărului compozitor în urma audiției *Sonatei pentru flaut și pian* a marelui compozitor francez al sec. XX, F. Poulenc. 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 redacție 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 profesi-oniștilor în domeniul compoziției muzicale prin abordarea unui gen „considerat în mod tradițional unul dintre cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană” [3 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) [1 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.

*Sonata* începe cu **tema principală (TP)**, care articulează o formă tripartită simplă *a-b-a1*. Compartimentul *a* dezvăluie niște gânduri visătoare și neliniștite. Tema debutează la flaut cu un pasaj ascendent de 16-mi, 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 *do diez* din prima octavă – una dintre cele mai grave note ale flautului. Acompaniamentul pianului constă din repetarea *ostinato* a unei formule ritmice alcătuită din șapte 16-mi, divizate cu o pauză de aceeași durată, de fiecare dată repetându-se cu un nou conținut melodic (mână dreaptă) și pedală pe nota *re* în 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 *re*, dar luate prin salt (*Ex. 1*).

**Exemplul 1.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, tema principală.

The image shows a musical score for the main theme of the Sonata for Flute and Piano by V. Ciolac. The score is in 2/4 time and marked Allegretto. It features a flute part (Fl.) and a piano accompaniment (Pno.). The flute part begins with a sixteenth-note scale (mf) and a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with slurs and accents in the left hand.

Tema la flaut se repetă de trei ori cu unele modificări, formând o perioadă din trei propoziții egale din 12 măsuri în care se folosesc aceleași formule ritmice și oprirea pe nota lungă. 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 flautului. 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 trăsături comune între sonatele de

V. Ciolac și F. Poulenc: aproape aceeași factură în care melodia flautului începe cu pasaje ascendente (cvartolete formate din 32-mi la V. Ciolac și cvartolete din 16-mi la F. Poulenc) (*Ex. 2*).

**Exemplul 2.** F. Poulenc, *Sonata pentru flaut și pian*, p. I, tema de bază (A).

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 temeii 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. 3*), iar al doilea constând din mișcarea alternativă a acordurilor cu durate de optimi în ambele mâini ale pianului care sună în registre diferite (măsurile 10-12 din cifra 3) (*Ex. 4*).

**Exemplul 3.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, compartimentul *b* al TP, primul element.

**Exemplul 4.** 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.

Spre sfârșitul compartimentului *b*, al doilea element începe să predomină (măs. 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, unde în măsur. 8 din cifra 1 distingem o replică scurtă, dar expresivă a pianului (Ex. 5).

**Exemplul 5.** F. Poulenc, *Sonata pentru flaut și pian*, p. I.

În *Sonata* lui Ciolac această replică se dezvoltă într-un solo desfășurat al pianului (cif. 3). În cifra 4 la flaut sună repriza modificată și prescurtată (de la 32 la 23 de măsuri) a temei principale (*a1*). 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 măsură 18 linia melodică coboară în jos, sunând la *ff* și se oprește pe „punctul” lung – nota *si* în octava mică (cea mai gravă notă la flaut) care sună la *pp*. 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 partida pianului se folosesc aceleași formule ca și în compartimentul *a*.

Puntea (cifra 6) pornește la flaut cu replici sacadate de duble șaisprezecimi divizate cu pauze care sună ca un foșnet, în timp ce la pian sună intonații modificate din tema principală (Ex. 6).

**Exemplul 6.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, începutul punții.

Și aici putem distinge trăsături comune în factura muzicală între puntea sonatei lui V. Ciolac (cifra 6) și unul din elementele din compartimentul *A* (măs. 4-8, cif. 5) din prima parte a sonatei lui F. Poulenc. 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) (Ex. 7).

**Exemplul 7.** F. Poulenc, *Sonata pentru flaut și pian*, p. I.

Începând de la măs. 30, între replicile flautului apar optimi la *sf* în registrul acut (octava a 3-a), care sunt articulate cu accent, iar în partida pianului se face auzită o formațiune tematică nouă formată din două secvențe alcătuite din mișcarea cromatică descendentă a acordurilor și un salt la septimă ascendentă care constituie **tema punții** (Ex. 8).

**Exemplul 8.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, tema punții.*

The musical score for Example 8 shows measures 30 to 33. The Flute part (Fl.) begins at measure 30 with a forte (*sf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The Piano part (Pno.) starts at measure 30 with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked *(Allegretto)*. The score includes various dynamics and articulations such as accents and slurs.

Dacă TP era expusă preponderent în partida flautului (compartimentele a și a1), pianului revenindu-i un rol de acompaniament, în expunerea temei punții rolul instrumentelor se inversează: tema sună la pian, iar flautul îi contrapunctează cu pasaje „zumzăitoare” formate din șaisprezecimi. Aceste șaisprezecimi trebuie să fie interpretate în tehnica *staccato dublu*, care necesită multă lejeritate. Mare precizie solicită și trecerile rapide de la registrul grav (octava 1-a) spre registrul acut (octava a 3-a) în locuri unde pasajele de șaisprezecimi sunt separate de optimi. Pentru obținerea exactității intonative a sonorității de la flautist se cere o ambușură flexibilă, ceea ce presupune întinderea buzei inferioare în registrul înalt și strângerea ei în registrul grav. Mai departe observăm că în partida flautului, de rând cu articulațiile de șaisprezecimi *staccato dublu*, pătrund și articulații de *legato*. Ulterior încep să predomine 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.

De la cifra 8 începe **tema secundară (TS, Vivo capriccioso)**, care contrastează puternic atât cu tema principală cât și cu cea a punții, având ritmul complex de 7/16. 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 (Ex. 9).

**Exemplul 9.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, tema secundară.*

The musical score for Example 9 shows measures 62 to 64. The Flute part (Fl.) begins at measure 62 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part (Pno.) starts at measure 62 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is marked *Vivo capriccioso*. The score includes various dynamics and articulations such as accents and slurs.

Uneori aceste grupuri se întrerup cu acordul lung disonant sonorizat prin *sfz*, pe fundalul căruia flautul intonează pasajul de șaisprezecimi.

Cu o măsură înainte de cifra 11 demarează **tratarea** care conține trei faze. Prima fază se bazează pe tematismul TS: cele două elemente – sincopa (care aici, din salt la septimă și nonă cum era în ex-

poziție, s-a transformat în secundă) și mișcarea arpeggiată (vezi măsura 3 din TS din expoziție) – 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 (*Ex. 10*).

**Exemplul 10.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, începutul tratării.

În cifra 12 rămâne numai elementul arpeggiat dezvoltat prin imitații și prin pasaje contrar direcționate (*Ex. 11*) și 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 cifra 13 apare primul element din TP și începe a doua fază în care se îmbină elemente din ambele teme (*Ex. 12*).

**Exemplul 11.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, tratarea.

**Exemplul 12.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, tratarea.

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.

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. TP revine într-o formă prescurtată, constând dintr-o sinteză a compartimentelor *a* și *a1* (prima propoziție din *a* + *a1* integral), secțiunea mediană a temei (*b*) fiind omisă. Începutul punții din cifra 17 este identic cu cel din expoziție, modificările intervenind în ultimul pasaj din 32-mi 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. 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 (*Ex. 13*).

**Exemplul 13.** 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, marked '(Vivo capriccioso)'. The score covers measures 194, 195, and 196. The Flute part has dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The Piano part has dynamics *mf* and *p*. There are markings for 6 and 8<sup>b</sup> in the piano part.

În partida pianului tot apar mici schimbări în armonie, se modifică reperate 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 reperate 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.

Cu o măsură înainte de **codă** (cifra 22), în partida pianului observăm combinația pasajului incipient cu elementul din compartimentul median *b* al TP. Pe urmă această combinație se divizează, antrenând ambele instrumente: la flaut sună elementul incipient transformat, care se mișcă în direcție opusă, descendentă, și se reține pe nota lungă, iar 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 măsura 288 (*Ex. 14*).



**Exemplul 14.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, coda*.

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. 15**).

**Exemplul 15.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, sfârșitul*.

Posedarea ambușurii și dozarea economă a respirației în acest loc vor asigura flautistului obținerea unei sonorități expresive a instrumentului, deoarece din cauza specificului construcției instrumentului notele din octava a 3-a necesită un anumit efort și sună destul de strident.

Aceste pasaje de 16-mi putem să le comparăm cu pasajele din **coda** primei părți a *Sonatei* lui F. Poulenc – măs. 4-5, cif. 15 (**Ex. 16**), unde în partida flautului urmează câteva replici afirmative, divizate de intervenții scurte ale pianului, servind drept „punct de încheiere” al părții întâi, sunând foarte liniștit, parcă în șoaptă și afirmând tonica majoră – Mi major (**Ex. 17**).

**Exemplul 16.** F. Poulenc, *Sonata pentru flaut și pian, coda*.

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 si din contraoctavă; a se vedea **Ex. 15**).

**Exemplul 17.**

(Céder) 135 136

Fl. *pp*

Pno. *pp*

Péd. \*

**Concluzii**

*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” (2 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. Forma ei este monopartită, demonstrând tendința spre părăsirea vechilor structuri și eliberarea desfășurării interioare a discursului despre care semnalează P. Rotaru (2 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 dezvăluirea 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.

**Referințe bibliografice**

1. MELNIC, V., CHICIUC, N. Tradiții și inovații în Sonata pentru pian de Gheorghe Neaga. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3, pp. 96–106. ISSN 1857-2251.
2. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 589–651. ISBN 978-9975-52-046-1.
3. 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, pp. 88–95. ISBN 9975-9533-0-1.