

**SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE SERAFIM BUZILĂ:
UN EXEMPLU DE INVENTIVITATE COMPOSITIVĂ ȘI UN OMAGIU
ADUS MARELUI GEORGE ENESCU**

SERAFIM BUZILĂ'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO:
AN EXAMPLE OF COMPOSITIONAL INVENTIVITY AND A TRIBUTE
TO THE GREAT GEORGE ENESCU

VICTORIA MELNIC,
doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

NATALIA PÎNZARU,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:[780.614.332.082.2](478)

În Sonata pentru vioară și pian, S. Buzilă și-a propus o sarcină destul de dificilă: să îmbine elementele folclorice cu cele clasice și contemporane în cadrul unui ciclu de sonată, cu formele lui bine determinate, încercând să exprime psihologia omului contemporan într-un gen cu o istorie seculară. În acest ciclu aparent tradițional autorul operează cu tehnicile moderne de compoziție îmbinate cu variate procedee polifonice și cu elemente caracteristice muzicii populare. Analiza Sonatei lui S. Buzilă relevă trăsături comune ale acestui ciclu cu Sonata pentru vioară și pian „în caracter popular românesc” de George Enescu. Acestea se manifestă atât în tratarea generală a ciclului, cât și în caracterul tematismului, în modalitățile de utilizare a mijloacelor de expresie. Prin cele două sonate, compozitorii de parcă ne povestesc, fiecare în felul său, despre locurile de baștină, despre horele admirate în copilărie, despre natura pitorească a meleagurilor natale, despre iscușii lăutari pe care i-au ascultat cândva.

Cuvinte-cheie: S. Buzilă, G. Enescu, elemente folclorice, sonată pentru vioară și pian

In his Sonata for Violin and Piano S. Buzila has taken on a rather difficult task: to combine folkloric elements with classical and contemporary elements in a sonata cycle, with its well-defined form, trying to express the psychology of the contemporary man in a genre with a history of several centuries. In this seemingly traditional cycle, the author operates with modern composition techniques mixed with various polyphonic devices and elements characteristic of folklore. The analysis of S. Buzilă's Sonata reveals common features of this cycle with the Sonata for violin and piano "in Romanian folk character" by G. Enescu. These are manifested both in the general treatment of the cycle and in the character of the musical theme, in the ways of using the means of expression. Through both of the two sonatas, the composers tell us, each one in his own way, about their native places, about the national dances admired in childhood, about the picturesque nature of their motherlands, about the gifted fiddlers they once listened to.

Keywords: S. Buzilă, G. Enescu, folkloric elements, piano, sonata for violin and piano

Sonata este apreciată pe bună dreptate ca fiind unul dintre cele mai importante genuri ale muzicii instrumentale de cameră. Evoluția sonatei în creația compositivă din Moldova, în opinia muzicologilor, cuprinde câteva etape [1, p.89]. Prima din ele datează cu anii 50 ai secolului trecut când apar primele sonate pentru pian, apoi și pentru alte instrumente (vioară, violoncel, clarinet). Sonatele din această perioadă, deși diferențiate prin specificul stilistic al fiecărui compozitor, denotă mai multe puncte de tangență care se relevă prin prezența elementelor folclorice și prin utilizarea unor mijloace de expresie destul de tradiționale.

Următoarea etapă în dezvoltarea genului de sonata (anii 60) poate fi definită ca o perioadă de trecere pe care muzicologul S. Țircunova o compară cu puntea dintr-o formă de sonată, menționând că în acești ani s-a depășit teza inițială enunțată în deceniul precedent, însă o nouă teză încă nu a fost formulată [1, p.90], făcându-se simțite doar unele semne răzlețe ale acestui nou. Ele se manifestă prin

utilizarea unui tematism nou, a unor noi procedee și tehnici componistice, a unor noi modalități de tratare a folclorului.

Pe parcursul anilor 70–80 genul de sonată în creația compozitorilor autohtoni atinge punctele de vârf atât sub aspect cantitativ, în această perioadă fiind compuse cele mai multe sonate, cât și calitativ: se observă o și mai mare (în comparație cu etapa precedentă) diversificare a abordărilor conceptuale, arhitectonice, timbrale, discursul muzical căpătând tot mai multă libertate în desfășurarea sa interioară, generând exprimări tot mai originale influențate direct și indirect de „monștrii sacri” ai muzicii sec. XX Stravinski, Bartok, Enescu, Șostakovici ș.a. În sonatele compozitorilor chișinăuieni din această perioadă se realizează o sinteză originală a celor mai variate mijloace de expresivitate muzicală moștenite de la predecesori și îmbogățite cu diverse elemente specifice folclorului precum și o îmbinare a texturii omofone caracteristice genului de sonată cu principiile de expunere și de dezvoltare preluate din muzica polifonică.

Cele patru sonate compuse de S. Buzilă (*Sonata pentru flaut și pian*, 1973, *Sonata pentru vioară și orchestra de cameră*, 1975, *Sonata pentru pian*, 1978 și *Sonata pentru vioară solo*, 1982) pot servi exemple elocvente ale afirmațiilor de mai sus.

Anul 1975 i-a adus compozitorului Serafim Buzilă mai multe reușite și izbânzi, una dintre ele fiind legată de apariția *Sonatei pentru vioară și orchestra de cameră*. Dorința de a compune ceva pentru instrumentul său preferat pe care l-a studiat în copilărie și prin care a intrat în lumea muzicii – vioara – î-l copleșea de mai mult timp. Decizia i-a fost determinată și de marea admirație pe care o nutrea față de creația marelui violonist și compozitor român George Enescu. Cele trei sonate enesciene pentru vioară și pian, și, în special, Sonata nr.3 „în caracter popular românesc” l-au inspirat pe tânărul compozitor chișinăuian impulsionându-l spre crearea *Sonatei pentru vioară și pian* pe care el i-a dedicat-o lui George Enescu.

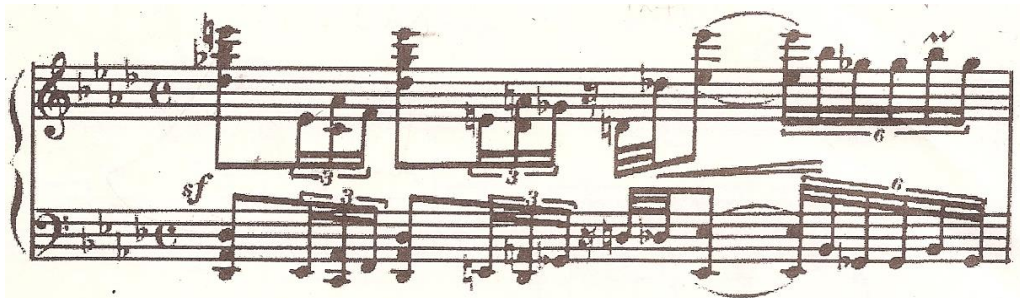
Sonata pentru vioară și orchestra de cameră de S. Buzilă a fost prezentată la Plenara Uniunii Compozitorilor din Moldova (în varianta pentru vioară și pian, variantă în care această lucrare va fi editată în anul 1998) fiind bine apreciată de către colegii compozitori și muzicologi: Eugen Doga, David Feodov, Vasile Zagorschi, Dimitrii Preanișnicov, Orest Tarasenco, Vladimir Bitkin, Izolda Miliutina, Iulia Țibulschi [2].

În compoziția sa, S. Buzilă și-a propus o sarcină destul de dificilă: să îmbine elementele folclorice cu cele clasice și contemporane în cadrul sonatei tradiționale, cu formele ei bine determinate, încercând să exprime psihologia omului contemporan într-un gen cu o istorie seculară. Ciclul *Sonatei* este alcătuit din trei părți, formând o succesiune de tempouri aranjate într-o ordine relativ tradițională: moderat – lent – repede.

Prima parte — Moderato — comportă un caracter cantabil și este realizată într-o formă de sonată aparent obișnuită, având toate compartimentele tiparului clasic, inclusiv o introducere și o codă. Cele două teme de bază (tema grupului principal și cea a grupului secundar) nu sunt foarte contrastante, ambele fiind destul de lirice, cea secundară evidențiindu-se totuși printr-o cantabilitate mai pronunțată. Contrastul cel mai puternic, accentuat și prin schimbarea de tempo, se relevă între tema concluziei — energică și dansantă — și celelalte compartimente ale expoziției.

Discursul muzical al introducerii este încredințat pianului. După cum menționează O. Vlaicu pasajele de bravură bazate pe motive scurte descendente denotă o proveniență melodică [3, p.121], fiind de fapt o melodie „îngroșată”. Compozitorul utilizează în construcția materialului o varietate de procedee, ca de exemplu: mișcări în unison la distanță de două octave, *imitația* în direcții opuse, acorduri mărite și micșorate, salturi pe intervale de cvinte, septime, octave bazându-se pe desene ritmice ce conțin cvintolete, sextolete, septolete, triolette, șaisprezecimi și optimi, ce imprimă muzicii un caracter monumental, patetic.

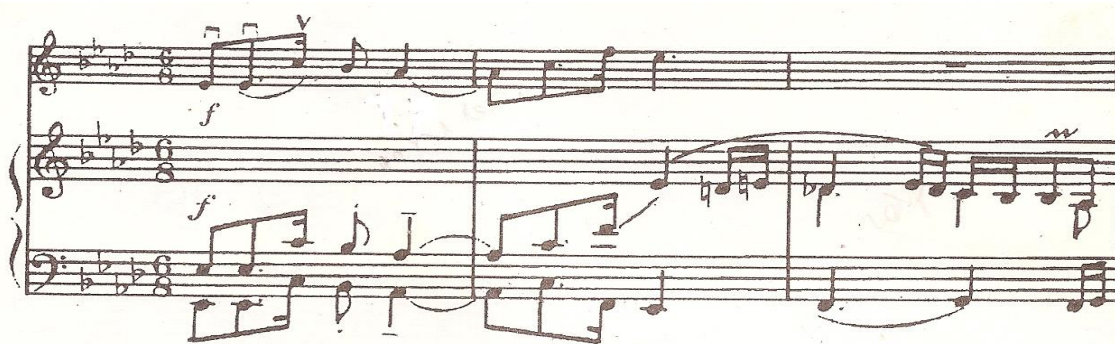
Exemplul 1.



În expoziția formei de sonată, care începe în tonalitatea *As-dur*, găsim toate cele patru subdiviziuni tradiționale: grupul principal, puntea, grupul secundar și concluzia, însă, cu anumite particularități constructive.

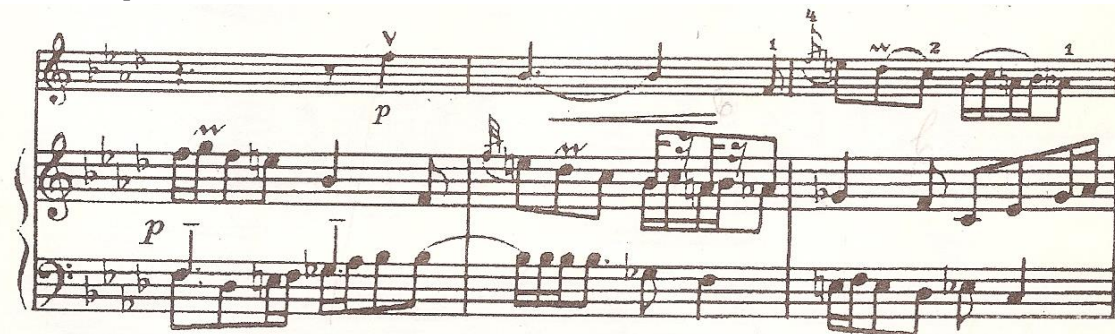
Pe parcursul întregului grup principal (*As-dur*) predomină caracterul cantabil cu elemente dansante. Acest compartiment reprezintă o construcție ce denotă trăsături de rondo (cu șapte secțiuni *aba₁ca₂da₃*) prin revenirea multiplă a elementului tematic *a*, care joacă rolul de micro-refren. În conținutul discursului muzical observăm un dialog ce conține parcă o întrebare exprimată de ambele partide reunite într-o singură linie melodică expusă în trei octave și un răspuns sonorizat doar în partida pianului. Treptele a patra ridicată și a șaptea coborâtă (caracteristice modului lidic și celui mixolidic) specifice melodiei populare și încrustate în temă, conferă temei o sonoritate expresivă.

Exemplul 2.



Primul microepisod (*b*) începe sub indicația dinamică *p* în tonalitatea *b-moll*. Imitând vocea superioară a pianului, vioara execută o melodie fină, lirică cu un colorit în care se simt pot fi intuite elementele folclorice. Acestea se datorează utilizării cvartei lidice și a sextei dorice și pot fi interpretate ca manifestări ale cromatiei alteraționale generând totodată și efectul de polimodalism alternativ.

Exemplul 3.



Prima repriză a refrenului (*a₁*, cifra 1) este diminuată în jumătate. Autorul utilizează aici elemente de polifonie contrastantă și imitativă. Observăm procedeul de *imitație* liberă a materialului

tematic între linia melodică a vioarei și mâna dreaptă a pianului. Totodată, în mâna stângă a pianului sună varianta teme refrenului în mișcare contrară.

Exemplul 4.



Microepisodul următor (c) conține mai multe elemente contrastante, primul din ele fiind în factură acordică. Partida pianului din mâna dreaptă sună în registrul acut, mai sus decât cea a vioarei, ceea ce creează un efect sonor foarte expresiv. Ulterior, textura ambelor instrumente devine mai echilibrată din punct de vedere sonor grație utilizării registrului mediu din partida pianului. Observăm aici și procedeul de imitație în inversare între mâna dreaptă și mâna stângă a pianului. Următorul element se bazează pe îmbinarea expunerii imitative cu cea heterofonică, în care participă ambele instrumente, iar structurile ritmice noi cu cvartetele expuse în partida vioarei adaugă noi nuanțe expresive. La sfârșitul microepisodului c sună un dialog între cele două instrumente îmbogățit cu ornamente (*mordent*, *triluri*, *vorsclag*). Și aici autorul folosește heterofonia în straturile superior și inferior din partida pianului, îmbinând-o cu imitația.

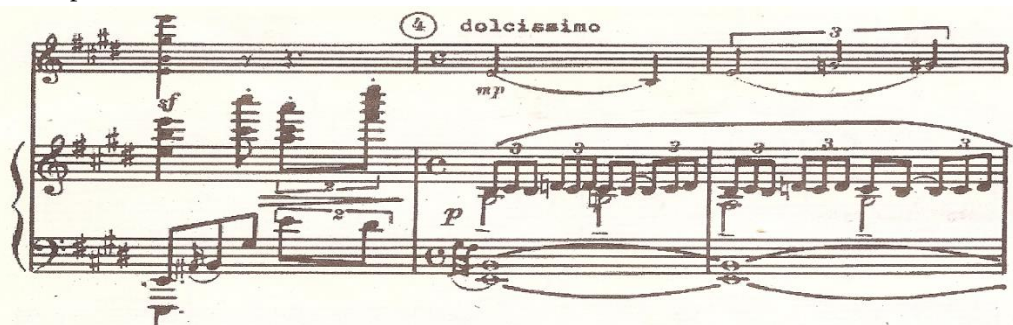
Reluarea microrefrenului a_2 (cifra 2) este variată sub aspect tonal, tema fiind expusă cu o sextă mică în jos. Compozitorul din nou recurge la imitație, doar că de data aceasta se imită nu primul motiv din temă (ca în a_1) ci al doilea. Imitația are loc între mâna dreaptă a pianului și linia melodică a vioarei (măs. 3).

Următoarul microepisod, d, capătă un caracter mai dramatic datorită octavelor expuse în mâna stângă a pianului și liniei melodice a vioarei în care sunt prezente acordurile structurate pe intervale de cvinte, sexte, octave etc., realizate prin *crescendo*.

Ultima expunere a microrefrenului a_3 (cifra 3), îmbină două funcții compoziționale: cea de repriză pentru forma teme grupului secundar și cea de punte. Și aici predomină expunerea imitativă: observăm imitația strictă (canonică) între vioară și mâna stângă a pianului care se produce pe fundalul unei pulsații uniforme expusă în mâna dreaptă a pianului ceea ce imprimă teme noi nuanțe expresive.

Tema grupului secundar (cifra 4) — *E-dur*, 4/4 — este contrastantă prin conținutul său ritmico-melodic, grație căruia discursul muzical capătă un caracter calm și pozitiv. Structura ei poate fi apreciată ca formă tripartită simplă *e-f-e*. Secțiunea *e* constituie o perioadă din două propoziții a câte patru măsuri fiecare. În linia melodică a vioarei deslușim elementele inspirate din refrenul teme grupului principal *a* expuse în lărgire. Dacă pe parcursul grupului principal ambele instrumente în egală măsură participau la expunerea discursului muzical, aici pianul are un rol evident complementar față de vioară. Astfel, constatăm un alt tip de relație între cele două instrumente.

Exemplul 5.



Secțiunea *f* poate fi apreciată ca o mică dezvoltare bazată pe un material tematic asemănător cu cel din prima secțiune. Linia melodică a vioarei și pianului își păstrează structura ritmică, doar funcțiile pianului fiind mai diversificate: alături de funcția de acompaniament, constatăm aici și prezența unor contrapuncte melodice ce însoțesc tema vioarei. La sfârșitul secțiunii, în linia melodică a partidei pianului, se face observată mișcarea pe triolete în direcție descendentă expusă în linia basului și imitată apoi la vioară și, ulterior, în mâna dreaptă a pianului care are funcția de introducere a reprizei.

Repriza *e* (cifra 5) începe prin expunerea temei în formă de canon pe două voci între cele două instrumente participante. În măsura a patra, autorul aplică procedeul de imitație liberă între vioară și mâna stângă a pianului. Spre deosebire de grupul principal care împreună cu puntea formau un tot întreg, grupul secundar și concluzia sunt separate printr-o mică cadență a vioarei a cărei funcție compozițională constă în marcarea unei noi secțiuni contrastante în cadrul expoziției.

Tema concluziei — *Allegro non tanto* — contrastează puternic cu toate secțiunile precedente prin caracterul energetic și tempoul rapid. Compozitorul utilizează în acest compartiment desene ritmice noi prin îmbinarea măsurilor (2/4; 3/4) ce sugerează imaginea unui joc popular.

Exemplul 6.



Ca și în sonatele clasice, S. Buzilă indică repetarea integrală a expoziției. Tratarea, începe cu o scurtă introducere care comportă un caracter energetic și pozitiv datorită mișcărilor melodice prin șaisprezecimi în direcție ascendentă, efectuate în partida vioarei; trioletelor expuse în factura acordică (în mâna dreaptă); octavelor perfecte (în mâna stângă) din acompaniament realizate în direcție opusă și nuanțelor dinamice *f*, *ff*, *mf*.

Tratarea propriu zisă (cifra 7) este înrudită cu compartimentele precedente (introducere și expoziție) prin tempoul *Moderato* și caracterul meditativ. Aceasta cuprinde un episod, dar și dezvoltarea elementelor din tema principală a expoziției. Episodul începe în partida pianului la nuanță de *p*, iar după șase măsuri se alătură și vioara care imită materialul expus anterior la pian.

Exemplul 7.



De la cifra 8, observăm prezența tot mai pronunțată a diferitelor elemente tematice din grupul principal: unele sună destul de recognoscibil, altele sunt puternic modificate, căpătând nuanțe dramatice. Pe parcurs, intervine și o micro-cadență a viorii (cinci măsuri) care se bazează pe elementele din introducere (ultimele trei măsuri) jucând rolul de tranziție spre următoarea fază a tratării în care deslușim elemente din microsecțiunea *a*, din secțiunea *a*₃ (din grupul principal). La sfârșitul tratării intervine materialul din microepisodul *c*, pe nuanța dinamică de *ff*.

Repriza diminuată readuce atmosfera din expoziție. Ea conține tema principală redusă la secțiunile *a*, *b*, *c*, *a*₃ și tema secundară care se transpune în tonalitatea *h-moll*. Concluzia lipsește.

Coda sintetizează conținuturile tematice din compartimentele precedente. Aici compozitorul obține o creștere dinamică spre *ff* realizată prin factura acordică, prin mișcarea vioaie în durate mici ce imprimă muzicii caracterul unui joc popular.

Partea a II-a, scrisă în formă bipartită mare cu repriză, contrastează puternic cu prima, prin materialul tematic nou și caracterul improvizatoric, doinit al muzicii care indică spre sfera lirico-meditativă a cântecului popular, compozitorul apropiindu-se de sursa muzicii folclorice, iar vorbirea muzicală prin intermediul căreia sunt expuse ideile autorului emanând o plasticitate naturală.

Primul compartiment — *A, Andantino improvvisamente* — readuce în memorie imaginea părții secunde din *Sonata pentru vioară și pian în caracter popular românesc* de G. Enescu. Acesta se divizează în patru secțiuni diferite după conținutul lor tematic: *a b c d*.

Materialul muzical al secțiunii *a* este expus în partida pianului la nuanță de *p*. Tema este realizată prin durate de doimi și pătrimi îmbogățite cu diverse ornamente care sună pe fundalul unui ostinato ritmico-melodic.

Exemplul 8.



În secțiunea *b* compozitorul utilizează expunerea polifonică imitativă: *proposta*, care este expusă în partida pianului (în mâna dreaptă), fiind bazată pe desenele ritmice de doimi, pătrimi, triolet și șaisprezecimi, și reluată ulterior într-o variantă modificată în partida viorii la nuanță de *mp*.

Secțiunea *c* (cifra 2) păstrează caracterul și modul de expunere imitativ din compartimentul precedent. În primele patru măsuri are loc procedeul de *imitație* a primului motiv care se expune concomitent la cele două instrumente după care se trasează în mai multe variante modificate ritmic în partida pianului și apoi la vioară. Ulterior, desenul ritmico-melodic se modifică prin utilizarea trioletelor din șaisprezecimi, procedeele *glissando*, *portamento*.

Spre deosebire de secțiunile precedente, în **d** urmărim o gamă variată de nuanțe dinamice (de la *pp* până la *ff*, tot aici atingându-se și culminația) și o diversificare a texturii pianului: apar numeroase acorduri dispersate în registrele extreme (preponderent de structură terțară, însă disonante — trisonuri mărite, micșorate) care se evitau anterior, pe fundalul cărora în partida viorii apare o linie melodică expresivă, cu un pronunțat un caracter dramatic, care se diminuează treptat spre sfârșitul secțiunii.

Compartimentul B — *Allegretto* — relevă trăsături metro-ritmice originale (schimbarea metrului din 24/16 în 6/8) și prezentarea unui nou material muzical. Tema (care poate fi comparată cu un cântec de jale) este realizată în partida viorii fiind susținută de un contrapunct melodic sonorizat de mâna stângă a pianului și un acompaniament asemănător celui de țambal, datorită desenului ritmico-melodic cu repetarea primei celule (bazate pe cvinte perfecte și septime mici), expus în mâna dreaptă, ce imprimă melodiei o expresivitate aparte.

Exemplul 9.



Repriza este mult mai scurtă și puternic modificată: factura ambelor instrumente este mai simplificată, fiind construită din diferite formațiuni tematice preluate din compartimentul A. La sfârșit, sub remarca *scordatura*, în partida viorii se observă un *glissando* susținut de acorduri de septimă expuse în registrele extreme ale pianului.

În concluzie, menționăm că această muzică lasă o impresie profundă asupra ascultătorului prin prospețimea și plasticitatea imaginilor, prin sinceritatea și firescul exprimării îmbinate cu măiestria componistică și cizelarea tuturor detaliilor, astfel încât a doua parte a sonatei ar putea fi interpretată cu succes ca o piesă de sine stătătoare.

Partea a III-a — Allegro molto — este scrisă în formă de rondo (cu cinci compartimente), fiind bazată pe un tematism dansant, ce sugerează imagini muzicale noi, readucând, însă, în memorie și atmosfera ce domina în prima parte a sonatei, formând astfel un arc imaginar ce reunește părțile extreme ale ciclului și îi conferă integritate.

Refrenul A (scris în formă bipartită cu mica repriză *aa₁ ba₁*) este expus în tonalitatea *a-moll* și chiar de la prima măsură sesizăm caracterul vesel și săltăreț al unui dans popular asemănător cu sârba.

Exemplul 10.



Tema, expusă în forma unei perioade mari (*aa₁*, 25 de măsuri), este aparent foarte simplă, fiind sonorizată monodic la pian și apoi reluată de vioara dublată de pian și însoțită de un acompaniament „străveziu”, format din cvinte paralele, transformate treptat în trisonuri.

Cea de-a doua perioadă conține un nou material tematic, tot de influență folclorică, care se realizează într-un dialog imitativ între partida viorii și cea din mâna dreaptă a pianului. O scurtă intervenție a viorii solo în *crescendo* conduce spre mica repriză.

Episodul B (cifra 4) — *Des dur* — denotă legături intonative cu primul element al temei principale din prima parte a ciclului expus în lărgire (prin doimi și note întregi) sonorizat în partida viorii. Articulând o formă tripartită simplă (*c d c*), acest episod contrastează față de compartimentul precedent prin pulsația ritmico-melodică neîntreruptă formată din optimi și șaisprezecimi expusă la pian în care se accentuează timpii slabi, astfel formându-se o oarecare contradicție cu partida viorii. Repriza locală (cifra 5) este una sintetică și include tema episodului expusă de vioară care sună în contrapunct cu tema refrenului sonorizată în partida pianului.

Exemplul 11.



Ultimele trei măsuri joacă rolul de punte către repriza propriu zisă a refrenului (diminuată) expusă în imitație în tonalitatea *e-moll*.

Episodul C — *Andante* — are un caracter liric, cantabil, divizându-se în trei secțiuni contrastante (*e f g*) bazate pe elementele ritmico-melodice „doinite” din partea a II-a a ciclului. În ultima secțiune din episodul C își fac apariția unele elemente ale temei refrenului, atât în mișcare directă, cât și în inversare, discursul agitându-se treptat și conducând spre ultima repriză (și aceasta prescurtată) a refrenului. Spre deosebire de începutul monodic al finalului, aici tema este expusă într-o factură acordică care modifică puțin caracterul muzicii, acesta devenind mai dramatic.

Coda sintetică se bazează pe conținuturile tematice din părțile anterioare ale Sonatei. În linia melodică a viorii se expune materialul melodic al temei secundare din prima parte a ciclului, iar în partida pianului se trasează tema refrenul din final. Începând cu *piu Allegro*, în ambele partide predomină elementele din refren, conducând spre o culminație dinamică și finalizând discursul muzical pe acordul *Es-dur* în nuanța de *sf*.

După cum menționează O. Vlaicu, acest final ulterior a fost editat ca piesă de sine stătătoare și grație expresivității materialului tematic, pregnanței imaginilor muzicale, limbajului profund național și logicii dramaturgiei a intrat în repertoriul didactic din instituțiile de învățământ muzical [4, p.54].

În urma analizei *Sonatei pentru vioară și pian* de S. Buzilă constatăm că în această lucrare scrisă în prima perioadă de creație a compozitorului se conturează unele trăsături stilistice ce vor deveni specifice manierei sale în perioada matură. În acest ciclu aparent tradițional autorul operează cu tehnici moderne ale compoziției secolului XX, îmbinate cu variate procedee polifonice și cu elemente caracteristice folclorului muzical național.

Deși „nici unul dintre muzicienii autohtoni n-a studiat compoziția în clasa lui G. Enescu, cu toate acestea, toți compozitorii din Republica Moldova sunt bine familiarizați cu creația enesciană” [5, p.121]. S. Buzilă a fost un mare admirator și un foarte bun cunoscător al operei enesciene, iar prin propria-i creație s-a arătat a fi și un continuator fidel al tradițiilor lăsate de marele muzician român. În special aceasta se referă la atitudinea enesciană față de muzica populară. Fără a utiliza citate, S. Buzilă,

ca și G. Enescu creează o muzică îmbibată de parfumul melodiilor populare și impregnată de ritmurile preluate din folclor.

Demersul analitic asupra *Sonatei pentru vioară și pian* de Serafim Buzilă relevă trăsături comune ale acestui ciclu cu *Sonata pentru vioară și pian „în caracter popular românesc”* de George Enescu, căruia îi este dedicată. Acestea se manifestă atât în tratarea generală a ciclului cât și în caracterul tematismului, în modalitățile de utilizare a mijloacelor de expresie. Ambele sonate abundă în teme de sorginte folclorică, în episoade cu utilizarea ingenioasă a eterofoniei și procedeele polifonice. Afinitățile între cele două lucrări pot fi observate și în sonoritatea originală a instrumentelor, în efectele timbrale, în coloristica structurală și chiar în unele momente de scriitură pianistică și violonistică. În ambele sonate, surprinde rafinamentul gradației dinamice și diversitatea ritmică, care tinde să exprime cele mai fine nuanțe și stări sufletești. Prin cele două sonate, compozitorii de parcă ne povestesc, fiecare în felul său, despre locurile de baștină, despre horele admirate în copilărie, despre natura pitorească a meleagurilor natale, despre iscușii lăutari pe care i-au ascultat cu atâta plăcere în timpurile de cândva.

Referințe bibliografice

1. ȚIRCUNOVA, S. Elemente vechi și noi în sonata compozitorilor din Moldova. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, pp.88–94.
2. Informație preluată din *Autobiografia* lui S. Buzilă, manuscrisul căreia ne-a fost oferit cu bunăvoință de soția compozitorului.
3. ВЛІАЙКУ, О. Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века). Кишинэу: Grafema Libris, 2011.
4. VLAICU, O. Aspecte interpretative ale Rondoului pentru vioară și pian de S. Buzilă. În: *Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice* 2010, Nr.1–2(10–11), 2010, pp.54–56
5. AXIONOV, V. *Tendențele stilistice în creația componistică din Republica Moldova*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.