

**PROCEDEE ȘI TEHNICI POLIFONICE
ÎN SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE SERAFIM BUZILĂ****POLYPHONIC PROCEDURES AND TECHNIQUES
IN THE SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY SERAFIM BUZILĂ****VICTORIA MELNIC,**
doctor, profesor universitar**NATALIA PÎNZARU,**
masterandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU [780.8:780.641.2.082.2]:781.61****[780.8:780.641.2.082.2]:781.42**

Numită de cunoscutul compozitor M. Kopytman „manual de polifonie”, Sonata pentru flaut și pian de S. Buzilă 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. În articol se atrage atenția asupra compoziției generale a ciclului și a fiecărei părți, evidențiindu-se trăsăturile de stil și de scriitură componistică specifice lui S. Buzilă. Sunt examinate diversele procedee contrapunctice utilizate de compozitor și tratarea acestora în contextul formelor caracteristice genului de sonată.

Cuvinte-cheie: S. Buzilă, canon, contrapunct, imitații, passacaglia, procedee polifonice, sonata pentru flaut și pian

Called by the well-known composer M. Kopytman "the handbook of polyphony", S. Buzila's Sonata for flute and piano reveals various polyphonic methods and techniques which the author masterly combines with the structure of the traditional sonata cycle and the language elements taken from the national folklore thesaurus. The article draws attention to the overall composition of the cycle and of each part, highlighting Buzilă's specific style features and the compositional writing. The authors examine various contrapuntal methods used by the composer and their treatment in the context of the specific forms of the sonata genre.

Keywords: S. Buzila, canon, counterpoint, imitation, passacaglia, polyphonic methods, sonata for flute and piano

Introducere. Polifonia constituie una dintre bazele scriiturii componistice a multor compozitori din secolul XX. Aceasta însoțește valul stilistic activ diversificat, în continuă și rapidă transformare, adaptându-se la noile condiții și contexte. Unul dintre compozitorii pentru care polifonia a fost o modalitate firească de exprimare este și Serafim Buzilă care preia elementele moștenite de la tradiția europeană multiseclară pentru a le îmbina în compozițiile sale cu elemente preluate din folclorul național și din arta cultă românească, rezultând un stil de sinteză bine pronunțat.

Diapazonul intereselor componistice ale lui S. Buzilă include genuri variate începând cu miniaturile vocale și instrumentale și ajungând până la compoziții mari, complexe, precum simfonia sau genurile vocal-instrumentale. Creația sa de cameră cuprinde mai multe lucrări pentru diferite instrumente și componente instrumentale: piese, suite, trio, cvartete etc. Un loc aparte revine genului de sonată explorat în patru cicluri compuse în perioada anilor 1970–1980: *Sonata pentru flaut și pian* (1970), *Sonata pentru vioară și pian* (1975), *Sonata pentru pian* (1978), *Sonatina pentru orchestra de coarde* (1982).

Examinând evoluția genului de sonata în creația compozitorilor din Republica Moldova, muzicologul S. Țircunova menționează că acest gen „este considerat în mod tradițional unul din cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană. Studiile profesionale includ în mod obligatoriu însușirea formei de sonată, adresarea la un astfel de gen” [1, p.88]. Pentru un tânăr compozitor compunerea unei sonate presupune nu numai o înaltă măiestrie, ci și o maturitate

spirituală, un crez de creație bine definit, întruchipat în lucrări serioase de înaltă ținută profesională. *Sonata pentru flaut și pian* de S. Buzilă, compusă în vara anului 1970, imediat după examenele de absolvire a Conservatorului *G. Musicescu*, este un exemplu elocvent în acest sens.

Începută imediat după examenele de absolvire a Conservatorului *G. Musicescu*, lucrarea, inițial ”pornită” ca un concert pentru clarinet și orchestră solicitat de interpretul Eugeniu Verbețchi, a ”modulat” într-o sonată pentru flaut, deoarece în procesul de creație autorul a observat că depășise cu mult diapazonul clarinetului, respectiv și posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului. 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” [2].

Cunoscutul compozitor Marc Kopytman, care a fost și profesorul de contrapunct al lui S. Buzilă, a numit această lucrare „*manual de polifonie*”, deoarece *Sonata* relevă variate modalități polifonice pe care autorul le îmbină măiestrit cu structura clasică a ciclului de sonată și cu elemente din tezaurul folcloric național.

1. Partea I – o formă polifonică mare.

Sonata este alcătuită din trei părți aranjate după principiul *repede-lent-repede*. Discursul muzical din prima parte — *Allegretto* — articulează o formă de sonată destul de tradițională care conține toate compartimente: expoziția (72 de măsuri), tratarea (98 măsuri), repriză (69 măsuri) și coda (20 măsuri), relevând o structură echilibrată. Compozitorul folosește aici multiple tehnici polifonice ca: imitația, *stretto*, contrapunct contrastant etc., care servesc nu doar pentru dezvoltarea materialului muzical, ci și pentru expunerea temelor. Diversele măsuri metrice (2/4; 5/8; 3/8; 2/8; 4/8) și schimbarea frecvență a acestora ne sugerează un conținut de imagini de proveniență folclorică.

Tema grupului principal (TP) interpretată de flaut este expusă în registrul acut fiind însoțită de pulsația uniformă de pătrimi a pianului, care îi conferă un colorit fantastic, o sonoritate ce o apropie de imaginea unei povești. Tema este caracterizată printr-o linie melodică capricioasă care îmbină intervalele diatonice și cele cromatice, generând intonații specifice de suspin, de exclamație ș.a., fiind îmbogățită cu treptele mobile VI și III din acompaniamentul în caracter de vals (*Ex. 1*).

Exemplul 1. S. Buzilă Sonata pentru flaut și pian, p.I, TP.

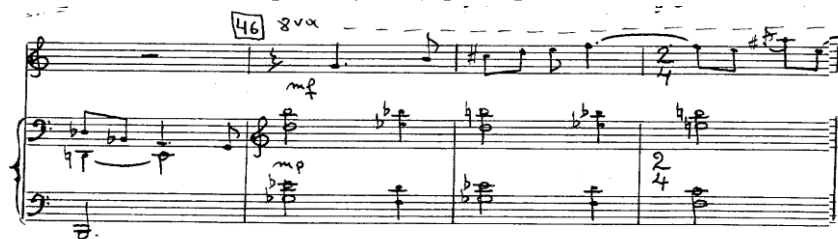
Allegretto $\frac{3}{4}$ mf

Puntea continuă discursul început de TP. Acest compartiment se divizează în două secțiuni contrastante, fiecare având câte nouă măsuri. Secțiunea *a* se bazează pe elementele de suspin din tema principală, transferate în octava a doua. Partida pianului își păstrează factura compusă din acordurile mărite și micșorate. În secțiunea *b* (m.22) acompaniamentul suportă modificări ritmice, mișcarea se produce prin pătrimi în acorduri de cvarte și cvinte (perfecte, mărite și micșorate). În partida flautului persistă intonațiile de suspin.

Tema grupului secundar (TS, m.32, ex.2) este expusă în mare parte în partida pianului îndeplinind astfel și rolul unui interludiu (m.33–45), relevând unele desene ritmice și melodice noi. Acest compartiment realizează un contrast dinamic cu *puntea*, fiind sonorizat în nuanță de *piano*. Discursul capătă un caracter liniștit și vioi pornind din registrul mediu și finalizându-se în cel acut, la care se ajunge prin mișcări cromatice. Din punct de vedere polifonic, compozitorul utilizează diverse procedee de contrapunct contrastant și imitativ. În interiorul temei are loc expunerea și dezvoltarea unui

motiv de proveniență folclorică în vocea superioară, susținut de un contrapunct lin în vocea mediană și de acompaniament format din doimi și pătrimi în bas. Ulterior tema expusă în vocea superioară din partida pianului este preluată de flaut pe nuanță *mf*, astfel generându-se o imitație timbrală.

Exemplul 2. S. Buzilă Sonata pentru flaut și pian, p.I, TS



Tema concluziei contrastează cu temele anterioare prin caracterul tensionat, linia melodică fiind intensificată, întrucât se evoluează *crescendo* până la *ff* cu alternarea măsurilor binară 2/4 și ternară 3/4 și cu expunerea desenelor ritmice noi în ambele partide instrumentale.

Tratarea este mai extinsă după dimensiuni față de celelalte compartimente ale formei, datorită episodului și dezvoltării temelor expuse anterior. Episodul (m.73, *Meno mosso*) este constituit din două secțiuni contrastante (*d* și *e*). Compozitorul utilizează în acest compartiment procedee metro-ritmice noi prin îmbinarea măsurilor (5/8; 3/8; 2/8; 4/8; 2/4), care denotă pronunțate influențe ale muzicii folclorice. Secțiunea *d* este expusă în partida pianului și se deosebește printr-un caracter glumeț, dansant. În linia melodică a basului persistă permanent secunda *fis-g*. Secțiunea *e* este expusă într-o factură polifonică contrastantă. Tema cu caracter improvizatoric realizată în partida flautului în registrul acut (Ex.3), are o linie melodică capricioasă datorită cromatizării intense și mișcării melodice ascendente și descendente active constituite din 16-mi și 32-mi care contrastează cu o altă linie melodică formată din optimi și pătrimi expusă în mâna dreaptă a pianului.

Exemplul 3. S. Buzilă Sonata pentru flaut și pian, p.I, episodul din Tratare, secțiunea *e*.



În tratare compozitorul recurge la tehnica de dezvoltare polifonică, îmbinând-o cu dezvoltarea tonală. TP (*allegretto*) începe de la sunetul *e* sub indicația dinamică *mp* fiind expusă în partida flautului. Imediat tema este preluată în *stretto* în toate cele trei voci din partida pianului, revenind ulterior la flaut în registrul acut, formându-se astfel un canon infinit simetric la trei voci. În m.99 observăm la flaut aceeași temă în inversare după care va urma un nou val de dezvoltare (m.102), de data aceasta pornind de la sunetul *fis*, formându-se și aici un canon infinit la trei voci. Ulterior, TP se execută în mâna dreaptă a pianului, în scurt timp fiind preluată imitativ cu modificări de flaut. În m.126 deslușim contururile TS expuse în partida flautului dublată la o cvintă superioară și la o cvartă inferioară de pian. Tema își păstrează caracterul liniștit, asigurat în mare măsură de acompaniamentul format din cvinte paralele descendente în mișcare cromatică din mâna stângă a pianului. Apoi (m.130) liniile celor două instrumente se mișcă în direcții opuse, conturând același desen melodic. Intonații din tema concluziei îmbinate cu elemente din episod (la flaut) și din TP (în partida pianului) se fac observate în ultima fază a tratării care începe din măsura 137.

Repriza (m.170) readuce TP și puntea care sună fără schimbări esențiale la nuanța de piano. TS și concluzia sunt reluate la o înălțime de cvartă ascendentă în comparație cu expoziția. Și dacă în expoziție baza armonică a TS o constituia cvinta micșorată *fis-c*, în repriză aceasta este înlocuită cu cvinta perfectă *b-f*. O mică coda (m.240) bazată pe conținuturile tematice din episod încheie discursul primei părți a Sonatei aducându-l totodată la o culminație dinamică și finalizând expunerea la nuanța *fff*.

După analiza discursului muzical din prima parte a ciclului observăm că S. Buzilă utilizează aici forma și modalitățile de expunere ale materialului muzical proprii sonatei clasice îmbinându-le măiestrit cu diverse procedee polifonice (imitații, *stretto*, inversare, contrapunct contrastant etc.), proces ce se va desfășura pe parcursul întregului ciclu. Abundența episoadelor polifonice ne permite să apreciem acest *Allegretto* ca formă polifonică mare⁷.

2. *Passacaglia*.

Partea a II-a reprezintă centrul liric al *Sonatei*. Autorul utilizează aici forma polifonică de variațiuni pe basso ostinato de tip *passacaglia* cu mai multe contrasubiecte păstrate (*Fig.1*).

Figura 1. Schema variațiunilor

Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
<u>a</u>	<u>a</u> <u>b</u>	<u>a</u> <u>b</u> <u>c</u>	<u>a</u> <u>b</u> <u>c</u> <u>d</u>	<u>canon</u> <u>a</u> <u>a</u> <u>e</u>	<u>a Direct</u> <u>pian +</u> <u>a</u> <u>Recurent</u> <u>flaut</u> <u>f</u>	<u>a Direct și</u> <u>a Inversat</u> <u>triplat</u>	<u>canon</u> <u>la 2 voci</u> <u>a lărgit g</u>	<u>canon</u> <u>la 3 voci</u> <u>pe baza</u> <u>cp c</u>	<u>a flaut+</u> <u>aR pian</u>

Tema muzicală (*a*), pe baza căreia se desfășoară cele nouă variațiuni, cuprinde opt măsuri având o construcție periodică și fiind expusă în partida pianului în cheia bas 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 (Ex. 4).

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

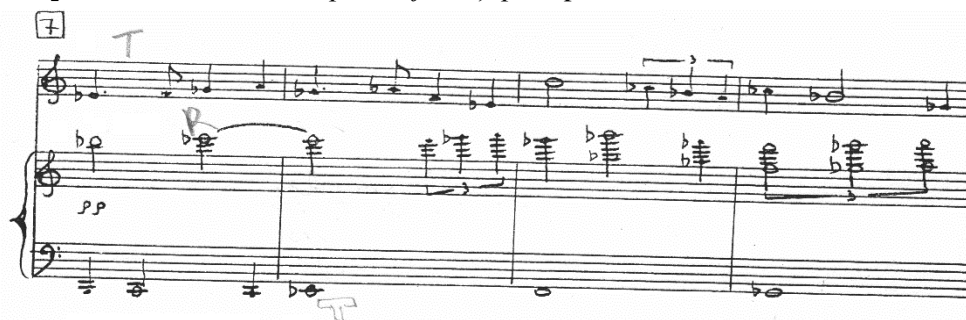


În prima variațiune tema este însoțită de un contrapunct (*b*) expus tot în cheia bas bazat pe intervale de terțe, sexte mici și mari, cvarte și cvinte perfecte. Începând cu variațiunea a doua, discursului muzical se alătură și flautul, cu un nou contrapunct melodic (*c*). În variațiunea a treia, contrapunctul *c* este preluat de pian, iar în vocea superioară (interpretată de flaut) este expusă o nouă linie melodică (*d*), care completează întregul ce îmbină patru linii absolut individuale, evidențiindu-se o polifonie contrastantă politematică. În primele trei variațiuni tema era expusă în registrul grav în partida pianului, iar în variațiunea a patra pentru prima dată ea își schimbă registrul, fiind redată în cheia sol, de asemenea, la pian și imitată, după o măsură, și în partida flautului, formându-se astfel un canon la două voci însoțit de un contrapunct melodic nou (*e*). Variațiunea a cincea readuce tema în registrul grav, însă de data aceasta ea este dublată în octave, grație cărora sonoritatea capătă amploare. În interiorul acestei variațiuni descoperim și o nouă variantă a temei, și anume recurența, ce sună în partida flautului concomitent cu varianta inițială sonorizată de pian. Pianul intonează și un nou contrapunct melodic (*f*). În variațiunea a șasea rolul de solo îl joacă pianul. Observăm din primele două măsuri că tema se

⁷ Termen propus de V. Protopopov care definește forma de planul doi ce apare prin "incrustarea" episoadelor contrapunctice în schema unei forme omofonice (rondo, sonată, tripartită etc.). Teoria formei polifonice mari este expusă în [3, p.362–370].

triplează și este expusă în factură acordică, iar în mâna dreaptă sună o altă variantă a ei, de data aceasta în oglindă, formând o îmbinare între registrele extreme ale instrumentului. Spre deosebire de variațiunile precedente, variațiunea a șaptea conține 16 măsuri deoarece tema sună în augmentare, până la doimi cu punct, fiind expusă într-un canon la două voci, intonat în partida pianului. Urmărim pe parcursul ei o diversitate mai mare a nuanțelor dinamice și un contrapunct melodic nou (*g*) ce apare în partida flautului. Variațiunea a opta realizează un canon la trei voci, care se bazează pe contrapunctul melodic (*c*) din variațiunea a doua. În variațiunea a noua tema migrează în partida flautului, la pian fiind reprodusă varianta ei în recurență astfel formându-se o îmbinare timbrală derivată bazată pe principiul contrapunctului dublu în comparație cu variațiunea a cincea. Totodată la bas sună varianta augmentată și ritmic uniformizată a temei expusă în note întregi. Astfel constatăm prezența aici a unui *stretto* complex pe trei voci în care sunt antrenate trei variante diferite ale temei (*Ex.5*).

Exemplul 5. S.Buzilă Sonata pentru flaut și pian p.II.



Încheie partea II o mică codă (var.IX) formată din nouă măsuri, în care autorul 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 diminuându-se treptat nuanța dinamică care ajunge la trei de piano, astfel creându-se impresia de dizolvare a sonorității.

În urma analizei părții a doua a ciclului menționăm că autorul a utilizat aici numeroase procedee polifonice. Fiecare variațiune este individualizată prin structură și tratare contrapunctică diferită. Atât conținutul ideatic al temei, construcția ei, cât și procedeele de dezvoltare contrapunctică folosite de S. Buzilă denotă o influență puternică a universului sonor din epoca barocului și evocă sobrietatea și măreția *passacaglia*-lor händeliene.

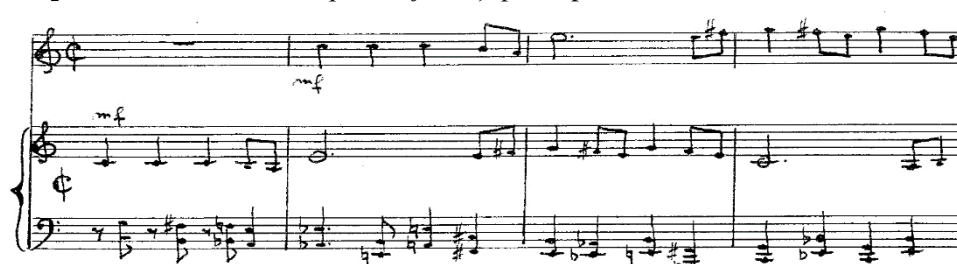
3. Finalul — sinteza ce încoronează ciclul.

Partea a III-a încheie Sonata într-o notă de dinamism. Compozitorul utilizează aici forma de rondo, caracteristică finalurilor clasice de sonată, îmbinând-o cu principiile de tratare polifonică.

A B A₁ B₁ A₂ Cadența C B₂ A₃ Coda

Refrenul (*A*), expus în formă bipartită simplă (*abac*) în tonalitatea C-dur, are un caracter vioi în timp ce episoadele (*B*, *B₁*, *C*) contrastează printr-o atmosferă mai lirică și printr-un tempo relativ mai lent. Materialul tematic al refrenului readuce elementele temei principale din prima parte a sonatei, creând astfel un arc ce conferă unitate întregului edificiu sonor al ciclului. Pe tot parcursul refrenului predomină expunerea imitativă îmbinată cu contrapunctul politematic prin suprapunerea canonului la două voci cu diverse contrapuncte contrastante (*Ex.6*).

Exemplul 6. S.Buzilă Sonata pentru flaut și pian, p.III, refrenul.



Începând cu alternarea măsurilor de 4/4 cu 5/4 (m.38, *dolce*), debutează primul episod al formei de rondo *B* (Ex.7), contrastând cu refrenul prin caracterul său lirico-meditativ. În interiorul episodului observăm trei linii individualizate, evidențiindu-se o polifonie a straturilor. Stratul superior (interpretat de flaut) 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. Forma acestui episod de asemenea este una bipartită simplă, având însă o altă construcție decât cea din refren, prima perioadă fiind împărțită în două propoziții (d_1 și d_2 a câte 4 măsuri, cea de-a doua fiind repetarea primei cu o secundă mare mai sus), iar a doua constituind o perioadă-propoziție (e , 7 măsuri).

Exemplul 7. S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian*, p.III, episodul *B*, propoziția *a*.

Expunerea refrenului, deși într-o altă tonalitate (E-dur) și într-o variantă prescurtată (doar prima perioadă din forma bipartită), este foarte apropiată de cea originară — canon la două voci cu contrapunct contrastant, prezentând, de fapt, o îmbinare derivată a contrapunctului dublu la octavă, prima trasare a refrenului (a) constituind îmbinarea inițială. În episodul B_1 atmosfera generală devine calmă, în unele momente chiar lirică, întrucât se evoluează de la *pp* prin *crescendo* către *f*, măsura de 5/4 alternează cu măsura de 4/4 în a doua perioadă a formei bipartite. Autorul readuce elementele materialului tematic al episodului *B*, însă cu unele modificări: linia melodică a stratului median (fiind interpretată de mâna dreaptă a pianului) se schimbă cu locul cu melodia din stratul superior (expusă la flaut). Ambele sună cu o secundă mare mai sus în comparație cu episodul *B*. Acordurile din stratul inferior al pianului de asemenea își schimbă înălțimea, fiind reluate cu o septimă mică mai jos. Astfel, putem constata utilizarea tehnicii contrapunctului triplu, episodul *B* constituind îmbinarea inițială, iar B_1 cea derivată. În plus menționăm și prezența inversării deoarece cele două propoziții din prima perioadă sunt inversate cu locul (d_1 și d_2). Refrenul (A_2) este reluat cu anumite modificări: tema (în G-dur) este expusă în canoan la vocea inferioară a pianului și la flaut, iar contrapunctul contrastant, de această dată unul nou față de refrenele precedente, sună în stratul median al facturii. După șapte măsuri observăm că cele două instrumente intră parcă într-o competiție imitativă, *proposta* fiind expusă la flaut, iar *risposta* — în mâna dreaptă a pianului.

În compartimentul *Cadenza*, flautistului i se oferă posibilitatea de a demonstra mânăuirea competentă a sunetului. Din punct de vedere al tehnicilor de interpretare, aici sunt aplicate pasaje ascendente și descendente cu sunete cromatice. Materialul melodic este expus în durate mici (32-mi, 16-mi, triolete) cu triluri care imprimă acestei muzici un caracter dinamic, jucăuș. În ultimele măsuri ale cadenței, partida flautului este susținută și de pian. Discursul muzical al cadenței se încheie pe o culminație dinamică și finalizează cu remarcă *con tutta forza* în ambele partide.

Episodul *C* (*meno mosso*) în comparație cu compartimentele precedente, denotă o factură mai simplificată. Caracterul liric, cantabil creează imaginea cântecului de leagăn și chiar din prima măsură acest caracter este redat printr-un desen melodic cu repetarea primei celule în care apogiaturile expuse

în partida flautului acompaniate de *basso ostinato* dezvăluie simplitatea și, totodată, profunzimea caracteristice folclorului (Ex.8).

Exemplul 8. S. Buzilă *Sonata pentru flaut și pian* p.III, episodul C.



Sub indicația *Maestoso* începe ultima repriză a episodului *B*. Spre deosebire de *B* și *B*₁ episodul *B*₂ este mai mic ca dimensiuni (8 măsuri față de 14), cele trei straturi sonore fiind reduse la două: linia melodică a flautului amplificată de factura acordică la mâna dreaptă a pianului și varianta inversată a acesteia care sună concomitent la mâna stângă imprimând muzicii un caracter solemn.

Refrenul final revine în plină forță reluând toate secțiunile formei bipartite din primul refren, având un caracter expresiv, conferit de apariția sunetelor acute ornamentate cu triluri efectuate de flaut și structurile ritmice bazate pe șaisprezecimi, optimi și pătrimi în ambele partide.

Coda, deși aduce un anumit contrast, sub aspect tematic "corespundează" cu conținuturile melodice temei principale din p.I și ale temei refrenului din final.

Observăm că în partea finală S. Buzilă sintetizează temele și mijloacele de expresie din părțile anterioare: elementele melodice ale temei principale din prima parte a ciclului formează un arc tematic cu tema refrenului, îmbinarea procedeelelor polifonice cu forma și conținutul tematic caracteristice genurilor omofone. Structura acestui final denotă și unele trăsături ale formei de sonată (în care *A* este TP, iar *B* — TS) cu repetarea variată a expoziției (*A*₁ și *B*₁), cu episod (*C*) în tratare (*A*₂) și repriză inversată (*B*₂ *A*₃). Totuși, din motivul predominării tipului de expunere expozițională în toate compartimentele, absența elaborării motivice și a dezvoltării variaționale înclinăm spre aprecierea formei ca rondo. Totodată, expunerea canonică a refrenului și utilizarea tehnicilor de dezvoltare polifonică ne permit să relevăm aici trăsăturile unei forme polifonice mari.

Concluzii. Deși este o lucrare timpurie, *Sonata pentru flaut și pian* conține aceleași procedee, tehnici, mijloace de expresivitate etc. ce conturează mai multe trăsături stilistice ce vor deveni specifice manierei compozitorului Serafim Buzilă din perioada matură. Ne referim în special la varietatea modalităților de expunere și dezvoltare a materialului la care recurge autorul, printre acestea prioritate având procedeele polifonice, dar și sonoritățile pitorești, efectele timbrale proaspete, armoniile originale — toate împreună imprimând lucrării o melodicitate vie, un caracter energic și o expresivitate profundă. Generalizând cele expuse anterior, menționăm că în *Sonata pentru flaut și pian*, compozitorul a meșteșugărit cu iscusință conjugarea elementelor folclorice cu tehnicile vechi și noi de compoziție, reușind să exprime imagini muzicale pregnante în toate cele trei părți ale ciclului. Prezența unor forme polifonice mari în părțile extreme ale ciclului și a variațiunilor polifonice de tipul *passacagli*-ei în cea mediană, abundența procedeelelor și tehnicilor contrapunctice nu doar în compartimentele dezvoltatoare ci și în cele expositive justifică pe deplin aprecierea dată *Sonatei* de cunoscutul compozitor Marc Kopytman (profesorul de contrapunct al lui S. Buzilă), care a numit această lucrare "manual de polifonie". *Sonata pentru flaut și pian* de S. Buzilă poate servi drept argument ce confirmă observația compozitorului și teoreticianului rus Serghei Taneev care, încă în anul 1909, scria: „Pentru muzica contemporană, armonia căreia pierde treptat legăturile tonale, trebuie să fie deosebit de valoroasă forța legăturii propriie formelor contrapunctice. Muzica contemporană este predominant contrapunctică” [3, p.10]. În concluzie, extrapolând termenul de **formă polifonică mare** (lansat de V. Protopopov) asupra

formelor ciclice, propunem aprecierea *Sonatei pentru flaut și pian* de S. Buzilă ca **ciclu sonato-polifonic** care apare prin sinteza ciclului de sonată cu cel polifonic.

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, p.88–94.
2. Citat preluat din *Autobiografia* lui S. Buzilă, manuscrisul căreia ne-a fost oferit cu bunăvoință de soția compozitorului.
3. ПРОТОПОПОВ, В. *Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века*. Москва: Музыка, 1985. (История полифонии; вып.3/ под общ. ред. Т.Н. Ливановой).
4. ТАНЕЕВ, С. *Подвижной контрапункт письма*. Москва: Музыкальное государственное издательство, 1959.