

**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 780.647.2.082.2(043.3)

CALMIȘ DUMITRU

**CONSTITUIREA GENULUI DE SONATĂ
PENTRU ACORDEON SOLO (ANII 1940–1960)**

653.01 – MUZICOLOGIE (CERCETARE)

Teza de doctor în arte

Conducător științific: _____ Melnic Victoria, dr., prof. univ.

Autor: _____

CHIȘINĂU, 2021

© Calmîş Dumitru, 2021

CUPRINS

ADNOTARE (în limbile română, rusă și engleză)	5
LISTA TABELELOR	8
LISTA ABREVIERILOR	9
INTRODUCERE	11
1. SONATA PENTRU ACORDEON SOLO CA OBIECT DE CERCETARE ȘTIINȚIFICĂ: ANALIZA SITUAȚIEI ÎN DOMENIU	18
1.1. Nivelul de cercetare a evoluției artei interpretative la acordeon în literatura de specialitate	19
1.2. Sonata în studiile muzicologice	28
1.3. Sistematizarea surselor științifice în sfera investigației specificului genului de sonată pentru acordeon solo	35
1.4. Concluzii la capitolul 1	46
2. PRINCIPALELE TRĂSĂTURI STILISTICE ALE GENULUI DE SONATĂ PENTRU ACORDEON SOLO DIN PERIOADA ANILOR 1940–1950	48
2.1. Dezvoltarea tradițiilor clasico-romantice în sonatele pentru acordeon semnate de Nikolai Ceaikin și Carmelo Pino	50
2.2. Manifestarea tendințelor neoclasiciste în sonatele pentru acordeon compuse de Ernst-Lothar von Knorr și Peter Hoch	68
2.3. Concluzii la capitolul 2	84
3. INDIVIDUALIZAREA CONCEPTELOR ARTISTICE ÎN SONATELE PENTRU ACORDEON SOLO DIN PERIOADA ANILOR 1960	88
3.1. Reconceptualizarea genului de sonată pentru acordeon în creațiile lui Normand Lockwood și Marta Golub	89
3.2. Reliefaarea noilor mijloace de expresivitate în sonatele lui Jan Truhlář și Ib Nørholm	103
3.3. Concluzii la capitolul 3	121

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	127
BIBLIOGRAFIE	131
ANEXE	150
Anexa 1. Tabelul cronologic al sonatelor	151
Anexa 2. Date biografice	164
Anexa 3. Exemple muzicale	168
Anexa 4. Registrele timbrale ale acordeonului	206
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	207
CV-ul AUTORULUI	208

ADNOTARE

Calmîș Dumitru. Constituirea genului de sonată pentru acordeon solo (anii 1940–1960). Teză pentru obținerea gradului științific de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (cercetare). Chișinău, 2021.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 229 de titluri, 4 anexe; 130 pagini ale textului de bază, 57 pagini de anexe.

Cuvinte-cheie: acordeon, sonata, Ceaikin Nikolai, Golub Marta, Hoch Peter, Knorr Ernst-Lothar, Lockwood Normand, Nørholm Ib, Pino Carmelo, Truhlář Jan.

Scopul investigației constă în elucidarea trăsăturilor specifice ale sonatei pentru acordeon solo la etapa de constituire a genului în perioada anilor '40–60 ai sec. XX în baza analizei creațiilor semnate de compozitori din Rusia, Germania, S.U.A., Cehia și Danemarca.

Obiectivele tezei cuprind: sistematizarea varietăților genului de sonată pentru acordeon în primele două decenii ale perioadei postbelice din perspectiva evoluției istorice; evidențierea procedurilor componistice utilizate în sonatele pentru acordeon solo din anii 1940–1960; identificarea trăsăturilor stilistice tipice și originale ale genului în lucrările analizate; reliefarea elementelor specifice ale tehnicii componistice pentru fiecare compozitor în parte.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constă în realizarea în premieră a unei cercetări complexe axate pe examinarea trăsăturilor definitorii ale genului de sonată pentru acordeon solo din perioada de constituire a acestuia (anii 1940–1960); introducerea în circuitul științific a unor creații mai puțin studiate, semnate de compozitorii din Germania, S.U.A., Cehia și Danemarca. Originalitatea demersului științific este determinată de problemele de tratare a genului de sonată pentru acordeon solo sub aspectul relației dintre evoluția nivelului tehnicii interpretative, a construcției instrumentului și a trăsăturilor specifice ale diferitelor școli componistice.

Rezultatele obținute contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante ce se referă la întregirea viziunii asupra etapei de constituire a sonatei pentru acordeon solo din perioada anilor 1940–1960, grație investigației celor mai reprezentative mostre ale genului semnate de compozitorii din Rusia, Germania, S.U.A., Cehia și Danemarca.

Semnificația teoretică constă în fundamentarea și extinderea gamei de abordări științifice în sfera studierii și percepției proceselor evolutive ale genului de sonată pentru acordeon, oferind posibilitatea de a completa anumite lacune din literatura muzicologică ce vizează istoria artei interpretative acordeonistice și valorificarea științifică a repertoriului pentru acest instrument.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele tezei pot fi utilizate în calitate de informații suplimentare în studierea disciplinelor *Istoria și teoria artei interpretative la acordeon*, *Metodica predării instrumentului special (acordeon)*, *Forme muzicale*, în cadrul instituțiilor de învățământ artistic mediu și superior. Studiile analitice ar putea forma un suport metodologic ce va contribui la eficientizarea procesului instructiv-didactic, la formarea abilităților și competențelor profesionale ale tinerilor acordeoniști.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele studiului au fost reflectate în 11 lucrări științifice – 7 articole și 4 rezumate – cu volum total de 5,1 c.a., publicate în urma prezentării de comunicări în cadrul a 7 întruniri științifice.

АННОТАЦИЯ

Калмыш Дмитрий. Становление жанра сонаты для аккордеона соло (1940–1960 гг.). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 653.01 — Музыкаведение. Кишинев, 2021.

Структура диссертации: диссертация включает введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиографию из 229 наименований, 4 приложения; 130 страницы основного текста, 57 страниц приложений.

Ключевые слова: аккордеон, соната, Чайкин Николай, Голубь Марта, Хох Петер, Кнорр Эрнст-Лотар, Локвуд Норманд, Норхольм Иб, Пино Кармело, Трухларш Ян.

Цель исследования – выявить особенности сонаты для аккордеона соло на этапе становления жанра в 40–60-е годы XX века на основе анализа произведений композиторов России, Германии, США, Чехии и Дании.

В задачи диссертации входят: систематизация разновидностей жанра сонаты для аккордеона в первые два десятилетия послевоенного периода; характеристика композиционных приемов, использованных в сонатах для аккордеона соло 1940–1960 гг.; идентификация типичных и оригинальных жанровых и стилистических черт в анализируемых произведениях; определение специфических особенностей композиторской техники каждого автора сонат.

Новизна и научная оригинальность диссертации: это первое комплексное исследование, сфокусированное на изучении определяющих черт жанра сонаты для аккордеона соло в период 1940–1960 гг.; введение в научный обиход произведений композиторов Германии, США, Чехии и Дании. Оригинальность работы определяется подходом, синтезирующим сведения об эволюции конструкции инструмента, о развитии исполнительской техники и об особенностях композиторских поисков.

Полученные результаты способствуют решению важной научной проблемы, связанной с созданием обобщающего представления о жанре сонаты для аккордеона соло в период ее становления (1940–1960), благодаря исследованию наиболее показательных образцов жанра, принадлежащих композиторам России, Германии, США, Чехии и Дании.

Теоретическая значимость состоит в обосновании расширенного подхода к изучению эволюционных процессов в области жанра сонаты для аккордеона, что дает возможность заполнить определенные пробелы в музыкаловедческой литературе по истории исполнительского искусства на аккордеоне и научному освоению репертуара для этого инструмента.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут быть использованы в качестве дополнительной информации при изучении дисциплин *История и теория исполнительского искусства на аккордеоне*, *Методика обучения игре на аккордеоне*, *Музыкальная форма* в средних и высших музыкальных учебных заведениях. Аналитические исследования могут стать методологической базой, которая способствовала бы оптимизации учебно-дидактического процесса, формированию профессиональных качеств и компетенций молодых аккордеонистов.

Внедрение научных результатов. Результаты исследования нашли отражение в 11 научных публикациях – 7 статьях и 4 тезисах – общим объемом 5,1 п.л., опубликованных на основе представления докладов на 7 научных конференциях.

ANNOTATION

Calmish Dumitru. Formation of the sonata genre for accordion solo (years 1940–1960). Thesis for degree of Doctor of Arts, specialty 653.01 – Musicology. Chisinau, 2021.

Thesis structure: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 229 titles, 4 annexes; 130 pages of basic text, 57 pages of annexes.

Key words: accordion, sonata, Tschaikin Nikolai, Golub Marta, Hoch Peter, Knorr Ernst-Lothar, Lockwood Normand, Nørholm Ib, Pino Carmelo, Truhlář Jan.

Purpose of the research is to elucidate the specific features of sonata for accordion solo at the state of genre formation during '40-60s of 20th century based on the analysis of the creations signed by composers of Russia, Germany, USA, the Czech Republic and Denmark.

Objectives of the thesis: systematization of sonata genre variety for accordion in the first two post-war period from the perspective of historical evolution; highlighting the compositional techniques used in sonatas for accordion solo during 1940–1960; identification of stylistic features typical and original for the sonata genre in the analyzed works; enumeration of elements specific to the compositional technique for each composer individually.

Novelty and scientific originality of thesis consists in realizing for the first time a complex research centered on the examination of defining features of sonata genre for accordion solo during its formation period (1940–1960 years); introducing in the scientific circuit creations less studied, signed by composers of Germany, USA, the Czech Republic and Denmark. The originality of scientific research is determined by the matters of treating the sonata genre for accordion solo under the aspect of relation between the evolution of interpretative technique, instrument's construction level and the specific features of different compositional schools.

Achieved results will contribute to the settlement of an important scientific matter related to the integration of the view about the formation of sonata for accordion solo during 1940–1960, due to the study of the most representative samples of genre signed by composers of Russia, Germany, USA, the Czech Republic and Denmark.

Theoretical significance consists in substantiating and spreading the range of scientific approaches in studying and perceiving the evolution processes of sonata for accordion, offering the possibility to complete some lacunae of the musicology literature as for the history of accordion interpretative art and the scientific reevaluation of the repertory for this instrument.

Applicative value of the research. The materials of the thesis may be used as additional information in studying the disciplines as *History and theory of accordion interpretative art*, *Methods of teaching the special instrument (accordion)*, *Musical forms*, within the secondary and superior education institutions. The analytical studies may form a methodological support contributing to streamlining the training-didactic process, forming professions skills and competences in young accordionists.

Implementation of scientific results. The results of the research were reflected in 11 scientific works – 7 articles and 4 summaries – following the presentation of communications within 7 scientific meetings.

LISTA TABELELOR

Tabelul 2.1 N. Ceaikin <i>Sonata nr.1</i> pentru acordeon, forma de sonată, p. I	53
Tabelul 2.2 N. Ceaikin <i>Sonata nr.1</i> pentru acordeon, temă cu variațiuni, p. II	55
Tabelul 2.3 N. Ceaikin <i>Sonata nr.1</i> pentru acordeon, forma tripartită mare, p. III	57
Tabelul 2.4 N. Ceaikin <i>Sonata nr.1</i> pentru acordeon, forma rondo, p. IV	58
Tabelul 2.5 C. Pino <i>Sonata moderne</i> pentru acordeon op.2, forma de sonată, p. I	61
Tabelul 2.6 C. Pino <i>Sonata moderne</i> pentru acordeon op.2, forma tripartită mare, p. II	63
Tabelul 2.7 C. Pino <i>Sonata moderne</i> pentru acordeon op.2, forma rondo, p. III	64
Tabelul 2.8 E.-L. von Knorr <i>Sonata in C</i> pentru acordeon, forma tripartită mare, p. I	70
Tabelul 2.9 E.-L. von Knorr <i>Sonata in C</i> pentru acordeon, temă cu variațiuni pe <i>basso ostinato</i> , p. II	72
Tabelul 2.10 E.-L. von Knorr <i>Sonata in C</i> pentru acordeon, forma concertantă, p. III	74
Tabelul 2.11 P. Hoch <i>Sonata</i> pentru acordeon, forma variantică, p. I	78
Tabelul 2.12 P. Hoch <i>Sonata</i> pentru acordeon, forma tripartită simplă, p. II	80
Tabelul 2.13 P. Hoch <i>Sonata</i> pentru acordeon, forma tripartită, p. III	82
Tabelul 3.1 N. Lockwood <i>Sonata-fantasia</i> pentru acordeon, forma bipartită, p. I	91
Tabelul 3.2 N. Lockwood <i>Sonata-fantasia</i> pentru acordeon, forma tripartită, p. II	93
Tabelul 3.3 N. Lockwood <i>Sonata-fantasia</i> pentru acordeon, forma tripartită, p. III	95
Tabelul 3.4 M. Golub <i>Sonata nr.2</i> pentru acordeon, forma tripartită simplă, p. I	99
Tabelul 3.5 M. Golub <i>Sonata nr.2</i> pentru acordeon, forma de sonată cu trăsături de rondo, p. II	100
Tabelul 3.6 J. Truhlář <i>Sonata</i> pentru acordeon op. 24, forma de sonată, p. I	105
Tabelul 3.7 J. Truhlář <i>Sonata</i> pentru acordeon op. 24, forma tripartită mare, p. II	108
Tabelul 3.8 J. Truhlář <i>Sonata</i> pentru acordeon op. 24, forma de sonată, p. III	110
Tabelul 3.9 I. Nørholm <i>Sonata</i> pentru acordeon op. 41, forma de sonată fără tratare, p. III	119

LISTA ABREVIERILOR

16-mi – șaisprezecimi

32-mi – treizecidoimi

AAA – American Association of Accordionists (Asociația Americană de Acordeoniști)

AAMW – Accordion Association of Metropolitan Washington (Asociația Metropolitană a Acordeoniștilor din Washington).

AIA – Association Internationale des Accordeonistes (Asociația Internațională de Acordeoniști)

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

ATG – American Teacher's Guild (Uniunea Americană a Pedagogilor)

CIA – Confédération Internationale des Accordéoniste (Confederația internațională a acordeoniștilor)

diss. – dissertation (disertație)

doct. – doctor / doctorat

ed. – editat

E.G.F.P – Entreprise générale de fabrication et de publicité (Compania generală de producție și publicitate)

F.B. / B.B. – free-bass system / bariton bass (bas melodic)

IPC – Institutul Patrimoniului Cultural

KSV – Kurt Schwaen Verzeichnis (catalogul creațiilor muzicale ale lui Kurt Schwaen)

m. – măsură, măsuri

n.n. – nota noastră

RDG – Republica Democrată Germană

rev. – revizuit

rez. – rezumat

RFG – Republica Federală Germania

RPP – Republica Populară Polonă

RSC – Republica Socialistă Cehoslovacă

RSFI – Republica Socialistă Federativă Iugoslavia

RSFSR – Republica Sovietică Federativă Socialistă Rusă

RSS – Republica Sovietică Socialistă

RSSB – Republica Sovietică Socialistă Belarusă

RSSU – Republica Sovietică Socialistă Ucraineană

s. – seite (pagină)
S.B. – stradella bass system / standard bass (sistemul claviaturii stângi *bas-acord*)
S.U.A – Statele Unite ale Americii
TP – temă principală, grupul tematic principal
TS – temă secundară, grupul tematic secundar
tz. – teză
UCMR – Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România
UNA – Universitatea Națională de Arte
URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
USARB – Universitatea de Stat ”Alec Russo” din Bălți
vol. – volum
автореф. – автореферат
БрГУ – Брестский государственный университет
вып. / вип. – выпуск / випуск
ГГУ – Гродненский государственный университет
дисс. – диссертация
др. иск. – доктор искусствоведения
др. пед. наук – доктор педагогічних наук
изд-во – издательство
им. – имени
канд. иск. – кандидат искусствоведения
канд. мистец. – кандидат мистецтвознавства
ЛГИТМиК – Ленинградский государственный институт театра, музыки
и кинематографии
МГК – Московская государственная консерватория
МУЗГИЗ – Государственное музыкальное издательство
НГУ – Нижегородский государственный университет
ПГУ – Приднестровский государственный университет
РАМ – Российская академия музыки
РГК – Ростовская государственная консерватория
РГПУ – Ростовский государственный педагогический университет
СГК – Саратовская государственная консерватория
ТМК – Тверской музыкальный колледж

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate. Statutul pe care l-a obținut acordeonul la momentul actual nu mai stârnește atâtea păreri contradictorii câte se vehiculau la mijlocul sec. XX. Într-un timp restrâns acest instrument a reușit să capteze atenția deopotrivă a profesioniștilor și a melomanilor, bucurându-se de o mare popularitate în diferite țări ale lumii. Acordeonul a devenit unul din instrumentele universale, ocupând un loc special în dezvoltarea culturii muzicale mondiale, anume grație faptului că este capabil să reprezinte atât tradiția academică, cât și sfera folclorică sau cea de divertisment. Această universalitate presupune o eterogenitate a percepției utilizării acordeonului, ce a făcut posibilă infiltrarea lui în toate sferele practicii muzicale și adaptarea flexibilă în cadrul diverselor genuri.

În practica internațională este aprobată o divizare a armonicilor cromatice de mână în *acordeon cu butoane (button accordion)* și *acordeon cu taste (piano accordion)*. Cu atât mai mult, unii compozitori, muzicologi, oferă o largă diversitate terminologică a tipurilor armonicilor cromatice – *musette accordion*, *free bass accordion (acordeon cu F.B. / B.B.)*, *classical accordion (acordeon clasic)*, *piano accordion (acordeon cu taste)*, *bayan (acordeon cu butoane)*, *button accordion (acordeon cu butoane)*, *accordéon de concert (acordeon de concert)*, *fisarmonica cromatica a bassi sciolti (acordeon cromatic cu F.B.)*, *MII–Akkordeon (acordeon cu S.B.)*, *MIII–Akkordeon (acordeon cu S.B. + F.B.)* etc. Totodată, în multe țări ale lumii toate instrumentele ce dispun de un burduf cu mișcare orizontală sunt numite *acordeon*¹, fără a se oferi precizări suplimentare referitoare la tipul claviaturii. În majoritatea cazurilor, când nu este specificat modelul armonicii, compozitorii propun în partitură două variante de interpretare, pentru acordeonul cu taste și cel cu butoane.

Făcând referință la varietățile tastaturilor stângi (*F.B.* sau *S.B.*) se cer a fi elucidate unele aspecte ale construcției acordeonului contemporan. Deseori, instrumentele cu *F.B.* cuprind trei claviaturi – tastatura dreaptă (butoane sau taste) și tastaturile stângi *S.B. + F.B.* Acordeoanele cu sistemul *S.B.* nu întotdeauna presupun și prezența basului melodic, dispunând în cele din urmă de două claviaturi – tastatura dreaptă (butoane sau taste) și cea stângă *S.B.*

¹ Pentru a evita unele incertitudini, în prezenta teză vom utiliza următoarea terminologie a armonicii cromatice: *acordeon cu butoane (button accordion)* și *acordeon cu taste (piano accordion)*. Termenul *acordeon* va conține în sine ambele tipuri de armonică cromatică. Făcând referință la creațiile analizate în disertație, specificăm următoarele: lucrările compozitorilor din Rusia, Ucraina și Danemarca sunt compuse pentru acordeonul cu butoane; creațiile muzicienilor din S.U.A. și Cehia sunt destinate acordeonului cu taste; lucrările compozitorilor germani sunt compuse pentru acordeon (butoane sau taste).

În comparație cu vioara, pianul sau alte instrumente academice europene cu tradiții seculare, care au acumulat un repertoriu vast și divers ca gen și stil, acordeonul este un instrument relativ tânăr, căruia abia acum i se deschide toată diversitatea stilistică și de gen a muzicii contemporane. Ca orice instrument solistic recunoscut pe scena academică, acordeonul a parcurs o perioadă îndelungată de experimente, care s-au reflectat nu numai în modificările ce s-au produs în construcția lui, ci și în evoluția posibilităților tehnice, în diversificarea repertoriului concertistic, în traseul parcurs de la statutul de instrument tradițional la cel de instrument academic. Chiar dacă primele creații originale pentru acordeon au fost compuse la mijlocul anilor 1920, anume perioada ce cuprinde anii '40–60 ai sec. XX a stimulat și a determinat căile de manifestare progresivă a academizării acordeonului. O contribuție substanțială în acest proces a avut-o și asimilarea tot mai frecventă în repertoriul acordeonistic a genurilor ample ale muzicii instrumentale, precum suita, concertul, sonata ș.a., genuri ce permit afirmarea plenară a profesionalismului interpreților, impunându-le totodată și niște modele practicate și aprobate de mai multe generații de muzicieni, contribuind astfel la educarea și formarea unei gândiri muzicale elevate, cu adevărat academice.

La ora actuală, arta interpretativă acordeonistică din Republica Moldova se plasează la un nivel destul de înalt, grație valorificării repertoriului academic. Dacă măiestria acordeoniștilor autohtoni este înalt apreciată atât de publicul meloman, cât și de specialiștii în domeniu (drept mărturie servind numeroasele premii obținute la diferite concursuri internaționale²), compozitorii din țara noastră, spre regret, nu acordă atenția cuvenită acordeonului. În repertoriul componistic național de filieră academică practic lipsesc lucrările originale pentru acest instrument, iar cercetătorii până în prezent nu au elucidat trăsăturile specifice ale istoriei și teoriei artei interpretative acordeonistice basarabene.

² Pe lângă evoluarea cu succes a acordeoniștilor basarabeni la concursurile internaționale din R. Moldova, România, Ungaria, Cehia, Ucraina, Belarus ș.a., menționăm cele mai remarcabile realizări la nivel mondial ale artei acordeonistice autohtone din ultima perioadă, cum ar fi:

Radu Rățoi – *Internationale Akkordeonwettbewerb Klingenthal*, Germania, 2019 (premiul I); *XXVII Certamen Internacional de Acordeón "Arrasate Hiria"*, Spania, 2019 (premiul I); *71st Coupe Mondiale*, Lituania, 2018 (premiul I); *68th Trophée Mondial de l'accordéon*, Canada, 2018 (premiul II); *69th Coupe Mondiale*, Rusia, 2016 (premiul I); *Premio Internazionale della Fisarmonica di Castelfidardo*, Italia, 2016 (premiul I);

Sili Alexandru – *65th Trophée Mondial de l'accordéon*, Elveția, 2015 (premiul I);

Radu Laxgang – *66th Coupe Mondiale*, Canada, 2013 (premiul I);

Dorin Grama – *Trophée Mondial de l'accordéon*, Spania, 2010 (premiul III); *Trophée Mondial de l'accordéon*, Italia, 2011 (premiul I); *66th Coupe Mondiale*, Canada, 2013 (premiul IV); *67th Coupe Mondiale*, Australia, 2014 (premiul II);

Ansamblul Concertino – *Premio Internazionale della Fisarmonica di Castelfidardo*, Italia, 2006, 2008, 2010 (premiul mare); *66th Coupe Mondiale*, Canada, 2013 (premiul I); *Accordé'Opale*, Franța, 2014 (premiul mare).

Un indicator important în procesul de academizare a acordeonului îl prezintă, după cum s-a menționat mai sus, consolidarea repertoriului prin diversificarea genurilor abordate. Unul dintre genurile, care grație complexității sale și locului ocupat în ierarhia genurilor instrumentale, reflectă nu numai nivelul avansat de utilizare a posibilităților instrumentului, ci și deschide noi căi în dezvoltarea artei acordionistice este **sonata**. Acest gen, reprezentând o componentă importantă a școlii, a sistemului profesional de învățământ atât pentru compozitori cât și pentru interpreți, este tratat ca un laborator artistic, unde în permanență se experimentează. Procesul complex și progresiv al evoluției genului de sonată în cadrul istoriei și teoriei artei interpretative acordeonistice impulsionează spre necesitatea unei investigații istorico-stilistice detaliate. Aspectul dat este privit ca unul de perspectivă, deoarece permite de a cuprinde un volum maxim de creații realizate într-un gen concret și de a elucida particularitățile tipice în cadrul unor anumite perioade socio-culturale. Mai mult decât atât, o asemenea abordare ne oferă posibilitatea de a conștientiza locul pe care îl ocupă genul dat în istoria muzicii, de a determina specificul și rolul sonatei în evoluția muzicii pentru acordeon.

Sonata se numără printre principalele genuri ale muzicii instrumental-camerale, reprezentând un gen filosofico-conceptual, care reflectă viziunile estetice și ideologice ale epocii, cunoscând o varietate largă de abordări tipologice și interpretative (sonata, simfonia, concertul, trioul, cvartetul etc.). Diversitatea curenților stilistice caracteristice sec. XX a influențat și asupra genului de sonată. În dramaturgia sonatei pătrund elemente și procedee proprii gândirii simfonice cum sunt, de exemplu, monotematismul. În contextul răspândirii concepțiilor de *neo-stilistic* și *post-stilistic* se sesizează un interes sporit față de tendințele neoclasiciste și cele neofolclorice, ce îmbină în sine structurile tradiționale și scriiturile componistice moderne. Totodată, pe parcursul evoluției sale sonata interacționează flexibil cu alte genuri muzicale. Potrivit afirmațiilor unor muzicologi, precum M. Lobanova [125], V. Holopova [172], D. Ciornîi [185] ș.a, numeroasele tratări ale genului de sonată sunt determinate de *sinteza genurilor*, reprezentând o tendință specifică muzicii sec. XX. Rolul genului de sonată este unul incontestabil, care trebuie să fie evidențiat și pus în lumină pe măsura impactului, care l-a avut asupra dezvoltării artei interpretative acordeonistice.

Deși în literatura consacrată istoriei și teoriei artei interpretative acordeonistice s-a acumulat un anumit volum de informații referitoare la problemele sonatei pentru acordeon, acest gen ca model al muzicii instrumental-camerale este examinat prioritar în contextul creației unui compozitor anume (predominând autorii din Rusia și Ucraina), evoluția lui istorică fiind abordată doar sporadic. În pofida unui anumit interes al muzicologilor către analiza repertoriului

acordeonistic pe de o parte și al genului de sonată pe de alta, sonata pentru acordeon solo niciodată nu a devenit un amplu obiect de studiu (excepție făcând unele cercetări realizate de savanții ruși și cei ucraineni), ce ar cuprinde tratarea acestui gen în cadrul unei anumite perioade și în diverse școli componistice.

Majoritatea cercetărilor realizate de muzicologii europeni se rezumă doar la broșuri de ordin informativ. În muzicologia autohtonă lipsesc cu desăvârșire investigațiile unde s-ar examina problemele legate de esența și specificul tratării genului de sonată pentru acordeon. Astfel, putem afirma că până în prezent nu au fost identificate și formulate caracteristicile definitorii ale genului de sonată pentru acordeon, precum și particularitățile tratării lui în creația diferitor compozitori și școli componistice. În consecință a apărut necesitatea unei investigații, care ar elucida toate aceste probleme. Numărul de sonate pentru acordeon compuse pe parcursul celor șapte decenii (prima creație datând cu anul 1944) se ridică la circa 280, iar analizarea lor în cadrul unei singure teze ar fi imposibilă. Am decis să ne axăm atenția asupra etapei de constituire a sonatei pentru acordeon, unde se reliefează principalele tendințe ale evoluției genului. Anume aceste considerente au determinat actualitatea și importanța problemei abordate a prezentei teze.

Obiectul de studiu al tezei este reprezentat de cele mai emblematice sonate pentru acordeon scrise pe parcursul anilor 1940–1960, care au constituit punctul de plecare în valorificarea genului de sonată în cadrul repertoriului academic pentru acest instrument.

Scopul investigației constă în elucidarea trăsăturilor specifice ale genului de sonată pentru acordeon solo din perioada anilor '40–60 ai sec. XX. În baza analizei creațiilor semnate de compozitorii din Rusia, Germania, S.U.A., Cehia și Danemarca, se reliefează elocvent atât nivelul artei interpretative în diferite țări ale lumii la acea vreme, cât și tratarea sonatei pentru acordeon în mai multe școli componistice.

Realizarea acestui scop prevede următoarele **obiective**:

- sistematizarea varietății genului de sonată pentru acordeon în primele două decenii ale perioadei postbelice din perspectiva evoluției istorice;
- evidențierea procedeelelor componistice utilizate în sonatele pentru acordeon solo din anii 1940–1960;
- stabilirea trăsăturilor stilistice tipice și a celor originale în lucrările analizate;
- reliefaarea elementelor specifice ale tehnicii componistice pentru fiecare compozitor în parte.

Din punct de vedere al **metodologiei cercetării**, complexitatea investigației a condiționat aplicarea numeroaselor metode de cercetare ale științei despre muzică, fiind

direcționate spre caracterul istorico-teoretic al studiului. O atenție majoră a fost acordată metodelor generale, printre care sunt inducția și deducția, analiza și sinteza, metoda comparativă ș.a. Analiza, inducția, deducția, cât și abordarea comparativă au oferit posibilitatea de a reliefa, a colaționa trăsăturile specifice ale genului de sonată pentru acordeon solo din perioada anilor 1940–1960. Metoda sintezei a asigurat realizarea concluziilor, ce au conturat particularitățile stilistice comune și cele proprii ale diverselor școli componistice.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constă în realizarea în premieră a unei cercetări complexe axate pe examinarea trăsăturilor definitorii de constituire a genului de sonată pentru acordeon solo din perioada anilor 1940–1960; a introducerii în circuitul științific a creațiilor semnate de compozitorii din Germania, S.U.A., Cehia și Danemarca. Originalitatea este determinată de problemele de tratare a genului de sonată pentru acordeon solo sub aspectul relației dintre evoluția nivelului tehnicii interpretative, a construcției instrumentului și a trăsăturilor specifice ale școlilor componistice.

Rezultatele obținute contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante ce se referă la întregirea platformei de constituire a sonatei pentru acordeon solo din perioada anilor 1940–1960, grație investigației a celor mai reprezentative mostre ale genului semnate de compozitorii din Rusia, Germania, S.U.A., Cehia și Danemarca.

Semnificația teoretică a tezei constă în fundamentarea și extinderea gamei de abordări științifice în sfera studierii și percepției proceselor evolutive ale genului de sonată pentru acordeon, oferind posibilitatea de a completa anumite lacune din literatura artei interpretative acordeonistice. Investigațiile în sfera teoriei genurilor muzicale, istoriei și teoriei stilurilor muzicale, istoriei și teoriei artei interpretative, contribuie la aprofundarea și diversificarea cunoștințelor în domeniul valorificării teoretice a modelelor canonice și netradiționale pe care le cuprinde genul de sonată pentru acordeon. Rezultatele obținute pot constitui un punct de reper pentru cercetările ulterioare, consacrate problemelor de dezvoltare a genurilor muzicale, în special a examinării genului de sonată pentru acordeon și evoluției acestuia în alte perioade istorice.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele tezei pot fi utilizate în calitate de informații suplimentare în studierea disciplinelor *Istoria și teoria artei interpretative acordeonistice*, *Metodica predării instrumentului special (acordeon)*, *Forme muzicale* în cadrul instituțiilor de învățământ artistic mediu și superior. Studiile analitice ar putea forma un suport metodologic, ce ar contribui la eficientizarea procesului instructiv-didactic, la formarea abilităților și competențelor profesionale ale tinerilor acordeoniști și pedagogi.

Aprobarea rezultatelor obținute. Teza a fost realizată în cadrul școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie* a AMTAP, fiind discutată și recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și Consiliul Științific al AMTAP. Mai multe subiecte elucidate în teză au fost reflectate în 11 lucrări științifice (7 articole și 4 rezumate) prezentate în cadrul seminarelor, conferințelor științifice organizate la Chișinău, Bălți, Iași: Conferința științifică internațională *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* (AMTAP, 22.04.16; 07.04.17; 20.04.2018); Seminarul științific metodologic *Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior* (AMTAP, 18.03.2016; 10.03.2017); Conferința științifico-practică internațională *Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan* (USARB, 15–16.06.2018); Simpozionul Internațional de Muzicologie *Receptarea și cercetarea fenomenului muzical în actualitate* (UNA „George Enescu”, Iași, 22–23.11.2019).

Sumarul compartimentelor tezei. Teza este structurată în următoarele compartimente: adnotări în limbile română, rusă și engleză, lista tabelelor, lista abrevierilor, introducere, trei capitole de bază, concluzii generale și recomandări, referințe bibliografice. În încheierea tezei sunt plasate patru anexe, în care este realizat tabelul cronologic al sonatelor pentru acordeon, sunt oferite date biografice ale compozitorilor și instrumentiștilor, exemple muzicale și registrele timbrale ale acordeonului.

Introducerea reflectă actualitatea temei investigate și gradul de studiere. Tot aici sunt formulate scopul și obiectivele tezei, noutatea științifică a rezultatelor obținute, semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării, precum și informațiile cu privire la aprobarea rezultatelor obținute.

În **Capitolul I** este propusă o reconstituire a dezvoltării artei interpretative la acordeon, cu scopul de a defini însăși procesul de evoluție a instrumentului. Acest fapt a determinat direcțiile de cercetare în domeniul istoriei apariției și dezvoltării acordeonului, perfecționării construcției instrumentului, formării repertoriului academic acordeonistic, activității artistice a celor mai importanți acordeoniști, metodelor de predare a interpretării la acordeon etc. Unul din paragrafe este consacrat evoluției istorico-stilistice a genului de sonată și analizei sonatei ca gen muzical. De asemenea capitolul conține și descrierea analitică a literaturii științifice consacrate problemelor genului de sonată pentru acordeon solo.

Capitolul II conține patru schițe analitice în care sunt cercetate patru sonate pentru acordeon semnate în perioada anilor '40–50 ai sec. XX de compozitorii Nikolai Ceaikin (Rusia), Carmelo Pino (S.U.A.), Ernst-Lothar von Knorr și Peter Hoch (Germania). Creațiile analizate

denotă diversitate stilistică și stabilesc două tipuri principale ale genului – sonata simfonizată și camerală – care își vor găsi dezvoltarea în perioadele ulterioare.

În **Capitolul III** sunt examinate alte patru sonate pentru acordeon compuse în perioada anilor '60 ai sec. XX de Normand Lockwood (S.U.A.), Jan Truhlář (Cehia), Ib Nørholm (Danemarca) și Marta Golub (Rusia). Aceste creații relevă diverse școli componistice și tradiții interpretative, reflectă atât evoluția tehnicii de interpretare, cât și a limbajului componistic constituit din îmbinarea mijloacelor de expresivitate tradiționale și celor noi apărute, evidențiază posibilitățile timbrale caracteristice ale acordeonului contemporan.

Sonatele analizate constituie un segment important al repertoriului academic pentru acordeon și reprezintă o posibilitate remarcabilă pentru comparația diverselor abordări componistice și a mijloacelor tehnice interpretative.

În **Concluzii generale și recomandări** sunt expuse rezultatele principale ale investigației ce determină perspectivele cercetărilor ulterioare.

1. SONATA PENTRU ACORDEON SOLO CA OBIECT DE CERCETARE ȘTIINȚIFICĂ: ANALIZA SITUAȚIEI ÎN DOMENIU

Cercetarea genului de sonată pentru acordeon solo este determinată și condiționată de manifestarea a două fenomene interdependente. Primul din acestea este legat de sfera *artei interpretative la acordeon*, iar al doilea de tipologia *genului de sonată pentru instrumentul solo*. Totodată, trebuie ținut cont de faptul că însăși ramura artei interpretative acordeonistice este una complexă, constituită din:

- organologie (evoluția construcției acordeonului și posibilitățile sale tehnice),
- compoziție (creația componistică pentru acordeon),
- pedagogie (evoluția metodelor de instruire a acordeoniștilor).

Arta interpretativă academică la acordeon a parcurs o cale evolutivă semnificativă pornind din anii '20 ai sec. XX. Odată cu apariția primului opus academic original pentru acordeon – Suita *Sieben neue Spielmusiken (Șapte piese noi)* de Hugo Herrmann, putem spune că acordeonul se transformă dintr-un instrument folosit numai în muzica folclorică și în cea de divertisment într-unul ce își găsește locul și pe scenele filarmonice. În acest răstimp a fost creat un repertoriu vast format dintr-un număr considerabil de miniaturi, creații ample monopartite, cicluri instrumentale (suite, concerte) etc. Un loc important în acest repertoriu îl ocupă și sonatele pentru acordeon solo.

Din punct de vedere al metodologiei cercetării este esențial faptul, că genul de sonată este un fenomen care a apărut în cultura muzicală a Europei Occidentale. Acesta a concentrat în sine evoluția istorică, acumulând o dezvoltare intensă în diferite tradiții muzicale naționale. Sonata pentru acordeon solo reprezintă una din speciile *sonatei camerale*, unde sunt incluse și alte variante ale genului, fiind diferențiate de componența interpretativă. Prin urmare, specificul sonatei pentru acordeon solo nu poate fi perceput fără conștientizarea și cercetarea:

- particularităților proprii școlilor naționale acordeonistice;
- legităților generale ale genului de sonată și a metamorfozelor istorice pe care le-a acumulat în dezvoltarea sa;
- particularităților, ce sunt strâns legate de calitățile timbrale și posibilitățile tehnice ale acordeonului în calitate de instrument solistic.

1.1. Nivelul de cercetare a evoluției artei interpretative la acordeon în literatura de specialitate

Pentru a reconstitui dezvoltarea artei interpretative la acordeon este foarte important de a defini însăși procesul de evoluție a instrumentului. Istoria și teoria artei interpretative acordeonistice ce reflectă o panoramă cuprinzătoare a formării și evoluției instrumentului este examinată sub diferite aspecte: istorico-teoretic, istorico-social, istorico-organologic, metodico-practic, muzical-teoretic, muzical-social ș.a., reliefându-se în consecință două direcții fundamentale de cercetare. Prima direcție, prevalând numeric asupra celei de-a doua, cuprinde lucrările unde sunt abordate prioritar aspectele istorico-social, istorico-organologic, teoretico-organologic ale artei acordeonistice. A doua direcție este axată pe analiza stilului componistic individual sau național, tratarea genurilor muzicale, limbajului muzical, identificării trăsăturilor compozițional-dramaturgice etc.

Unele studii din prima direcție denotă o abordare mai largă, în ele fiind analizate mai multe tipuri de armonică precum și dezvoltarea construcției acestora în diferite țări ale lumii (A. Mirek [132–134], W. Maurer [59], P. Monichon [64; 65], J. Macerollo [40], G. Richter [60]). În alte cercetări savanții își focusează atenția asupra unui singur tip de armonică – acordeonul cu taste (E. Pokazannik [150], O. Speșilova [164], V. Marcenko [199]).

Printre cercetările fundamentale în domeniul evoluției tipurilor de armonici menționăm lucrările savantului rus Alfred Mirek [132–134]. Primul studiu fundamental în domeniul artei acordeonistice a devenit cartea *Из истории аккордеона и баяна (Din istoria acordeonului cu taste și a celui cu butoane)* (1967) [133], dedicată istoriei apariției și evoluției acordeonului în diferite țări ale lumii. Pe baza unui număr mare de materiale și documente de arhivă, mărturiile ale lucrătorilor fabricilor pentru producerea diferitelor tipuri de armonici, autorul acordă o mare atenție trecutului instrumentului, dezvoltării și răspândirii lui, creșterii industriei muzicale, creării primelor școli și creșterii, activității artistice a celor mai importanți interpreți. Menționăm faptul că pe lângă cercetarea dezvoltării acordeonului cu taste și celui cu butoane în URSS, savantul totodată prezintă o panoramă succintă a evoluției acestor instrumente în diferite țări ale lumii (Italia, Germania, Belgia, Elveția, Austria, Franța, S.U.A. etc.), care au contribuit semnificativ la formarea și dezvoltarea artei acordeonistice.

Cercetările sale A. Mirek le continuă în lucrarea ... *И звучит гармоника (... Și răsună armonica)* (1979) [132], în care este realizat un studiu al căilor și formelor de dezvoltare ale armonicii în Rusia. Autorul examinează ”geografia” răspândirii armonicii, evoluția interpretării, dezvoltarea repertoriului, modernizarea tipurilor de armonică, publicarea și răspândirea

manualelor metodico-didactice. Studiile lui A. Mirek au o valoare cognitivă semnificativă și reprezintă o sursă importantă de informații științifice, privind istoria dezvoltării diferitelor tipuri de armonici, inclusiv acordeonul.

În ceea ce privește modernizarea construcției acordeonului, un interes considerabil îl prezintă teza de doctor a lui M. Kravțov [115]. Autorul realizează o investigație științifică a propriei invenții – modernizarea tastaturii acordeonului și demonstrează rolul acesteia în creșterea nivelului măiestriei interpretative a acordeoniștilor. Cercetătorul urmărește dezvoltarea tastaturilor cromatice în contextul culturii muzicale mondiale. În același timp menționăm faptul, că invenția lui M. Kravțov nu a găsit răsunet și nu se bucură de mare popularitate în rândurile instrumentiștilor.

Prima cercetare în spațiul post-sovietic dedicată anume acordeonului cu taste o constituie teza de doctor a lui E. Pokazannik [150], în care este elucidată evoluția instrumentului în contextul mediului de existență și de formare a propriului repertoriu. Studiul este efectuat prin prisma direcțiilor muzical-istorică și muzical-sociologică. Bazându-se pe un număr impresionant de lucrări științifice elaborate de către savanții ruși și cei străini, autoarea identifică condiționalitatea socio-culturală a apariției și răspândirii acordeonului cu taste, determină principalele domenii de existență a instrumentului, realizează caracteristicile parametrilor constructiv-tehnici și etapele de formare, examinează dezvoltarea artei acordeonistice în Rusia, S.U.A., Franța, Germania, Italia, determină principalele tendințe de dezvoltare a repertoriului pentru acordeon cu taste.

O mare valoare științifică o are teza de doctorat a cercetătoarei O. Speșilova [164]. Autoarea definește indicatorii de calitate proprii diferitelor etape ale evoluției artei acordeonului, cum ar fi specializarea, academizarea ș.a., definește cadrul lor cronologic și dezvăluie trăsăturile caracteristice ale fiecăreia, realizând o generalizare a legităților de dezvoltare a artei acordeonistice din Rusia. O. Speșilova relevă tendințele de dezvoltare a muzicii pentru acordeonul cu taste, analizând creațiile originale pentru acest instrument ale compozitorului rus V. Poroțkii. Menționăm faptul, că realizările artistice ale interpreților din țările ex-sovietice sunt atribuite exclusiv performanțelor școlii naționale de acordeon din Rusia. Fără atenție din partea autoarei rămân a fi creațiile originale (academice și cele de estradă și jazz) ale compozitorilor europeni ce sunt incluse în repertoriul instrumentiștilor ruși. În aceeași cheie sunt elaborate tezele de doctorat ale lui V. Marcenko [199], R. Șaihutdinov [187], A. Kuliș [198], A. Ustimenko-Kosorić [206], Z. Rakić [156], V. Ciaban [183], Y. Y. Kwan [39], D. Van [90], în

care sunt elucidate problemele evoluției repertoriului pentru acordeon, a instruirii acordeoniștilor din Ucraina, Bașkortostan, Serbia, Belarus, China.

De un real folos, în procesul de elaborare a prezentei teze, ne-a fost cuprinzătorul ghid a lui A. Basurmanov *Баянное и аккордеонное искусство. Справочник (Arta acordeonistică. Ghid)* (2003) [76], unde sunt colectate și sistematizate informațiile privind direcțiile principale ale formării și dezvoltării artei acordeonistice din sec. XX, este oglindită activitatea celor mai importante personalități (interpreți, compozitori, pedagogi, constructori), sunt enumerate cele mai cunoscute concursuri unionale și internaționale, fiind prezentate și materiale despre laureații acestor competiții. Totodată, ghidul conține atât descrieri bibliografice și adnotări ale literaturii muzicologice și metodico-didactice (crestomații, broșuri, articole, recenzii etc.), cât și date despre materialele audio existente.

Un interes sporit îl prezintă lucrările cercetătorilor europeni în care se reflectă istoria armonicii, se sistematizează informațiile de bază privind apariția anumitor tipuri de armonici, în mod prioritar în Germania, Austria, Italia, Franța și se examinează dezvoltarea metodelor de predare, oferind informații despre etapele inițiale ale formării repertoriului. În anii '50 ai sec. XX sunt publicate monografiile lui Armin Fett și August Roth [55; 61]. În anii 1960 apar alte două monografii, prima fiind elaborată de un grup de cercetători [50], iar cea de a doua – de renumitul compozitor și savant german Hans Luck [58]. În 1983, în Viena este editat studiul fundamental al lui Walter Maurer, unde este prezentată într-un mod mai desfășurat dezvoltarea istorică a armonicii [59].

Un pas important în reconstituirea istoriei artei armonicii a fost făcut de acordeonistul și savantul francez Pierre Monichon [64; 65]. În lucrările sale el elucidează cu lux de amănunte procesul de formare a interpretării la instrument, în mod prioritar în Franța, oferă informații despre repertoriul academic pentru acordeonul cu butoane din această țară, examinează constituirea genului specific francez *musette*. Importante date despre dezvoltarea acordeonului în Italia pot fi găsite în lucrările autorilor italieni Z. Frati, B. Bugiolacchi, M. Moroni [66], F. Galbiati, N. Ciravegna [67], F. Giannattasio [68].

Savantul și acordeonistul canadian Joseph Macerollo în lucrarea sa *Accordion Resource Manual (Manual de resurse pentru acordeon)* (1980) [40] trasează istoricul apariției și dezvoltării varietăților de armonici și propune un tabel al principalelor etape de dezvoltare ale instrumentelor. Totodată, savantul descrie detaliat posibilitățile tehnice și expresive ale acordeonului cu butoane, elaborând și lista creațiilor scrise pentru acest instrument până la sfârșitul anilor '70 ai sec. XX. În același rând trebuie să menționăm și studiul lui Pierre

Gervasoni [62]. Exact ca în lucrarea lui J. Macerollo, principala direcție de cercetare a lui P. Gervasoni este determinată de dezvoltarea posibilităților tehnice și expresive ale acordeonului contemporan.

La mijlocul anilor 1990, savanta finlandeză Helka Kymäläinen în monografia sa *Harmonikka taidemusiikissa: ohjelmiston kehitys ja soittimelliset erityispiirteet (Acordeonul în muzica clasică: caracteristicile specifice instrumentale)* [71] expune o analiză a evoluției construcției și a repertoriului academic pentru acordeon, prioritate având muzica din Finlanda. În carte sunt descrise detaliat posibilitățile basului standard și ale celui melodic, registrele, diapazonul, notația convențională a procedeelelor tehnice, sunt caracterizate capacitățile expresive, oferindu-se exemple muzicale din creația compozitorilor: O. Schmidt, V. Trojan, V. Zolotariov, J. Feld, T. Lundquist, W. Jacobi, A. Krzanowski, A. Nordheim, L. Kayser, J. Tiensuu, T. Hosokawa, M. Lindberg, K. Aho, Isung Yun, G. Wuensch, A. Abbott, E. Krenek, P. Nørgård, etc. De asemenea autoarea a elaborat catalogul creațiilor academice ce cuprind anii 1950–1993.

Savantul german Gotthard Richter în monografia sa *Akkordeon: Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer (Acordeon: Manual pentru muzicieni și producători de instrumente)* (1990) [60] oferă un studiu detaliat al caracteristicilor acustice și tehnice ale mai multor tipuri de armonică și succint analizează primele creații pentru acordeon ale compozitorilor germani.

A doua direcție de cercetare, oferă posibilitatea de a reliefa și a determina particularitățile caracteristice ale școlilor naționale de acordeon, ceea ce reprezintă un obiectiv important nu numai pentru muzicologii europeni, dar și pentru știința muzicală autohtonă. Anume această sferă mai puțin investigată trezește interes în ultimele decenii ale sec. XX datorită apariției unui impresionant număr de creații muzicale originale, ce sintetizează tradițiile seculare și noile tendințe contemporane. În condițiile de completare activă a repertoriului pedagogic și concertistic, ținând cont de atitudinea din ce în ce mai profesională a interpreților față de conștientizarea creațiilor interpretate, cercetările în asemenea direcții devin o necesitate. Unele investigații istorico-teoretice ale repertoriului academic pentru acordeon din țările Europei de Est și cele de Vest sunt reflectate în lucrările lui M. Imhanițki, V. Bîcikov, A. Mihailova, V. Novojilov, S. Platonova, A. Șamigov, T. Budanova, V. Vasiliev, A. Stașevski, V. Ciaban ș.a.

O orientare cognitivă și practică o are monografia renumitului muzicolog rus M. Imhanițki *История баянного и аккордеонного искусства (Istoria artei acordeonistice)* (2006) [108], dedicată formării și dezvoltării celor mai avansate tipuri de armonică – acordeonul cu butoane și acordeonul cu taste. Autorul caracterizează arta interpretativă acordeonistică a diferitor țări ale lumii și realizează analize detaliate a celor mai importante lucrări ale

repertoriului academic pentru acordeon, acordând o atenție deosebită ultimilor decenii. Nu au fost trecute cu vederea nici cele mai semnificative opusuri (după părerea autorului) ale genului de sonată pentru acordeonul cu butoane, prioritate având sonatele compuse de compozitorii ruși. M. Imhanițki analizează succint Sonatele nr.1 și nr. 2 de N. Ceaikin, Sonata nr. 1 de Iu. Șișakov, Sonata nr. 3 de V. Zolotariov, Sonata *Et exspecto* de S. Gubaidulina, Sonatele nr. 1 și nr. 2 de G. Bașçikov, Sonatele nr. 1 și nr. 2 de A. Kusiakov, Sonatele nr. 2 *Sonata quasi una...* și nr. 3 *Прогулка по Нескучному саду (O promenadă în parcul Neskucinii)* de A. Jurbin, Sonatele nr. 1 și nr. 2 *Опять над полем Куликовым (Iarăși peste câmpul Kulikovo)* de K. Volkov, Sonatele nr. 1 și nr. 2 *Basqueriada* de V. Semionov, Sonata *În memoria lui V. A. Zolotariov* op. 13 de A. Nagaev, Sonata op. 143a de Vagn Holmboe, Sonata nr. 2 *Mustat linnut (Păsările negre)* de Kalevi Aho, Sonata nr. 1 de A. Krzanowski, Sonata nr. 2 de B. Precz. Autorul caracterizează activitatea artistică a celor mai remarcabili acordeoniști ai lumii, elucidează trăsăturile specifice dezvoltării educației muzicale profesionale ale instrumentiștilor din fosta URSS și din țările europene. Un fapt important în această cercetare este reprezentat de precizările atestărilor binecunoscute referitoare la istoria armonicii și ale modelelor sale.

Monografia lui M. Imhanițki *Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона (Muzica pentru acordeon a compozitorilor străini)* (2004) [109] este consacrată analizei muzicii academice europene pentru ambele tipuri de acordeon. Autorul, pe lângă reflectarea situației generale, elucidează activitatea artistică și analizează creațiile muzicale ale celor mai renumiți compozitori germani (H. Herrmann, H. Brehme, W. Jacobi, K. Schwaen, G. Katzer, J. Ganzer), danezi (O. Schmidt, V. Holmboe, N. Viggo Bentzon, L. Kayser, P. Roving Olsen, P. Nørgård, B. Lorentzen), finlandezi (E. Jokinen, M. Murto, K. Aho, M. Lindberg, P. Makkonen), francezi (A. Abbott, F. Angelis), polonezi (B. Przybylski, B. Dowlasz, A. Krzanowski, K. Olczak, B. Precz), cehi (V. Trojan, J. Feld), japonezi (Y. Takahashi, T. Hosokawa), suedezul T. Lundquist, norvegianul A. Nordheim, italianul L. Berio, slovacul J. Hatrik. Aici se regăsesc și analize ale sonatelor pentru acordeon compuse de Kalevi Aho, Vagn Holmboe, Andrzej Krzanowski, Bogdan Precz. În monografie este efectuată și o analiză a lucrărilor în stilistica muzicii ușoare și de jazz pentru ambele tipuri de acordeon create de P. Frosini, R. Würthner, Art Van Damme, R. Galliano ș.a. Valoarea cercetării fundamentale dedicată muzicii europene contemporane pentru acordeon este greu de supraestimat, ținându-se cont de faptul, că subiectul dat a fost abordat doar episodic de către muzicologii europeni.

Importante lucrări, unde sunt examinate problemele de formare și de dezvoltare a repertoriului pentru acordeon au fost elaborate de savantul rus V. Bîcikov. Printre acestea menționăm studiile sale *Баянно-аккордеонная музыка России и Европы (Muzica pentru acordeon din Rusia și Europa)* (vol. 1, vol. 2, 1997) [84; 85], *История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки (Istoria muzicii naționale și străine pentru acordeon)* (2003) [86], în care autorul elucidează principalele etape de dezvoltare a repertoriului cameral-academic pentru acordeon, indică strânsa legătură între repertoriu, instrumentar și interpretare. Însă, în cercetările nominalizate în mare parte este analizată muzica academică pentru acordeonul cu butoane, creațiile muzicale scrise pentru acordeonul cu taste rămân de fapt nevalorificate de către autor.

În teza de doctorat a lui V. Bîcikov [89] este expusă caracteristica tendințelor și perspectivelor de dezvoltare a școlilor naționale de acordeon din Rusia și Europa de Vest. Autorul percepe evoluția ca pe un macrosistem multidimensional, ce cuprinde câteva subsisteme, precum muzica (repertoriul), interpretarea, instrumentarul. Ca și majoritatea cercetărilor din țările ex-sovietice, V. Bîcikov acordă o mare atenție acordeonului cu butoane.

Un interes sporit merită tezele de doctorat realizate de A. Mihailova [138], V. Novojilov [146], S. Platonova [148], A. Șamigov [209], V. Kneazev [196], D. Kujelev [197], unde sunt abordate problemele artei interpretative acordeonistice din spațiul ex-sovietic (prioritate având Rusia și Ucraina) în anumite perioade. Unul din aspectele fundamentale, ce este examinat minuțios, îl reprezintă reflectarea sferei folclorice în contextul academizării repertoriului pentru acordeonul cu butoane. În același timp menționăm tezele de doctorat realizate de T. Budanova [82], V. Vasiliev [92], A. Stașevski [205], unde sunt rediate noile tendințe în muzica academică pentru acordeonul cu butoane în spațiul ex-sovietic, cuprinzând a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI. Lucrările respective, ce reflectă o panoramă complexă a caracteristicii muzicii originale pentru acordeonul cu butoane creată în spațiul ex-sovietic începând cu a doua jumătate a sec. XX, este suplinit de cercetările dedicate creației componistice unui anumit autor: N. Ceaikin [88], Iu. Șișakov [110], V. Zolotariov [128], S. Gubaidulina [135], V. Vlasov [207], V. Runciak [204], V. Zubițki [193; 194; 111], M. Bronner [94], S. Berinski [154] etc.

În teza de doctorat *Sólová akordeonová literatura českých autorů vzniklá po roce 1960 a její pedagogické vyústění (Literatura pentru acordeon solo a compozitorilor cehi creată după 1960 și rezultatul pedagogic al acesteia)* (2017) [69] cercetătorul Radek Dlouhý oferă analize concise ale activității muzicienilor din Cehia. Totodată, autorul enumeră cele mai importante creații pentru acordeon solo, elucidează particularitățile stilistice ale limbajului muzical al

acestora și oferă date succinte referitor la genul de sonată: Sonata pentru acordeon op. 24 de Jan Truhlář; *Sonata piccola* op. 38 și Sonata op. 98 de Jaromír Bažant; Sonata in Es *Haleluja* op. 50 de Jan Děd; *Sonata brevis* de Eduard Douša; *Sonáta da chiesa* și Sonata nr. 2 de Pavel Samiec; Sonatele nr. 1 op. 4 și nr. 2 op. 7 de Jiří Lukeš; Patru sonate pentru acordeon de Jiří Laburda; Sonatele de Jiří Dvořáček, Oldřich Semerák, Jiří Matys, Vít Mická. Cercetarea prezintă în ordine cronologică evoluția compozițiilor pentru acordeon solo de la începuturi și până în prezent. De asemenea autorul își focusează atenția și asupra sferei pedagogice acordeonistice în cadrul sistemului educațional din Cehia. Prin intermediul unui chestionar, cadrele didactice ale învățământului artistic oferă o imagine clară a situației privind predarea acordeonului și utilizarea lucrărilor compozitorilor cehi în procesul de instruire al tinerilor acordeoniști.

La sfârșitul anilor 1990 este editată lucrarea fundamentală a cercetătorului german Wolfgang Eschenbacher *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990 (Muzica pentru acordeon și educația muzicală. Dezvoltarea instrumentului și a muzicii pentru acesta în Germania din 1930 și în Republica Federală până în 1990)* [51–54]. Autorul divizează această monografie în patru volume reprezentând patru perioade: perioada I *Bazele și primele progrese* (1930–1945), perioada II *Marea perioadă de la Trossingen* (1945–1965), perioada III *Timpul bulversărilor* (1965–1980), perioada IV *Evoluțiile recente* (1980–1990).

O lucrare ce poate trezi interes, însă din păcate nu ne-a fost accesibilă pentru o studiere aprofundată, este teza de doctorat a lui Daniel Binder [28]. Aici autorul propune examinarea unui grup de lucrări pentru acordeon solo și ansamblu create de compozitorii americani. Cercetătorul investighează concertele pentru acordeon și orchestră de Henry Cowell, Paul Creston, Eugene Zador, Alan Hovhaness; *Concert pentru trei* de William Schimmel; *Nocturnă pentru acordeon și cvartet de coarde* de David Diamond; *Temă cu variațiuni pentru acordeon și orchestră* de Ftoy Harris; *Rubaiyat* pentru narator, acordeon și orchestră de Alan Hovhaness.

Foarte importantă și utilă este teza de doctorat *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore (Repertoriul contemporan pentru acordeon din Europa începând cu 1990: afirmarea unei noi identități sonore)* [63] a tânărului cercetător francez Vincent Lhermet, care singur fiind acordeonist își propune să elucideze mecanismele de extindere a creației muzicale pentru acordeon începând cu anii 1990, să analizeze problemele curente de scriere componistică pentru acest instrument. Pornind de la o abordare sociologică, autorul examinează factorii care ar fi putut contribui la formarea unui teren fertil pentru crearea muzicii academice acordeonistice.

În capitolul *Dezvoltarea și transmiterea repertoriului* cercetătorul oferă o analiză consistentă în ceea ce ține de condițiile actuale de colaborare între interpret și compozitor, investighează detaliat condițiile și premisele de dezvoltare a acordeonului în instituțiile superioare de învățământ artistic din țările europene, oferă date statistice a prezenței acordeonului la diferite festivaluri și concursuri.

În capitolul *În căutarea unei noi identități sonore* sunt cercetate noile mijloace tehnice și expresive de interpretare, ce se regăsesc în creațiile scrise în ultimii douăzeci și cinci de ani, fiind sistematizate în câteva categorii: 1. Manieră de interpretare tradițională (*tremolo*-ul burdufului, ricoșetul la trei sau patru, *vibrato*-ul evolutiv, *glissando*, *cluster* etc.); 2. Bruitism (varieri de zgomote în urma apăsării butoanelor sau a registrelor, lovituri pe corpul instrumentului, pe burduf sau claviatură, utilizarea butonului de aer etc.); 3. Alte modalități de interpretare (*glissando* netemperat, ”mixturi” de registre, acordeonul ”preparat” etc.). Tot aici o atenție sporită se acordă analizei calităților stereofonice, polifonice ale acordeonului și fuziunea acestuia cu alte instrumente. Pe lângă sistematizarea și caracterizarea minuțioasă a noilor mijloace de interpretare, autorul expune și o serie de viziuni a tratării acordeonului contemporan de către compozitorii ce au scris și scriu pentru acest instrument.

În capitolul *Difuzarea repertoriului sau opozițiile între școli* autorul abordează și sfera organologică, menționează și precizează cele mai răspândite construcții și modele de instrumente, atinge problema denumirii de acordeon, notația convențională, examinează specificul repertoriului pedagogic în instituțiile superioare de învățământ artistic din Europa, menționând două mari tendințe estetice și ramificațiile sale. Prima tendință se referă la tradițiile constituite de Mogens Ellegaard în țările nordice, iar cea de a doua – la tradiția rusă, fiind reflectată în mare parte în țările ex-sovietice.

În colaborare cu tânăra instrumentistă franceză Fanny Vicens, autorul tezei realizează o bază de date numită *Ricordo al Futuro*³ [212], cuprinzând circa 9100 de creații instrumentale pentru diverse componente cu participarea acordeonului. Proiectul marchează evoluția scriiturii componistice la nivel internațional, colectând lucrări scrise pentru/cu acordeon din 1922 până în prezent. La momentul de față, respectiva bază de date reprezintă cel mai complet catalog al repertoriului academic pentru acordeon, oferind posibilitatea de a cunoaște amploarea reală a numărului de lucrări pe care le avem astăzi la dispoziție.

Nu în ultimul rând, menționăm și proiectul *Modern Accordion Perspectives* (*Perspectivile moderne ale acordeonului*) coordonat de acordeonistul italian Claudio Jacomucci,

³ Denumirea *Ricordo al futuro* (*Amintiți-vă viitorul*), face referință la eseu eponim de Luciano Berio.

fiind una dintre cele mai ample și importante realizări în lumea acordeonului contemporan din ultimii ani. Proiectul este promovat de un grup de experți, constituit din cei mai renumiți acordeoniști, compozitori, profesori la instituțiile superioare de învățământ artistic, tineri muzicieni progresivi, având ca scop dezvoltarea și răspândirea culturii clasice a acordeonului contemporan. Apariția unor serii de articole și interviuri au subliniat în linii generale inițiative importante, care au fost reflectate în culegerea *Perspectivile moderne ale acordeonului*, cuprinzând la momentul de față patru volume [35–38].

În volumul *Articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its professional and artistic perspectives (Articole și interviuri despre literatura clasică pentru acordeon, pedagogie și perspectivele profesionale și artistice)* (2013) [36] se oferă o retrospectivă istorică a dezvoltării acordeonului clasic în Marea Britanie, Polonia, Lituania, China, cuprinzând sferele pedagogică, componistică, concertistică. Tot aici, cei mai de seamă instrumentiști își împărtășesc din experiența lor pedagogică și concertistică, expunându-și totodată percepțiile și părerile sale personale referitor la perspectivele acordeonului de concert.

În cel de al doilea volum [37], în baza unui chestionar este constituit un catalog cu cele mai însemnate și reprezentative creații compuse în perioada anilor 1990–2010, fiind sistematizate pe categorii (lucrări pentru acordeon solo, piese pentru ansamblu de acordeoniști, creații pentru acordeon și orchestră etc.). Printre creațiile ce oferă un spectru larg al stilurilor muzicale (neoclasic, post-romantic, impresionist, postmodernist etc.) se regăsesc și sonatele pentru acordeon solo: Sonata nr. 2 *Mustat linnut (Păsările negre)* de K. Aho, Sonata nr. 2 *Basqueriada* de V. Semionov, Sonata de V. Juozapaitis, Sonatele nr. 5 *Монолог о вечности (Monologul despre veșnicie)*, nr. 6 *Витражи и клетки собора Апостола Павла в Мюнстере (Vitraliile și rozetele catedralei Apostolul Pavel din Münster)* și nr. 7 *Misterium* de A. Kusyakov, Sonata 15 *Imágenes de la Memoria* de C. Prieto, Sonata *brevis* de E. Douša, Sonata *Acueducto* de T. Marco, *Quasi Sonata nr. 2 Музыка про життя, спроба самоаналізу (Muzica despre viață, o încercare de introspecție)* de V. Runciak, Sonata de E. Podgaitis, Sonata nr. 1 *Ultra* de P. Korpijaakko.

Volumul *An international overview of accordion pedagogy (O prezentare internațională a pedagogiei acordeonistice)* (2017) [35] oferă o imagine de ansamblu și o analiză amplă asupra specificului sistemelor de învățământ artistic din cele mai importante instituții superioare din Spania, Germania, Franța, Portugalia, Norvegia, Finlanda, Italia, Slovenia, Rusia, Canada, Polonia. Totodată, autorii articolelor își împărtășesc din experiența pedagogică personală.

Astfel, în studiul artei interpretative acordeonistice s-a acumulat suficient material despre evoluția acestui instrument în diferite țări ale lumii, despre tendințele dezvoltării a diferitor genuri ale muzicii academice (inclusiv și a genului de sonată) pentru acordeon, despre activitatea concertistică și pedagogică a celor mai celebri acordeoniști, despre rolul instituțiilor de învățământ artistic în formarea și dezvoltarea culturii muzicale academice acordeonistice din țările europene.

1.2. Sonata în studiile muzicologice

Trecerea în revistă a lucrărilor științifice, unde sunt abordate problemele genurilor muzicale, ne demonstrează că o atenție considerabilă i se acordă evoluției sonatei. Una din direcțiile fundamentale de cercetare a sonatei este reprezentată de teoria genului muzical, fiind reflectat în numeroase studii realizate de A. Korobova [113; 114], M. Lobanova [125], E. Nazaikinski [143], V. Holopova [172], V. Țukkerman [181], O. Sokolov [160; 161], A. Sohor [162; 163], T. Popova [153], M. Aranovski [74], L. Berezovciuk [78], G. Daunoravicene [103], A. Țuker [176–178] ș.a.

Înainte de a vorbi despre genul de sonată, considerăm necesar să analizăm unele concepții și teze, ce fac referință la teoria genului în știința despre muzică. Printre acestea face parte elucidarea noțiunii de *gen muzical*. O definiție destul de exhaustivă găsim în monografia *Теория жанров в музыкальной науке: история и современность (Teoria genurilor în știința despre muzică: istorie și contemporaneitate)* de A. Korobova: „Genul muzical este un model unitar generico-specific (genotip) al activității muzicale sau a creației muzicale, ce se distinge prin coordonarea mobilă, condiționată istoric, a unor însușiri comune ale conținutului, a structurii și a pragmaticii în baza trăsăturii (trăsăturilor) dominante, determinat de corelarea cu alte componente ale sistemului genuistic al artei unei anumite epoci (școală națională, direcție etc.), ce funcționează ca subiect al existenței istorice a muzicii și ca obiect al reflecției teoretice” [114, p. 142⁴].

Structura complexă a conceptului de *gen muzical*, ce dispune de un șir de categorii și funcții, cuprinde diverse abordări: istorico-genetică, psihologică, structural-tipologică, sociologică, istorico-tipologică etc. În prezenta teză, un aspect fundamental este reprezentat de *abordarea istorico-tipologică* „concentrându-se asupra variabilității "configurației" însușirilor genului în existența sa diacronică și în contextul schimbărilor istorice ale sistemelor de gen în general” [113, p. 236]. Analiza genului din punct de vedere al structurii, după cum precizează

⁴ Această traducere, precum și următoarele, aparțin autorului tezei.

savantul M. Aranovski „permite de a îmbina abordarea sincronică și cea diacronică, în timp ce prima "eliminând stratificarea timpului", oferă posibilitatea de a dezvălui caracteristicile sale stabile, cea de a doua evidențiază actualizarea continuă a acestuia” [74, p. 7]. În cadrul studiului evoluției genului M. Aranovski acordă prioritate trăsăturilor stabile, specificând că „esența problemei genului nu constă în modificările succesive, pe care el inevitabil le suportă (...) ci dimpotrivă: în fenomenul uluitor al stabilității sale îndelungate” [74, p. 6].

În rândul muzicologilor, ce au efectuat cercetări în domeniul istoriei, teoriei, tipurilor stilistice ale genului de sonată, se regăsesc W. Berger [1–6], D. Bughici [8], M. Nicolescu [20], S. Țircunova [175]. Particularitățile structurale și dramaturgice, dezvoltarea istorică a formei de sonată sunt investigate în cercetările lui B. Asafiev [75], N. Goriuhina [99], V. Țukkerman [181], L. Mazel [126; 127], E. Nazaikinski [141; 142], M. Tiț [170], T. Cernova [184], V. Holopova [173], Iu. Evdokimova [104] ș.a.

Sonata se numără printre principalele genuri ale muzicii instrumental-camerale, reprezentând un gen filosofico-conceptual, care reflectă viziunile estetice și ideologice ale epocii. Totodată, sonata interacționează flexibil cu alte genuri muzicale pe parcursul evoluției sale. Deseori, muzicologii percep sonata într-un sens mai larg, cuprinzând în totalitate tipologiile ciclului sonato-simfonic (trioul, cvartetul, concertul, simfonia etc.). Spre exemplu, o clasificare a sonatei este îndeplinită de W. Berger în *Teoria generală a sonatei*, indicând patru domenii cu subdiviziunile lor distincte:

- sonate cu profil cameral:
 - a. pentru un instrument;
 - b. pentru un ansamblu restrâns de instrumente soliste – duo, trio, etc.;
 - c. pentru un ansamblu mai extins de instrumente soliste;
- sonate de profil concertant:
 - a. ansambluri orchestrale restrânse;
 - b. pentru unul sau mai multe instrumente soliste și orchestră de coarde sau de cameră;
 - c. pentru instrumente soliste cu trăsături de virtuozitate;
- sonate cu profil simfonic:
 - a. pentru orchestră simfonică completă;
 - b. pentru unul sau mai multe instrumente soliste și orchestră mare;
- sonate de profil vocal-simfonic (pentru orchestră simfonică, voci soliste, coruri sau diferite subansambluri).

Unul din tipurile genului este redat de sonata pentru instrumentul solo „ce reprezintă într-o mare măsură un gen monologic subordonat în întregime sarcinii de autoexprimare” [161, p. 82]. Deseori, cercetătorii menționează faptul, că sonata reflectă o variantă camerală a simfoniei, idee susținută și de muzicologul O. Sokolov: „Patosul eroic și conflictele dramatice, lirica meditativă sau concepția tragică a existenței – toate acestea și multe alte laturi ale lumii spirituale sunt disponibile sonatei nu într-o măsură mai mică decât simfoniei” [161, p. 81].

De-a lungul timpului termenul *sonata* a avut sensuri diferite. În epoca Renașterii tardive termenul *sonata* este atribuit oricărei lucrări instrumentale (spre deosebire de *cantata* ce era atribuită lucrării vocale). Totodată, anume în această perioadă (sfârșitul sec. XVI – începutul sec. XVII), chiar dacă creațiile pentru instrumente solo și ansambluri instrumentale se deosebeau considerabil prin caracter, conținut, factură, numărul de participanți etc., toate erau denumite sonate. Acest fapt este menționat și de muzicologul român M. Nicolescu: „Termenul *Sonată*, înainte de constituirea formei sonată, nu desemna o formă fixă și nu era singurul întrebuințat pentru denumirea unor specii muzicale asemănătoare” [20, p. 87]. Din această cauză era practic imposibil de a se oferi o definiție clară a termenului.

În perioada Barocului timpuriu se constituie o nouă formă de manifestare instrumentală, cunoscută ca *Trio-sonata*, numită și *Sonata a tre*. *Trio-sonata* era compusă pentru două instrumente solistice (oboi – flaut, vioară – vioară etc.) și *basso continuo* (clavecin, orgă, fagot, violoncel etc.). În cadrul acestui gen se distingeau două tipuri: *Sonata da chiesa* (interpretată în cadrul bisericii) și *Sonata da camera* (interpretată în cadrul concertelor publice sau în cercul familial). La începutul sec. XVII cele două tipuri de sonate contrastau esențial. *Sonata da chiesa* în mare măsură avea la bază formele polifonice, preluând realizările tehnice ale muzicii vocale. La rândul ei, *sonata da camera*⁵ (numită de D. Bughici *suită cu caracter net laic*) se diferenția prin predominarea facturii omofone și prezența dansurilor, cântecelor de origine populară. La sfârșitul sec. XVII, în Germania apar creații de tip mixt, ce îmbinau în sine caracteristicile ambelor specii de sonată. În *Sonata da chiesa* sunt infiltrate părți cu caracter dansant (gavota, menuetul, giga), în *Sonata da camera* pătrund părți libere improvizatorice și caracterul sobru din sonata bisericească. În acest context D. Bughici afirmă: „O determinare precisă între un tip de trio-sonată și celălalt devine imposibilă; în plus, nu-și găsesc locul discuțiile în legătură cu caracterul mai mult sau mai puțin religios al unuia dintre tipurile de sonată” [7, p. 311].

Muzicologul T. Poleanskaia [151] investighează genul instrumental *trio-sonata* ca fenomen tipologic în arta muzicală occidentală europeană, ce cuprinde sec. XVII–XVIII. La

⁵ Termenul *sonata da camera* este frecvent înlocuit cu *suita*, *partita*, *uvertura franceză* etc.

formarea sonatei sunt evidențiate trăsături multinaționale, ceea ce a determinat examinarea genului instrumental baroc din perspectiva tradițiilor muzicale naționale italiene (A. Corelli, A. Vivaldi), franceze (F. Couperin), germane (G. Ph. Telemann, W. A. Mozart, Ch. W. Gluck), engleze (H. Purcell) etc.

Prin intermediul genezei și evoluției genurilor de suită și sonată, L. Marihina în teza sa de doctorat [130] studiază creația pentru clavier a lui Johann Kuhnau. După părerea cercetătoarei, o astfel de abordare contribuie la o evaluare istorică obiectivă a compozitorului german în calitatea sa de fondator al ciclului de sonată pentru clavier.

În teza *Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе (Școala pentru clavier a lui C. Ph. E. Bach din perspectiva istorică)* [107], A. Zahvatkin acordă o atenție sporită evoluției sonatei în creația compozitorului. Realizând analize ample ale formei, sferelor stilistice și imagistice, autorul disertației trasează principalele trăsături ale creațiilor ciclice timpurii (începând cu anul 1734) și demonstrează primele încercări de constituire a sonatei clasice.

Perioada clasicismului reprezintă o nouă etapă în dezvoltarea genului de sonată, având o strânsă legătură cu creația componistică a clasicilor vienezi. În cadrul sonatei, ciclul tripartit este stabilit în calitate de bază structurală cu raportul caracteristic conceptual-imagistic și cel tonal între părți. Comparativ cu opusurile preclasice se modifică semnificativ principiul de expunere și dezvoltare a tematismului, totodată individualizându-se sfera motivico-intonațională. Prin intermediul școlii clasice vieneze, sonata își consolidează tipologia de gen datorită cristalizării *formei de sonată*, ce reprezenta un nou mod de organizare a materialului sonor, fiind „extrem de eficace, convingătoare și dramaturgic unitară” [99, p. 4]. După cum relevă V. Holopova [173], forma de sonată a clasicismului se deosebește de forma veche de sonată în primul rând prin modelul dramaturgic de organizare. Astfel, muzicologul rus identifică trei tipuri fundamentale de dramaturgie:

- ”Concertistic” sau ”alternativ” strâns legat de tradiția *concerto grosso*, continuat în simfonismul lui Haydn.
- ”Retoric” sau ”dialectic” consolidat în perioada tardivă a clasicismului, evidențiindu-se elocvent în creația lui Beethoven.
- ”Tranzitoriu”, făcând posibilă modularea de la alternanță spre dezvoltarea dialectică.

În contextul tendințelor istorice ale epocii clasice în muzica vest-europeană, E. Tkacenko [171] investighează interacțiunile stilistice ca factor esențial al constituirii și dezvoltării sonatei pentru clavier solo. Cercetătoarea determină trăsăturile individuale ale tratării genului instrumental în creația compozitorilor C. Ph. E. Bach, J. Haydn și W. A. Mozart.

Prin intermediul categoriilor estetice ale mișcării *Sturm und Drang* (*Furtună și avânt*), O. Gumerova [101] identifică în muzica austro-germană noile proprietăți ale semanticii, sintaxei, dramaturgiei și principiilor compoziționale, ce se fac prezente în cadrul simfoniei și sonatei pentru clavier în a doua jumătate a sec. XVIII.

În teza sa de doctorat, M. Gareeva [96] stabilește componentele artistice și caracterizează trăsăturile organizării semantice în sonatele pentru pian de W. A. Mozart din punct de vedere a tradițiilor interpretative baroce și cele clasice. Savantul V. Esakov [105] oferă un studiu complex al genului de sonată pentru clavier și vioară în creația compozitorului W. A. Mozart din perspectiva a trei sfere complementare – cultural-istorică, analitică și interpretativă.

Cercetând sonatele pentru pian compuse de M. Clementi, muzicologul T. Șciukina [190] oferă analize comparative și prezintă paralele istorico-stilistice cu lucrările pentru clavier/pian semnate de D. Scarlatti, C. Ph. E. Bach și J. Cr. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, L. Beethoven, F. Schubert, C. M. Weber, R. Schumann ș.a.

Examinarea genului instrumental ce cuprinde perioada de tranziție (de la clasicism la romantism) este elucidată în monografia lui Iu. Kremliov *Фортепианные сонаты Бетховена* (*Sonatele pentru pian ale lui Beethoven*) [116], în disertațiile lui A. Enoiu-Pânzariu *Sonatele pentru pian de Ludwig van Beethoven. Sinteze stilistico-interpretative* [16], M. Itigan *Cercetări privind particularitățile stilistico-interpretative ale limbajului beethovenian reflectate în integrala sonatelor pentru pian și vioară* [18], B. Tudor *Sonatele pentru pian de Franz Schubert. Continuitate și înnoire* [23].

Estetica perioadei romantice, după cum menționează A. Korobova, creează condiții prielnice de individualizare a creațiilor muzicale, fiind atenuată strânsa interdependență dintre *gen* și *formă*. Preluând prioritar modelul beethovenian, sonata clasică absoarbe noi concepții și imagini artistice, continuând să se dezvolte și să se transforme. În aceste condiții, în dependență de modelul sonatei, și forma suferă esențiale transformări, fapt ce este confirmat de muzicologul V. Holopova: „Forma de sonată ca formă superioară a "muzicii absolute" pe de o parte s-a dovedit a fi purtătoarea noii "spiritualități" a sensului muzical neprogramatic, pe de altă parte – datorită dramaturgiei dezvoltate cu țesătura verbală ascunsă a devenit rezervorul concepțiilor programatice ale romanticilor” [173, p. 338].

Prin intermediul concepțiilor estetice definitorii ale romantismului M. Heiņ [97] investighează procesul de constituire și dezvoltare a sonatei pianistice, focusându-și atenția asupra celor mai reprezentative creații semnate de L. Beethoven (îndeosebi creația tardivă),

C. M. Weber, F. Schubert, F. Mendelssohn, F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, J. Brahms, E. Grieg ș.a.

Tratarea individualizată a genului reprezintă o trăsătură caracteristică a perioadei, fiind abordată în spiritul *poematizării romantice*. Se intensifică contrastul imaginilor artistice, atât în interiorul părților, cât și în relația dintre ele. Odată cu predominarea ciclului format din trei sau patru părți, influența poematizării romantice face posibilă apariția sonatelor monopartite⁶, tinzând spre unitatea tematică a ciclului și a dezvoltării neîntrerupte. Structura monopartită a genului instrumental este elucidată de V. Semîkin *Одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты (Sonata monopartită pentru pian a sec. XIX – primele decenii ale sec. XX: aspecte compozițional-dramaturgice)* [158] și de V. Țukkerman *Соната си минор Ф. Листа (Sonata în si minor a lui F. Liszt)* [182].

O atenție sporită se acordă examinării sonatelor pentru diverse componente instrumentale create în perioada sec. XX. Caracteristicile genului instrumental în cadrul școlii componistice ruse (sfârșitul sec. XIX–XX) sunt reflectate în disertațiile lui Iu. Moskalet [140], G. Ovseankina [147], O. Șcerbatova [189], V. Davîdova [102], I. Matiușonok [131], O. Gudojnikova [100].

În teza de doctorat *Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века (Evoluția muzicii academice pentru saxofon în a doua jumătate a sec. XIX – începutul sec. XXI)* [152], A. Ponkina studiază procesele evolutive, ce au avut loc în genul de sonată și cel de concert. Muzicologul E. Mihăilă [19] investighează sonata pentru trompetă și pian în prima jumătate a sec. XX prin prisma trăsăturilor specifice ale școlilor naționale ruse, daneze, austriece, germane, franceze și celei belgiene.

În muzica poloneză, în contextul proceselor stilistice și celor compozițional-tehnologice, este analizată sonata pentru pian de cercetătoarea O. Sobakina [159]. Sonata și sonatina românească pentru pian în prima jumătate a sec. XX este cercetată de A. Tomescu în teza sa de doctorat [22].

S. Nesterov [145] elucidează trăsăturile de dezvoltare a sonatei pentru vioară solo al sec. XX în contextul problemelor de formare a genului, stilurilor artistice, tendințelor interpretative. În atenția savantului se regăsesc sonate semnate de E. Ysaÿe, P. Hindemith, A. Honegger, B. Bartók, S. Prokofiev, B. Schaeffer, P. Boulez, R. Șcedrin, E. Podgaitis ș.a. O

⁶ De exemplu, sonatele pentru pian de F. Liszt – *Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata* (1849) și *Sonata h-moll* (1852–1853).

analiză comparativă a suitei și sonatei neoclasică pentru violă solo în creația compozitorilor germani Max Reger și Paul Hindemith este oferită de P. Olteanu [21].

Sonata pentru violoncel și pian este investigată în teza de doctorat a lui N. Bidjakova [79]. Cercetătoarea își focusează atenția asupra lucrărilor orientate spre modelul clasico-romantic al genului instrumental (romantismul tardiv și neoclasicismul), ce au fost create în prima jumătate a sec. XX.

După cum relatează A. Korobova, în cadrul sec. XX, ce întruchipează epoca "depresurizării muzicii" (din rusă *разгерметизация музыки* – expresie preluată de la V. Holopova) sunt modificate conținutul, semnificația și principiile de formare ale genului. În acest context este esențial faptul că „în complexul caracteristicilor de gen, preponderența se deplasează clar de la nivelul constructiv la cel semantic” [113, p. 234]. Conform numeroaselor observații ale muzicologilor, tratarea genului de sonată este determinată de *sinteza genurilor*, ce reprezintă o tendință specifică a muzicii sec. XX. V. Holopova elaborează și dezvoltă problematica legată de sinteza genuistică, accentuând importanța acesteia: „Problema sintezei genurilor, a elementelor și trăsăturilor genuistice este la fel de importantă ca și cea a stabilității acestora. Ea ne indică asupra mișcărilor ce au loc în interiorul culturii muzicale, cât și faptul cum dezvoltarea socială, schimbările realităților influențează asupra culturii muzicale, transformă genurile muzicale și semantica acestora” [172, p. 174]. În tabloul pestrîț al ramificărilor artistice se conturează după părerea lui L. Raaben „un proces intensiv de hibridizare, sau mai exact, de difuziune a genurilor – îmbinarea în cadrul unei creații a caracteristicilor și proprietăților diferitelor grupuri și categorii de gen” [155, p. 35]. Deseori, sinteza de gen este afișată în titlul lucrării, spre exemplu *sonata-poem*, *sonata-rapsodie*, *sonata-fantezie*, *sonata-simfonie*, *sonata-balada* etc. În condițiile răspândirii concepțiilor de *neo-stilistic* și *post-stilistic* se sesizează un interes sporit către genurile epocii baroce și clasice, în urma căruia tot mai frecvent își face apariția *sonata-suita*. În acest context, D. Ciornîi evidențiază individualizarea genului de sonată, ce se face tot mai accentuată începând cu a doua jumătate a sec. XX, când „apar multe variante individualizate ale acestei forme ce nu pot fi sistematizate, se sesizează o convergență a sonatei cu simfonia, concertul, alte genuri” [185, p. 261].

În aceeași ordine de idei, M. Lobanova în monografia sa *Музыкальный стиль и жанр. История и современность (Stilul și genul muzical. Istorie și contemporaneitate)* acordă o mare atenție problemei experimentării active a genurilor muzicii sec. XX. Drept urmare, cercetătoarea formulează și introduce în circuitul științific noțiunea de *gen mixt*: „Genul mixt – principala tendință de formare a genurilor în secolul XX, uneori completată spre orientarea genului "curat",

închis. "Genul mixt" – fenomen extrem de dinamic, de aceea categoria relațiilor, posibilitatea includerii anumitor molecule genuistice poate varia foarte mult – în dependență de concepția artistică, stilul individual" [125, p. 154–155].

Programatismul, ce se face tot mai vizibil în muzica sec. XX, reprezintă un alt aspect important al genului de sonată, fiind elucidat de R. Șitikova în articolul *Программная соната в музыке XX века (Sonata programatică în muzica secolului XX)* [188]. Autoarea, în cadrul studiului, analizează cele mai reprezentative tipuri ale programatismului: generalizat fără subiect, cu subiect generalizat, emoțional-comentativ, pictural.

În cele din urmă, făcând referință la particularitățile stabile și cele mobile în structura genului identificate de M. Aranovski, putem stabili două căi de bază, pe care le parcurge sonata de-a lungul sec. XX. Prima direcție este reprezentată de absorbția tradițiilor secolelor anterioare, fapt confirmat de muzicologul D. Bughici: „De la moartea lui Beethoven și până astăzi s-au scris sute de sonate, au apărut nenumărate curente și tendințe noi în muzică. Dar principiile generale, concretizate în perioada clasică, își mențin deplina valabilitate până în zilele noastre și vor continua să influențeze creația muzicală încă multă vreme. Orice inovație în arta muzicală nu poate face abstracție de tradiția clasică, de marea ei forță artistică, estetică, pusă în slujba umanității” [8, p. 141]. A doua direcție accentuează individualizarea genului de sonată, idee argumentată de W. Berger în *Estetica sonatei contemporane*: „Tot ce se leagă de teoria compoziției muzicale de supremă complexitate este prins în vârtejul ei, în propagarea polidirecțională a unor concepții, metode și tehnici intens particularizate” [3, p. 5].

1.3. Sistematizarea surselor științifice în sfera investigației specificului genului de sonată pentru acordeon solo

Procesul de constituire și evoluție a genului de sonată pentru acordeon⁷ reflectă trăsăturile specifice și contradictorii ce sunt caracteristice istoriei complexe a artei interpretative acordeonistice. Analize ale lucrărilor timpurii create de compozitorii ruși sunt prezente în monografiile și articolele muzicologilor V. Bîcikov [88], M. Imhanițki [110], V. Beliakov și V. Morozov [77], unde sunt examinate sonatele nr. 1 și nr. 2 de N. Ceaikin, Sonata nr. 1 de Iu. Șișakov. Cercetări ale sonatelor compuse în perioada anilor '40–60 ai sec. XX sunt realizate și de autorul tezei în cauză [10–12; 14; 15].

O investigație amplă a evoluției stilistice a sonatei pentru acordeonul cu butoane în arta instrumentală est-slavă este oferită de tânărul cercetător ucrainean Iu. Radko [202]. În atenția

⁷ Tabelul cronologic al sonatelor pentru acordeon (vezi A1).

autorului se regăesc lucrările semnate de compozitorii ucraineni (V. Zubițki, Iu. Șamo, V. Runciak, A. Nijnik, I. Oleksiv), ruși (V. Zolotariov, A. Kusiakov, A. Nagaev, V. Semionov, E. Podgaitis) și europeni (F. Angelis, M. Zielinski). Pe lângă elucidarea trăsăturilor specifice ale sonatelor compuse la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI în spațiul est-slav, autorul tezei prezintă o analiză comparativă a interpretării creațiilor de către acordeoniștii N. Rizol, A. Dmitriev, V. Zubițki, F. Lips, P. Feniuk, O. Șarov, Iu. Șișkin, M. Wäyrynen, A. Nijnik, I. Puriț, A. Gainullin.

În memoriile *Кажется, это было вчера... (Se pare că asta a fost ieri...)* [122], reputatul instrumentist F. Lips oferă informații concise despre istoria creării sonatelor pentru acordeon cu butoane, compuse de autorii ruși în perioada anilor '70–80 ai sec. XX: Sonatele nr. 2 și nr. 3 de V. Zolotariov, Sonatele nr. 1 și nr. 2 *Опять над полем Куликовым (Iarăși peste câmpul Kulikovo)* de K. Volkov, Sonatele nr. 2 *Sonata quasi una...* și nr. 3 *Прогулка по Нескучному саду (O promenadă prin parcul Neskucinî)* de A. Jurbin, Sonata *Et exspecto* de S. Gubaidulina.

În articolul *Творчество Владислава Золотарева (Creația lui Vladislav Zolotariov)* [123], acordeonistul F. Lips examinează detaliat forma și limbajul muzical în cadrul sonatelor nr. 2 și nr. 3 de V. Zolotariov. Studiul are o vădită înclinație metodico-practică, ținând cont de faptul, că instrumentistul își focusează atenția în special asupra procedeele tehnice și totodată vine cu o serie de recomandări prețioase de depășire a problemelor interpretative. După cum relatează autorul, în sonata nr. 2 „este combinată organic stilizarea în spiritul muzicii clasice și celei folclorice cu intonațiile moderne. Lejeritatea neobișnuită, grația, plasticitatea formei este asociată cu muzica clasicismului vienez” [123, p. 51]. În sonata nr. 3, ce reprezintă „culminația întruchipării imaginilor dramatice în creația pentru acordeonul cu butoane a compozitorului”, F. Lips examinează detaliat procedeele scriiturii dodecafonice.

În teza de doctorat *Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарева (на примере сочинений для баяна) Transformarea caracteristicilor naționale în stilul lui Vladislav Zolotariov (în baza creațiilor pentru acordeon cu butoane)* [128], prin intermediul sonatelor pentru acordeon cu butoane nr. 2 și nr. 3 de V. Zolotariov, cercetătoarea A. Malkuș examinează și sistematizează originile genuistice și stilistice ale tematismului (1. Trăsături ale muzicii populare ruse întâlnite în sonata nr. 2; 2. Citate ale temelor populare și celor de autor; 3. Fundamentele genuistice ca origini ale tematismului reprezentate de elementele de tocată, fanfară, scherzo, coral, declamație etc.), dezvăluie principalele sfere intonațional-imagistice, elucidează trăsăturile dramatice și compoziționale ale sonatelor. În cadrul sonatei

nr. 3 A. Malkuș oferă o analiză detaliată a relațiilor conflictuale, menționate ca *Triada dramatică* „Lumea exterioară – Personalitatea – Sublimul”. În ceea ce privește structura formei ambelor sonate, cercetătoarea menționează că V. Zolotariov frecvent „modifică formele tradiționale ale *allegro*-ului de sonată și *rondo*-ului. (...) Chiar dacă se adresează aceluiași gen – sonata, compozitorul de fiecare dată demonstrează o nouă variantă a ciclului de sonată” [128, p. 23–24].

În articolul *Музыка для баяна уральских композиторов (Соната №1 В. Веккера)* *Muzica pentru acordeon cu butoane a compozitorilor din regiunea Ural (Sonata nr. 1 de V. Vekker)* [87] V. Bîcikov identifică păstrarea trăsăturilor clasico-romantice în Sonata nr. 1 pentru acordeon cu butoane de V. Vekker, precizând că compozitorul „complică semnificativ verticala armonică din contul disocierii tonurilor stabile ale sistemului major-minor, utilizează atonalitatea și structurile poliacordice, în același timp introduce cu îndrăzneală și măiestrie intonații și ritmuri populare în contextul de autor” [87, p. 166–167]. Pe lângă examinarea acestei creații, muzicologul rus oferă o clasificare a tendințelor, ce s-au cristalizat în genul de sonată pentru acordeonul cu butoane în Rusia (mijlocul anilor '60 – sfârșitul anilor '70 ai sec. XX): 1. Modelul *sonatei mari simfonizate* (sonatele nr.1 și nr. 2 de N. Ceaikin, sonata nr. 1 de Iu. Șișakov, sonatele de A. Timoșenko, V. Zolotariov, M. Maghidenko); 2. Modelul *sonatei camerale* (sonatele de K. Volkov, A. Jurbin, G. Bașcikov, L. Prigojin, V. Bonakov, M. Golub, A. Kusiakov, P. Londonov). Totodată, V. Bîcikov sistematizează noile trăsături, ce s-au reflectat asupra formei și tratării ciclului: 1. Ciclul cvadripartit (Sonata de A. Timoșenko, Sonata nr. 3 de V. Zolotariov); 2. Ciclul tripartit (sonatele de Iu. Șișakov, M. Maghidenko, V. Bonakov, G. Bașcikov, L. Prigojin, A. Kusiakov, Sonata-nuvelă de Iu. Soloviov, Sonata nr. 2 de V. Zolotariov, Sonata nr. 1 de M. Golub, Sonata-rapsodie *Verhovinskaia* de V. Dvgani, Sonata nr. 1 de V. Vekker); 3. Ciclul bipartit (Sonata nr. 2 de K. Volkov, Sonata de A. Tomcin); 4. Ciclul monopartit (sonata de P. Londonov, Sonata nr. 3 de M. Golub, Sonata nr. 1 de V. Bonakov, Sonata nr. 1 de K. Volkov).

În articolul *Аналитическое осмысление современных композиторских средств в оригинальной литературе для баяна (на примере Сонаты №1 для выборного баяна Кирилла Волкова)* *Perceperea analitică a mijloacelor compoziționale contemporane în literatura originală pentru acordeonul cu butoane (în baza Sonatei nr. 1 pentru acordeon cu butoane de Kiril Volkov)*, compozitorul rus A. Timoșenko oferă o analiză a sonatei nominalizate, concluzionând, că lucrarea „combină inovația și tradiția, reflectă concepții filosofice profunde, fiind realistă ca formă și națională ca conținut” [169]. Referitor la structura creației, autorul

articolului identifică forma de sonată ce se proliferază asupra întregului ciclu cvadripartit (P. I – expoziția, P. II și III – tratarea, P. IV – repriza).

În teza sa de doctorat [82], T. Budanova analizează succint sonatele pentru acordeon cu butoane semnate de A. Pribîlov, V. Beșevli, Iu. Iukecev. Cercetătoarea accentuează tendințele romantice în cadrul celor patru sonate de A. Pribîlov „ce întruchipează un sistem integral de mijloace muzical-lingvistice cu utilizarea tehnicilor contemporane de compoziție” [82, p. 18]. În Sonata-capriccio de V. Beșevli, autoarea tezei examinează sinteza sferei neofolclorice și a procedeelelor componistice contemporane (utilizarea intensă a sonoristicii). După cum afirmă T. Budanova, folosirea structurilor timbrale, a facturii coralice și celei polifonice cu îmbinarea caracteristicilor contemporane de expresivitate în Sonata de Iu. Iukecev „contribuie la realizarea imaginii sonore, dobândind trăsături de raționalism pronunțat” [82, p. 19].

În monografia *Анатолій Кусяков: времена жизни (Anatolii Kusiakov: timpurile vieții)* [149], elaborată și sistematizată în formă de interviuri și articole, se regăsesc analize detaliate ale sonatelor pentru acordeon cu butoane semnate de acest compozitor. În urma observației făcute de M. Garadjaev [95], precum că însăși compozitorul și-a divizat activitatea componistică în trei perioade, tânărul cercetător D. Ciornîi [186] sistematizează creația de sonată pentru acordeon cu butoane de A. Kusiakov în felul următor: I. perioadă *de căutare și formare* (1967–1984) – sonatele nr. 1, nr. 2 și nr. 3 *Fuga și Burlesca*; II. perioadă *neoromantică* (1984–1994) – sonata nr. 4; III. perioadă *meditativă* (1994–2007) – sonatele nr. 5 *Монолог о вечности (Monologul despre veșnicie)*, nr. 6 *Вумражу и клету собора Апостола Павла в Мюнстере (Vitraliile și rozetele catedralei Apostolul Pavel din Münster)* și nr. 7 *Misterium*. Ceea ce ține de similitudinile primelor două sonate, D. Ciornîi menționează, că „principala lor caracteristică poate fi considerată "transparența" verticală și cea orizontală” [186, p. 69]. Conform celor relatate de autorul articolului, în Sonata nr. 2 „se remarcă caracterul expozitiv și dezvoltarea variațională, tipice mai mult pentru sonatină, decât pentru sonată” [186, p. 69], iar Sonata nr. 3 *Fuga și Burlesca* se caracterizează prin „numărul netradițional de părți și neobișnuita lor combinație funcțională; limbajul prea sofisticat al fugii – gen îndepărtat de tradițiile ciclului sonato-simfonic; absența legăturilor motivice și a liniei dramaturgice unificatoare” [186, p. 69]. În cadrul Sonatei nr. 4 D. Ciornîi evidențiază reflectarea trăsăturilor romantice, menționând, că „muzica sonatei nr. 4 trezește asociații cu "epoca psihologică" – "întrebări" romantice, "aspirații" și chiar "antilumea" mefistofeliană” [186, p. 70]. O analiză a sonatei nr. 4 este oferită și de tânără cercetătoare K. Iakovleva în articolul *Романтические образы в сонате №4 А. Кусякова для*

баяна (Imagini romantice în sonata pentru acordeon cu butoane de A. Kusiakov) [191, p. 26–32].

D. Ciornîi afirmă că cele trei sonate ale ultimei perioade „se încadrează în direcția meditativă a artei contemporane” [186, p. 72], adăugând totodată, că „prin profunzimea conținutului și a semnificației concepției, sonatele tardive ale lui Kusiakov reprezintă simfonii originale pentru acordeonul cu butoane multitimbral” [186, p. 72], ceea ce ne indică spre tendințele de simfonizare a genului. Cercetătorul nu uită să menționeze, că în cadrul ultimelor trei sonate, acordeonul cu butoane contemporan, ce dispune de paletă largă de posibilități timbrale, tehnice și expresive, devine un instrument ideal pentru înfăptuirea experimentelor sonoristice.

În articolul *Неофольклоризм в музыке для баяна А. Кусякова (Neofolclorismul în muzica pentru acordeonul cu butoane de Anatolii Kusiakov)* [137], cercetătoarea A. Mihailova analizează detaliat îmbinarea sferei neofolclorice cu noile procedee tehnice în cadrul sonatelor pentru acordeon cu butoane nr. 1 și nr. 5. Spre exemplu, în sonata nr. 5 autoarea evidențiază particularitățile neofolclorismului susținute de sistemul dodecafonic, neomodalism, sonoristică etc. O metodă de dezvoltare a materialului tematic, frecvent utilizată de compozitor, este reprezentată de principiul variațional de tipul germinării (termen propus de V. Protopopov), ce poate fi sesizat în special în partea I *Variații* a sonatei nr. 1 cu utilizarea intensă a politonalității.

Prin prisma aspectelor estetic-filosofic, istorico-stilistic, formal-constructiv, în teza de doctorat *Произведения Софии Губайдулиной для баяна (Creațiile pentru acordeonul cu butoane ale Sofiei Gubaidulina)* [135] U. Mironova prezintă o investigație cuprinzătoare a Sonatei *Et Exspecto*. Cercetătoarea tratează ciclul pentapartit al creației ca o formă liberă de sonată, determinată de concepția filosofico-religioasă a lucrării. O atenție sporită se acordă mijloacelor de expresivitate și noilor procedee tehnice, printre care se evidențiază *glissando* netemperat, utilizarea butonului de aer, ricoșetul-triolet, ricoșetul-cvartolet, ricoșetul-cvintolet, *cluster*, *glissandi* ale *cluster*-elor cu schimbarea registrelor transponibile etc. Autoarea tezei face referință la procedeele componistice și cele tehnice, ce sunt utilizate în premieră în genul de sonată: șirul lui L. Fibonacci (rolul formativ al seriei de numere este elocvent sesizat în partea II) și procedeul tehnic al burdufului de ricoșet-cvintolet, ricoșetul-cvintolet neîntrerupt.

În teza *Timbre, texture and spiritual symbolism in Gubaidulina's two works De profundis and Et exspecto (Timbrul, textura și simbolismul spiritual în două creații de Gubaidulina: De Profundis și Et Exspecto)* [26], tânărul cercetător A. Angell oferă o analiză

sonoră și structurală comparativă a interpretărilor Sonatei *Et Exspecto* de către F. Lips, G. Draugsvoll, I. Alberdi și a celei personale.

Sonatele pentru acordeon cu butoane nr. 1, nr. 2 *Basqueriada* și nr. 3 *Воспоминание о будущем* (*O amintire a viitorului*) de Veaceslav Semionov sunt analizate în câteva teze de master [34; 48], articole [9; 203], interviuri [25]. În teza sa de master [48] K. Zhong scoate în evidență posibilitățile expresive ale acordeonului contemporan, tehnicile compoziționale tradiționale și cele moderne în cadrul sonatelor nr. 1 și nr. 2 ale compozitorului rus, identifică tendințele folclorice (inspirate din folclorul bascilor), ce au fost reflectate în sonata nr. 2.

În cadrul unui interviu [25], Veaceslav Semionov oferă date importante despre procesul de creare a sonatei nr. 3. Făcând o analiză a formei, a limbajului muzical, a concepției artistice, compozitorul demonstrează tangențe evidente între sonatele nr. 1 și nr. 3. Afirmățiile făcute de V. Semionov ne demonstrează continuarea și dezvoltarea tradițiilor *sonatei simfonizate*: „Sonata, simfonia pentru mine este una și aceeași. Simfonismul în dezvoltare poate fi întâlnit cu siguranță și în sonată” [25].

Particularitățile stilistice ale sonatelor pentru acordeon cu butoane semnate de compozitorii ucraineni în perioada anilor 1970–2010 sunt reflectate în cercetările muzicologilor A. Șamigov [208], A. Eremenko [195], A. Stașevski [166; 204; 205], A. Gonciarov [194], E. Malțeva [129], V. Kartașov [111], O. Miroșnicenko [136], Iu. Radko [200; 201] etc.

În tezele de doctorat *К феномену стиля современного композитора-баяниста: на примере сочинений Владимира Зубицкого* (*Fenomenul stilului al contemporanului compozitor-acordeonist: în baza creațiilor lui Vladimir Zubițki*) de V. Kartașov [111] și *Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького* (*Tendințe neofolclorice în creația pentru acordeon cu butoane de V. Zubițki*) de A. Gonciarov [194] sunt examinate detaliat cele trei sonate de Vladimir Zubițki: Sonata nr. 1, Sonata nr. 2 *Slavianskaia* și Sonata nr. 3 *Fatum* pentru trei acordeoane cu butoane. După cum specifică V. Kartașov, în Sonata nr. 1 este sesizată influența compozitorului rus V. Zolotariov, fapt ce se denotă în lăitarmonie tipică, structuri timbrale complexe, tematism specific ș.a. În contextul stilului componistic neofolcloric cercetătorul A. Gonciarov afirmă, că „sinteza ca unul dintre principalii factori ai metodei creative a lui V. Zubițki acumulează în sine dezvoltarea "în adâncime" și "în lărgime" a surselor folclorice ale diferitor popoare, ale diferitor culturi și epoci” [194, p. 14]. Prin intermediul sonatei nr. 2 *Slavianskaia* sunt determinate căile de sinteză ale originilor folclorice bulgărești (structurile modale, ritmuri specifice, imitarea instrumentelor aerofone tradiționale) și a tehnicii compoziționale contemporane (polimodalism, pointilism, sonoristică etc.), sunt dezvăluite

elementele muzicale arhaice legate de tradițiile popoarelor slave, este examinat specificul organizării structurale și procesul de dezvoltare a dramaturgiei muzicale.

Atât V. Kartașov, cât și A. Gonciarov, sunt de părerea că Sonata nr. 2 *Slavianskaia* „poate fi considerată ca o nouă treaptă calitativă în arta interpretativă acordeonistică la nivelul conceptualității conținutului și a dezvoltării dramaturgiei formei contemporane de sonată” [111, p. 19]. În sonata nr. 3 *Fatum*, cercetătorul A. Gonciarov analizează aspecte de interconexiune între folclorul ucrainean și cel turcesc, între tehnicile tradiționale de compoziție și cele contemporane (pointilism și sonoristică). Sfera folclorului turcesc este reprezentată de imitarea coloritului național al instrumentelor populare orientale, de cântările monodice religioase și de sistemul *maqam*, ce determină legitățile de formare a construcțiilor melodice improvizatorice și cele de recitativ. Sfera folclorului ucrainean este oglindită de imitarea instrumentelor tradiționale (trâmbița, țambal, vioară etc.) și de elemente dansului popular ucrainean *kolomîka*.

În articolul *Сонати А. Гайденка для баяна соло в контексті тенденції розвитку жанру в Україні (Sonatele pentru acordeon cu butoane de A. Haidenko în contextul tendințelor de dezvoltare a genului în Ucraina)* [195] sunt examinate două sonate pentru acordeon cu butoane: sonata nr. 1 și sonata nr. 2 *Предковічні відлуння (Ecouri preistorice)* de A. Haidenko. Prin prisma utilizării metodelor istorică, comparativă, structural-funcțională, stilistică și intonațional-dramaturgică, autorul articolului A. Eremenko, în cadrul genului de sonată, identifică principiile artistice ale compozitorului și tendințele dezvoltării genului în Ucraina. În urma cercetării, ambele creații sunt catalogate ca modele ale *sonatei mari simfonizate*, evidențiindu-se dominarea particularităților dramaturgiei epice.

În articolul *Опосередкування фольклорного матеріалу в сонатах для баяна українських композиторів (Medierea materialului folcloric în sonatele pentru acordeon cu butoane ale compozitorilor ucraineni)*, efectuând o analiză succintă a sonatelor semnate de A. Haidenko, V. Vlasov, V. Zubițki, V. Dovgani, V. Runciak, cercetătorul A. Șamigov subliniază principalele tendințe caracteristice genului de sonată pentru acordeonul cu butoane, ce s-au cristalizat în Ucraina: „Genul de sonată, în literatura pentru acordeonul cu butoane, destul de frecvent prezintă creații de orientare folclorică în cadrul celor mai diverse stilistici (romantism folcloric, neoromantism, neofolclorism, fauvism, neobaroc ș.a.); în calitate de repere folclorice este folosită arta tradițională a popoarelor slave (ucrainean, bulgar, rus, slovac, sârbo-croat), de asemenea arta muzicală a Moldovei, României, Spaniei, popoarelor turcice” [208, p. 147]. Totodată, savantul ucrainean pomenește despre fuziunea între folclorism și tehnicile moderne de

compoziție: „Principiile folclorice se îmbină cu așa mijloace cum ar fi sonoristica, aleatorica, pointilism, minimalism, polimodalitate, poliritmie și ametrie, procedee netradiționale de intonare, stilizarea, citatul, polistilistica” [208, p. 147].

Creațiile pentru acordeonul cu butoane sembrate de compozitorul ucrainean V. Runciak sunt cercetate detaliat în teza de doctorat a lui A. Stașevski *Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака (Arta acordeonistică din Ucraina: tendințe de dezvoltare a muzicii originale și întruchiparea individuală a aspectului stilistic și de gen în creația lui Vladimir Runciak)* [204] și în articolul semnat de E. Maļeva *К анализу сонаты «Passione» (1985/89) В. Рунчака (Analiza Sonatei Passione (1985/89) de V. Runciak)* [129]. În cadrul Sonatei nr. 1 *Passione*, în contextul esteticii ”postmodernismului experimental” E. Maļeva examinează problema corelației între noile tehnici compoziționale și cele interpretative, elucidând tratarea genului *pasiuni*, particularitățile stilistice și tematismul lucrării, figurile retorice, utilizarea tehnicilor contemporane de compoziție (dodecafonie, sonoristica, aleatorica). În ceea ce ține de tratarea formei, cercetătoarea menționează faptul, că ciclul monopartit integrează în sine patru părți ale formei de sonată, iar A. Stașevski pomenește despre anumite tangențe cu genul de concert datorită opoziției constante *solo–tutti*.

În Quasi-sonata nr. 2 *Музыка про життя, спроба самоаналізу (Muzica despre viață, o încercare de introspecție)* de V. Runciak, A. Stașevski identifică două trăsături de afiliere: 1. Genul, care nu are la bază sistemul determinărilor tradiționale, apărut în ultima perioadă, – ”muzica pentru ...” (sau ”despre ...”); 2. Genul de sonată (*quasi-sonata*) declarat ca idee generală de formare. La nivelul structurii și limbajului muzical, cercetătorul dezvăluie noi sfere conceptual-imagistice, ce sunt reflectate atât prin intermediul procedeele tehnice pointilistic-repetitive, cât și prin utilizarea resurselor stereofonice ale acordeonului cu butoane. Pe lângă examinarea *Quasi-sonatei* nr. 2 savantul ucrainean oferă și o categorisire a genului de sonată, ce cuprinde mijlocul anilor '70 ai sec. XX – începutul sec. XXI: 1. Dezvoltarea și stabilizarea a două tipuri principale ale sonatei pentru acordeon cu butoane – cea *mare simfonizată* (sonatele de V. Zubițki, A. Beloșitki, G. Liașenko, A. Pușcarenko, Iu. Ișcenko) și cea *camerală* (sonatele de Iu. Șamo, V. Bibik, A. Șcetinski); 2. Din punct de vedere al relației cu sfera folclorului se disting două grupuri – sonate cu un puternic fundament folcloric (V. Zubițki, A. Haidenko, V. Vlasov) și sonatele, ce nu au la bază elementele folclorice (Iu. Șamo, A. Beloșitki, V. Runciak, V. Bibik, A. Șcetinski); 3. Tendințele de formare a ciclurilor – micșorarea sau mărirea numărului de părți, înlocuirea *formei de sonată* cu alte forme (mixte, libere, polifonice

etc.); 4. Extinderea caracteristicilor genului – utilizarea programatismului, implicarea altor genuri și forme la nivelul părților ciclului (fuga, postludiu, recitativ, coral, tocata etc.), apariția creațiilor poligeniștice (sonata-impromptu), transformarea ciclului de sonată la nivel de ciclu polifonic (sonatele de Iu. Șamo și V. Bibik); 5. Din punct de vedere al mijloacelor de expresivitate și tehnicilor contemporane de compoziție sonatele se divizează în trei grupuri, conform următoarelor criterii: utilizarea complexului tradițional de mijloace (sonatele de A. Beloșițki, A. Haidenko, G. Liașenko); fuziunea mijloacelor tradiționale și celor contemporane (V. Zubițki, V. Runciak, A. Șcetinski); utilizarea tehnicilor avangardiste (Quasi-sonata nr. 2 de V. Runciak).

Articolul *Соната для баяна А. Нижника: к проблеме трактовки жанра (Sonata pentru acordeon cu butoane de A. Nijnik: problema tratării genului)* semnat de O. Miroșnicenko [136] este dedicat examinării trăsăturilor compozițional-dramaturgice și stilistico-genuiștice ale sonatei nominalizate. După cum menționează autoarea studiului, cele mai importante trăsături ale lucrării sunt reprezentate atât de „polistilistică, uneori juxtapuneri paradoxale ale elementelor contrastante ale limbajului muzical, nenumărate "aluzii de stil", ce sunt caracteristice esteticii postmoderniste” [136, p. 285], cât și de strânsa legătură cu folclorul ucrainean. Totodată, O. Miroșnicenko menționează utilizarea intensă a tonalității lărgite, îi atribuie ciclului bipartit (P. I – *Improvisation*, P. II – *Ostinato e Epilog*) tendințe de cameralizare, identifică sinteza dintre tradiție și inovație în cadrul genului.

Fuziunea de genuri reprezintă o altă latură caracteristică sonatei pentru acordeonul cu butoane, ce s-a cristalizat în muzica academică din Ucraina. Această problematică este elucidată elocvent de muzicologii A. Stașevski și Iu. Radko. În articolul *Жанровые и формообразующие аспекты современной баянной музыки (на примере творчества украинских композиторов) (Aspecte genuiștice și de formare ale muzicii contemporane pentru acordeonul cu butoane (în baza creației compozitorilor ucraineni)* [166] A. Stașevski caracterizează detaliat și enumeră noi forme de gen: sonata + ciclu polifonic (*Sonata pe tema DSCH* de V. Balík, *Sonata (Preludiu și postludiu)* de V. Bibik; sonata + suită (*Sonata nr. 2 Slavianskaia* de V. Zubițki); sonata + suită veche (*Sonata* de M. Șorenkov); sonata + rapsodie (*Sonata-rapsodie Verhovinskaia* de V. Dovgani); sonata + simfonie (*Sonata-simfonie* de V. Dikusarov); sonata + miniatură (*Sonata-expromt Bucovinskaia* de V. Vlasov). Pe lângă noile forme de gen, savantul nu trece cu vederea ”neologismul genuiștic” *Quasi sonata (Quasi-sonata* de L. Samodaeva și *Quasi sonata nr. 2 Muzica despre viață, o încercare de introspecție* de V. Runciak), ce accentuează, atât condiționalitatea determinării, cât și absența formei concrete a genului.

Cercetătorul menționează, că „lărgirea granițelor genuistice și celor stilistice ale sonatei sunt reflectate în utilizarea denumirilor programatice, în atragerea altor genuri și forme la nivelul părților ciclului, în apariția lucrărilor poligenuistice și celor sintetizate, în transformarea ciclului de sonată până la nivelul celui polifonic” [205, p. 65].

În aceeași ordine de idei, în articolul *Модифікації баяної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади (Transformarea sonatei pentru acordeon cu butoane în baza sintezei de gen a poemului și a baladei)* [200], tânărul cercetător Iu. Radko stabilește arhitectonica genurilor muzicale de poem și baladă, determinând interdependența acestora cu genul de sonată, scoate în evidență specificul procedeelelor compoziționale și a structurilor de gen în sonatele pentru acordeon cu butoane semnate de ucraineanul I. Oleksiv și rușii V. Hodoș, V. Bonakov, Iu. Naimușin. În condițiile, când compozitorii experimentează îndrăzneț cu formele, genurile ș.a., cercetătorul precizează, că „uneori aceasta conduce la pierderea trăsăturilor individuale ale genului și formei, de asemenea estompează acele limite fine care există între genuri” [200, p. 245]. Pătrunderea trăsăturilor tipice ale baladei în genul de sonată sunt sesizate în creațiile lui V. Bonakov și I. Oleksiv. După cum menționează autorul studiului, în Sonata-balada de V. Bonakov, ce reprezintă o construcție monopartită, sunt suprapuse atât tendințele romantice și contemporane, cât și tradițiile barocului și ale clasicismului. În Sonata-balada de I. Oleksiv se fac sesizate trăsăturile neoromantismului îmbinate cu tendințele neofolclorice, tehnica minimalismului și caracteristicile muzicii pop ale artei muzicale din sec. XX.

Fuziunea particularităților tipice genului de poem și celor de sonată este reprezentată de sonatele lui V. Hodoș și Iu. Naimușin. În ambele creații cercetătorul identifică și enumeră trăsăturile tipice, precum sunt principiile monotematice, prezența dialecticii poematice, organizarea materialului tematic, ce are la bază principiile formei de sonată. În comparație cu lucrările altor compozitori, care s-au adresat fuziunilor de gen, autorul precizează că Sonata-poem de Iu. Naimușin iese în evidență prin faptul, că dezvoltă cu strictețe canoanele formei de sonată, utilizând mult mai puține mijloace inovatoare de organizare a construcției muzicale. Completând unele idei expuse de A. Stașevski, Iu. Radko evidențiază perspectivele de fuzionare a genurilor: „Simfonizarea sonatei, asociindu-se cu alte forme mici și cele dezvoltate, conduce spre apariția noilor genuri binare: sonata-simfonie, sonata-baladă, sonata-poem etc. Aceasta permite de a extinde limitele dramaturgice ale creației, atribuindu-i un conținut artistico-imagistic profund (...) Iar îmbinarea poemului și a baladei cu forma de sonată o îmbogățește nu numai în plan artistico-imagistic, dar și îi complică structura compozițională” [200, p. 249].

Date despre anumite sonate, ce au fost create în perioada anilor 1970–2010 de către compozitorii din Norvegia, Danemarca, Finlanda, Rusia, pot fi găsite în broșurile CD-urilor, în adnotări ș.a. De exemplu, *Sonata quasi una fantasia* de A. Bibalo, Sonata pentru acordeon solo op. 71 de J. Kvandal [41], Sonata op. 143a și Sonata nr. 2 *Burlesco* op. 179a de V. Holmboe [46; 47], Sonata nr. 2 *Mustat linnut (Păsările negre)* de K. Aho [24], Sonata nr. 1 *Fantasies (Fantezii)* op. 17 și sonata nr. 2 *Emanations (Emanații)* de M. Nisula [43; 44], Sonata *Факт и комментарий (Fapte și comentarii)* de I. Rogaliov, Sonata-novelă pentru acordeon cu butoane *Памяти Сергея Есенина (În memoria lui Serghei Esenin)* de N. Malîghin etc.

Cercetarea literaturii muzicologice ne-a oferit posibilitatea de a argumenta **actualitatea și importanța temei abordate** în prezenta teză, care sunt determinate de amploarea fenomenului de academizare a acordeonului prin adoptarea genurilor tradiționale ale muzicii instrumentale europene, inclusiv sonata. Constituirea modelului istorico-teoretic al genului de sonată pentru acordeon solo în perioada anilor '40–60 ai sec. XX a însemnat un pas important în dezvoltarea artei de interpretare la acordeon, dar și a creației componistice pentru acest instrument.

În pofida interesului evident al muzicologilor față de cercetarea genului respectiv, sonata pentru acordeon solo nu a devenit obiect de cercetare pentru un studiu de sinteză, ce ar reflecta tratarea genului instrumental în cadrul unei anumite perioade și în diferite școli naționale componistice (cu foarte puține excepții [200–202; 205; 208]).

Conștientizarea actualității și importanței temei abordate a determinat **scopul investigației** – de a elucidă constituirea trăsăturilor specifice ale genului de sonată pentru acordeon solo din perioada anilor '40–60 ai sec. XX. În baza analizei sonatelor semnate de Nikolai Ceaikin, Ernst-Lothar von Knorr, Carmelo Pino, Peter Hoch, Normand Lockwood, Marta Golub, Jan Truhlář, Ib Nørholm ș.a. se reliefează elocvent fundamentul evoluției istorice a genului în diverse condiții stilistice.

Pentru realizarea acestui scop au fost formulate **obiectivele tezei**: sistematizarea varietății genului de sonată pentru acordeon în primele două decenii ale perioadei postbelice din perspectiva evoluției istorice; evidențierea procedeeleor componistice utilizate în sonatele pentru acordeon solo din anii 1940–1960; stabilirea trăsăturilor stilistice tipice și a celor originale în lucrările analizate; reliefaarea elementelor specifice ale tehnicii componistice pentru fiecare compozitor în parte.

1.4. Concluzii la capitolul 1

Analiza gradului de cunoaștere a problemelor abordate în această teză relevă următoarele:

1. În literatura consacrată problemelor de istorie și teorie a artei interpretative acordeonistice există un volum suficient de informații ce reflectă prin intermediul unor aspecte (istorico-social, istorico-organologic, teoretico-organologic etc.) formarea și evoluția instrumentului în diferite țări ale lumii. Unele cercetări sunt axate pe determinarea particularităților caracteristice ale școlilor naționale de acordeon (Y. Y. Kwan [39], W. Eschenbacher [51–54], P. Monichon [64; 65], D. Van [90], E. Pokazannik [150], Z. Rakić [156], O. Speșilova [164], V. Ciaban [183], R. Șaihutdinov [187], A. Kuliș [198], V. Marcenko [199], A. Ustimenko-Kosorić [206]), pe reliefaarea tendințelor de dezvoltare a genurilor muzicii academice, inclusiv și a genului de sonată (R. Dlouhý [69], T. Budanova [82], V. Bícikov [84–86], V. Vasiliev [92], M. Imhanițki [108; 109], A. Stașevski [205]), pe analiza stilului componistic individual sau național [88; 94; 110; 111; 128; 135; 154; 193; 194; 204; 207].

2. În muzicologie s-a constituit o bază științifico-metodologică solidă, care permite examinarea multiaspectuală a modelelor genului de sonată. În literatura de specialitate sunt determinate noțiunile de *gen muzical* (M. Aranovski [74], A. Korobova [113; 114], M. Lobanova [125], E. Nazaikinski [143], V. Holopova [172], V. Țukkerman [181] etc.) și *sonată* (W. Berger [1–6], D. Bughici [8], M. Nicolescu [20] ș.a.) ca subiecte ale existenței istorice și ca obiecte ale percepției teoretice. Un aspect important în cercetarea genului în cauză este reprezentat de abordarea istorico-tipologică, ce relevă particularitățile stabile și mobile în structura acestuia (T. Poleanskaia [151], A. Zahvatkin [107], E. Tkacenko [171], O. Gumerova [101], M. Gareeva [96], T. Șciukina [190], M. Heintș [97], V. Semîkin [158], E. Mihăilă [19], O. Sobakina [159], S. Nesterov [145]). O astfel de abordare oferă posibilitatea de a evidenția tendințele de evoluție a sonatei la o etapă anumită, în cazul nostru, fiind vorba de constituirea genului de sonată pentru acordeon solo din perioada anilor '40–60 ai sec. XX.

3. În muzicologie s-a acumulat un anumit volum de informații referitoare la problemele sonatei pentru acordeon. Cea mai mare parte din ele se datorează studiilor muzicologilor ruși și ucraineni (T. Budanova [82], V. Bícikov [87; 88], M. Imhanițki [110], V. Kartașov [111], F. Lips [122; 123], E. Mațeva [129], A. Gonciarov [194], Iu. Radko [202], A. Stașevski [204; 205]). Majoritatea cercetărilor realizate de savanții europeni se rezumă doar la materiale de ordin informativ [24; 41; 43; 44; 46; 47]. Evoluția istorică a genului de sonată pentru acordeon solo în creația compozitorilor din diferite țări, reflectând diverse orientări stilistice și tendințe ale

componisticii contemporane, este prezentată neuniform. În mai multe studii este expusă corelația variabilă a elementelor genuistice stabile și mobile în diverse modele ale genului de sonată pentru acordeon (A. Malkuș [128], U. Mironova [135], O. Miroșnicenko [136], A. Stașevski [166], A. Eremenko [195], Iu. Radko [200], A. Șamigov [208]).

4. Făcând referință în special la cercetările muzicologilor ruși și ai celor ucraineni concluzionăm, că cel mai detaliat sunt studiate sonatele pentru acordeon compuse în perioada anilor 1970–1980. Lucrările semnate în anii 1940–1960, 1990–2020 sunt mai puțin prezente în cercetările muzicologice, acest fapt justificând adresarea noastră anume la perioada în care au fost scrise primele sonate, ultima perioadă (1990–2020) rămânând a fi cercetată în studiile ulterioare.

2. PRINCIPALELE TRĂSĂTURI STILISTICE ALE GENULUI DE SONATĂ PENTRU ACORDEON SOLO DIN PERIOADA ANILOR 1940–1950

Sonata, ca parte componentă a muzicii camerale pentru acordeon, își consolidează traseul evolutiv începând cu a doua jumătate a sec. XX. În perioada anilor '40–50 ai sec. XX către acest gen instrumental se adresează compozitorii din Rusia, Germania, S.U.A., Ucraina și Letonia. Între 1943–1944 muzicianul rus N. Ceaikin compune *Sonata nr. 1* pentru acordeon, reprezentând prima creație de acest gen în istoria artei acordeonistice. În 1956 C. Pino creează *Sonata nr.1* pentru acordeon (ulterior redenumită în *Sonata moderne* op. 2), fiind primul exemplu al genului de sonată din S.U.A. În același an vede lumina zilei *Classical sonata for accordion* (*Sonata clasică pentru acordeon*) semnată de compozitorul american A. Arcari. Primele sonate din Letonia și Ucraina sunt compuse de J. Mediņš și N. Șulman în anul 1955 și respectiv 1959. În perioada celor două decenii Germania își fortifică sfera academică a repertoriului acordeonistic grație lucrărilor semnate de compozitorii E.-L. von Knorr – *Sonata in C* (1949), H. Degen – *Sonata in G* (1952), K. Roeseling – *Sonata* pentru acordeon (1955), G. Lampe – *Sonata* pentru acordeon (1958) și P. Hoch – *Sonata* pentru acordeon (1959). Lucrările compuse de N. Ceaikin, E.-L. von Knorr, C. Pino și P. Hoch, formând cele mai concludente exemple ale domeniului de investigație, au servit ca material de cercetare în prezentul capitol al tezei. S-ar cere o analiză amplă și a primelor sonate din Letonia și Ucraina, însă cu regret partiturile acestora nu ne-au fost accesibile.

La propulsarea dezvoltării genului de sonată și consolidarea particularităților tipice ale lucrărilor menționate au contribuit o serie de factori și condiții, ce alternează de la o țară la alta: specificul școlilor naționale componistice, sfera organologică (evoluția construcției acordeonului și posibilitățile sale tehnice), nivelul artei interpretative etc. Colaborarea artistică dintre compozitor și interpret sau comanditar în diverse conjuncturi reprezintă un alt factor important ce a făcut posibilă apariția mai multor creații muzicale. Spre exemplu, *Sonata nr. 1* pentru acordeon de N. Ceaikin a fost creată în colaborare cu instrumentistul virtuoz N. Rizol, iar *Sonata* pentru acordeon de N. Șulman a fost dedicată remarcabilului acordeonist ucrainean V. Besfamilnov. *Sonata in C* de E.-L. von Knorr a fost compusă la inițiativa producătorului de acordeoane și proprietarul celei mai mari fabrici de confecționare a acestor instrumente din

Trossingen, E. Hohner. Fiind interpreți iscusiți, C. Pino și A. Arcari își promovau și executau propriile creații.

În mare parte, sonatele dedicate acordeoniștilor virtuozii ce dispuneau de instrumente performante nu întotdeauna reflectau nivelul general al artei interpretative. Unele lucrări erau percepute ca obiective de perspectivă pentru tinerii instrumentiști, simțindu-se necesitatea unei pregătiri de calificare înaltă a muzicienilor. Drept consecință, în urma academizării repertoriului pentru acordeon au fost înființate școli și facultăți în cadrul instituțiilor superioare de învățământ artistic⁸, au fost fondate asociații internaționale⁹, organizate concursuri naționale și internaționale.

La acea vreme acordeonul era perceput diferit, ceea ce a determinat nivelul de intensificare a academizării instrumentului în multe țări ale lumii. De exemplu, O. Nemțova reflectă elocvent rolul acordeonului cu butoane în Rusia, cât și în spațiul ex-sovietic în prima jumătate a sec. XX menționând, că „acordeonul cu butoane s-a înrădăcinat în cultura de masă a Rusiei ca un exponent al ambianței național-intonationale, ce a condus către reprezentarea acestuia ca instrument național rus, orientat spre interpretarea muzicii populare” [144, p. 11]. Totodată, cercetătoarea indică „umbrirea” acordeonului cu taste în spațiul ex-sovietic, relatând, că acesta „o perioadă îndelungată era considerat în calitate de instrument muzical "burghez”” [144, p. 11]. Savantul rus M. Imhanițki evidențiază specificul și condițiile dezvoltării artei interpretative acordeonistice în republicile din URSS și în Germania: „dacă în URSS acordeonul cu butoane îndeplinea o importantă funcție socială de dezvoltare a culturii muzicale generale, atunci în Germania propagarea artei interpretative academice acordeonistice era condiționată de necesitatea introducerii în procesul de producție și realizare a instrumentelor constructiv-avansate și costisitoare” [108, p. 496].

O răspândire largă în perioada anilor '40–50 ai sec. XX în S.U.A. a avut-o acordeonul cu taste, numit în glumă de americani „pian cu bretele”. Relatările făcute de M. Imhanițki ne demonstrează imensa popularitate de care se bucura instrumentul în această țară: „Acordeonul cu

⁸ La inițiativa lui M. Gelis, în anul 1928 a fost deschisă clasa de instrumente populare (inclusiv și a clasei de acordeon cu butoane) la Institutul Muzical-Dramatic din Kiev, iar în 1938 a fost înființată prima facultate și catedră de instrumente populare (inclusiv și a clasei de acordeon cu butoane) la Conservatorul de Stat din Kiev. În 1931 a fost fondată Școala de armonică din Trossingen de către proprietarul fabricii de armonici E. Hohner, devenind unul din principalele centre de interpretare acordeonistică din Europa. În 1948, la inițiativa lui A. Iliuhin a fost deschisă facultatea și catedra de instrumente populare (inclusiv și a clasei de acordeon cu butoane) în cadrul Institutului de Stat Muzical-Pedagogic *Gnesin*, devenind centru de pregătire a acordeoniștilor de calificare superioară.

⁹ La Paris, în 1935 a fost fondată AIA, având ca scop propagarea artei academice acordeonistice. În 1938 a fost întemeiată AAA. În 1940 a fost înființată ATG, având ca sarcină de bază organizarea concursurilor și propagarea acordeonului în calitate de instrument concertistic. În anul 1948 este întemeiată CIA, sarcina primordială fiind propagarea culturii academice acordeonistice.

taste permanent răsună în viața cotidiană a diverselor pături sociale ale țării – la picnicuri, în music hall-uri și la dancing-uri, în timpul oricărui tip de agrement. Potrivit așteptărilor crește vertiginos numărul doritorilor de a învăța – pretutindeni sunt înființate studiouri și școli de acordeon” [108, p. 244]. Totodată, O. Nemțova evidențiază rolul primordial al muzicii de estradă și consolidarea practicii interpretative a acordeoniștilor pe marile scene concertistice din această țară, precizând că „în S.U.A. acordeonul cu butoane și cel cu taste s-au răspândit ca alternativă a pianului în *big-band-uri*” [144, p. 11].

2.1. Dezvoltarea tradițiilor clasico-romantice în sonatele pentru acordeon semnate de Nikolai Ceaikin și Carmelo Pino

În Rusia, începând cu anii '30 ai sec. XX armonica diatonică cedează vizibil în fața avansatelor posibilități tehnice și expresive ale acordeonului cu butoane (numit și armonică cromatică). Repertoriul instrumentiștilor era constituit în mare parte din prelucrările cântecelor populare și din creațiile muzicii clasice universale (predominant în factură omofono-armonică), corespunzătoare capacităților tehnice și expresive ale acordeonului cu *S.B.* Anume instrumentul cu o astfel de construcție la acea vreme era foarte răspândit în arta interpretativă acordeonistică. În deceniul respectiv sunt făcute și primele încercări de formare a repertoriului original. Astfel, în 1932 F. Klimentov compune prima creație de formă amplă – *Suita* pentru acordeon, iar în 1937 F. Rubțov creează *Concert* pentru acordeon și orchestră. În anul următor își face apariția prima lucrare destinată acordeonului cu *F.B.* – *Concert* pentru acordeon cu bas melodic și orchestră simfonică de T. Sotnikov.

Începând cu deceniul al patrulea un impact semnificativ în crearea repertoriului academic pentru instrumentele populare rusești l-a avut compozitorul și pedagogul Nikolai Ceaikin (vezi A2. 1). Moștenirea artistică a muzicianului include creații camerale, orchestrale, corale și vocale. Un loc aparte îl ocupă lucrările ample pentru acordeon. Printre acestea se numără două concerte, două sonate, trei suite etc. Una din cele mai însemnate creații ale compozitorului este considerată *Sonata nr. 1* pentru acordeon. Cercetătorul rus V. Bîcikov consideră, că „apariția sonatei h-moll (...) a stimulat o nouă etapă la dezvoltarea literaturii originale sovietice pentru acordeon cu butoane” [88, p. 29]. T. Rîjkova menționează, că „anume cu ea (sonata *h-moll* – n.n.C.D.) a început ascensiunea repertoriului academic rus pentru acordeon către Olimpul muzical” [157]. După cum remarcă savantul M. Imhanițki, sonata compusă de N. Ceaikin „a devenit un stimul important în profesionalizarea ulterioară a interpretării la acordeon, care s-a manifestat clar în perioada postbelică” [108, p. 242].

La inițiativa și insistența camaradului său N. Rizol (vezi A2. 2), în toamna anului 1943 N. Ceaikin purcede la compunerea sonatei. Într-o scrisoare adresată muzicologului V. Bîcikov, N. Rizol își amintește: „Ceea ce ține de însăși ideea creării sonatei, nu ascund că eu am îndeplinit rolul de client specific. Doream să suplinesc repertoriul acordeoniștilor cu o creație originală de formă amplă” [88, p. 10]. Unele motive ce au dat naștere lucrării instrumentale sunt expuse de însăși N. Ceaikin: „Întotdeauna mi s-a părut că posibilitățile acordeonului cu butoane sunt cu mult mai largi decât cele ale repertoriului folcloric în care continua să existe. Mi-am dorit să fac un experiment, să compun ceva pur clasic ca formă și conținut. Aceasta a și contribuit la prietenia mea cu remarcabilul acordeonist ucrainean Nikolai Rizol” [120].

În ceea ce ține de istoria creării sonatei găsim informații diferite. Iu. Akimov declară, că „partea I a fost finalizată în ziua eliberării Kievului, la data de 6 noiembrie 1943; partea II – *Tema cu variațiuni* – în timpul popasului de două săptămâni a ansamblului, în Kievul eliberat. Atunci a apărut și tema părții III – *Scherzo*” [73, p. 92]. V. Bîcikov menționează, că muzicianul a terminat „crearea părții I pe 4 ianuarie 1944 în satul Staraia Milcia din regiunea Gomel, Belarus. Aici el începe să compună partea II care o încheie pe 8 martie 1944 la Kiev și scrie partea III – *scherzo* (22 martie, Kiev) (...) după jumătate de an de la terminarea *scherzo*-ului, Ceaikin încheie finalul (18 august 1944, or. Lublin, Polonia)” [88, p. 11].

Ceea ce ține de prima prezentare publică a lucrării în unele surse găsim date diferite. Iu. Lihaciiov relatează, că „primul interpret profesionist al Sonatei nr. 1, în pofida dedicației (N. Rizol – n.n.C.D.), a devenit renumitul acordeonist P. A. Gvozdev, interpretând opusul epic în Sala Uniunii compozitorilor din Moscova în 1949” [124]. V. Bîcikov menționează, că „prima audiere publică a sonatei h-moll în interpretarea lui Rizol a avut loc la una din reuniunile Consiliului artistic al ansamblului de cântece și dansuri, imediat după finalizarea ei” [88, p. 11], iar „prima prezentare a creației la Uniunea compozitorilor din Ucraina a fost realizată în octombrie 1944” [88, p. 27]. Astfel, în ambele cazuri (istoria creării sonatei și prima prezentare publică a lucrării) vom considera veridice anume datele prezentate de V. Bîcikov, având în vedere colaborarea intensă a savantului cu N. Rizol și N. Ceaikin.

În 1948 compozitorul redactează varianta finală a lucrării. În 1955, pe baza muzicii părții IV, autorul creează *Rondo de concert* pentru acordeon cu butoane și orchestra de instrumente populare rusești, iar mai târziu, în 1967–1968 realizează o nouă variantă – *Rondo de concert* pentru acordeon cu butoane și orchestră simfonică. Finalul sonatei este ulterior adaptat pentru cvartet de acordeoane și cvintet de acordeoane de către N. Rizol și respectiv, W. Puchnowski.

Sonata nr. 1 pentru acordeon reprezintă un ciclu format din patru părți menținut în limitele structurii tradiționale, cu alternarea de tempo *Allegro risoluto* – *Andante placido* – *Allegro brillante* – *Maestoso. Presto*. Limbajul muzical al tuturor părților se înscrie perfect în stilistica clasico-romantică cu asimilarea elementelor muzicii naționale ruse. O latură importantă a scriiturii componistice reflectate în lucrare este descrisă de V. Bîcikov: „în anii '30–40 metoda de simfonizare era întrebuințată activ în muzica pentru instrumentele populare rusești. Simfonizarea genurilor orchestral-populare trebuie considerată ca o repercusiune a noilor sarcini artistice ale compozitorilor sovietici apărute în anii '30” [88, p. 13].

Nu putem omite încă un aspect esențial, ce nu a fost de altfel menționat nici de muzicologii care au cercetat creația compozitorului, nici de interpreții consacrați. Aici ne referim la stilul și conținutul imaginilor artistice influențate de doctrina realismului socialist, având la bază „așa numitul "erou pozitiv", care – prin comportamentul său – trebuie să fie modelul "omului de tip nou", cetățeanului societății comuniste. Prin aceasta, realismul socialist, departe de a fi într-adevăr "realist", prezintă viața într-o perspectivă ideologică, transformând-o în mod arbitrar într-o pretinsă utopie. Umorul, ironia, satira, experimentările stilistice, stigmatizate ca "decadentism burghez" și "formalism", devin – cel puțin în mod oficial – imposibile” [211].

În cadrul sonatei, posibilitățile tehnice și expresive ale acordeonului sunt determinate în mare măsură de instrumentarul pe care l-a avut la dispoziție compozitorul. Pentru a voala omogenitatea timbrală, N. Ceaikin recurge la juxtapuneri texturo-contrastante, evidențind principiile de orchestrație. Dacă în muzica contemporană pentru acordeon, timbrul devine uneori elementul definitoriu, primordial, reflectând sarcina semantică de bază, în acea perioadă, după cum relatează cercetătorul V. Vasiliev „timbrul era un factor echivalent, uneori și secundar în relație cu linia melodică, modul, ritmica” [92, p. 14]. Capacitățile restrânse ale *S.B.* au condiționat predominarea facturii omofono-armonice și prezența episodică a expunerii contrapunctice. În acest context muzicologul V. Novojilov menționează: „dacă factura polifonică era în general necaracteristică pentru muzica creată până în anii '60, atunci cu apariția acordeoanelor cu bas melodic expunerea contrapunctică este întrebuințată din ce în ce mai frecvent” [146, p. 23].

Partea I *Allegro risoluto* este realizată în formă de sonată, unde pot fi delimitate trei compartimente principale (expoziția, tratarea, repriza) și coda (vezi tabelul 2.1).

Tabelul 2.1

N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, forma de sonată, p. I

Expoziția				Tratarea
TP	Puntea	TS	Concluzia	
m. 1	m. 17	m. 28	m. 55	m. 64
<i>Allegro risoluto</i>	<i>[Allegro risoluto]</i>	<i>[Allegro risoluto]</i>	<i>[Allegro risoluto]</i>	<i>a tempo</i>
h-moll	h-moll → G-dur	G-dur	G-dur	e → C(a) → Es → As → Des

Repriza			Coda
TP	Puntea	TS	
m. 125	m. 141	m. 152	m. 183
<i>Tempo I</i>	<i>[Tempo I]</i>	<i>[Tempo I]</i>	<i>Sostenuto – Largamente e maestoso</i>
h-moll	h-moll → H-dur	H-dur	H-dur

Expoziția cuprinde toate subdiviziunile tiparului clasic de sonată. Tema grupului principal¹⁰ (TP, vezi exemplul A3. 1) dispune de o formă monopartită, ce reprezintă o perioadă din două propoziții cu structură repetată. Mișcarea lină a *soprano*-ului, expusă în registrul mediu cu respirația largă și expresia cantabilă, reliefează caracteristici ale muzicii vocale. Totodată, expunerea în octavă și interpretarea accentuată *sempre marcato* conferă discursului muzical amploare și hotărâre. Înlănțuirile armonice ale acompaniamentului *h – G – D – e* indică elocvent spre unele trăsături specifice ale cântecului popular rus.

Puntea (vezi exemplul A3. 2), având la baza construcției sale elemente intonaționale și ritmice ale TP, generează trecerea spre tema grupului secundar (*TS*) în primul rând din punct de vedere tonal (*h-moll – G-dur*). Schimbarea frecventă a facturii (unison – expunere în octavă) formează un dialog imaginar între ”solist” și ”orchestră”, conturându-se astfel procedeul preluat din genul de concert.

Predominarea elementelor cantabile ale *TS* (vezi exemplul A3. 3) consolidează latura lirică a TP. Chiar dacă ambele construcții au aceeași formă monopartită cu structură repetată, modul de expunere se deosebește considerabil. Dacă TP se distinge prin rigurozitate, prin caracterul expozițiv, atunci înșiruirea muzicală a *TS* se cere a fi mai flexibilă, fiind determinată

¹⁰ Numită de V. Bîcikov *Tema Patriei*. După cum menționează savantul „tema Patriei trece ca un fir roșu prin toată creația lui Ceaikin. Începând cu Sonata în h-moll, ea domină atât în lucrările pentru acordeon cu butoane (Concerte, Sonata nr. 2, Suita ucraineană), cât și în alte genuri” [88, p. 11–12].

de dezvoltarea motivică. Expunerea imitativă acționează și asupra elasticității liniei basului. În cazul de față, precum și în compartimentele ce generează intense elaborări motivice (tratarea p. I, episodul C p. IV), compozitorul reușește într-o oarecare măsură să extindă potențialul *S. B.* La acea vreme, modul de întrebuințare a claviaturii era necaracteristic pentru arta interpretativă acordeonistică, ținând cont de faptul, că „partida tastaturii stângi continua să prezinte o combinație simplă dintre bas și acord (bas, acord; bas, acord, acord)” [88, p. 14]. Figurațiile melodice ale 16-milor, caracteristice atât instrumentalismului clasic, cât și celui tradițional rus, dinamizează semnificativ fluxul muzical. Păstrarea *tempo*-ului *Allegro risoluto* sugerează continuarea tradițiilor școlii clasice vieneze, unde „în pofida nivelului contrastului al grupului principal și cel secundar (...), toată expoziția, cât și întreaga formă în totalitate se desfășoară în același tempo, hrănindu-se cu aceeași energie” [165, p. 200]. Dinamizarea discursului muzical este susținută de formele generale de mișcare ale concluziei (m. 55), fortificând sfera tonală a TS.

Organizarea materiei sonore a tratării este structurată în trei faze de dezvoltare. Prelucrările tematice și ritmice, planurile tonale, contrapunerea sferelor imagistice, conturează trăsăturile de simfonizare a discursului muzical. În faza I (m. 64) se face sesizată o predilecție spre valorificarea TP. Înșiruirea cursivă și lejeră (*e-moll*), susținută de figurațiile melodice fine (preluate din TS), reliefează caracteristicile lirice ale discursului muzical.

”Disputa dialectică” (expresie utilizată de D. Bughici) a celor două teme (TP și TS) se desfășoară în faza II (m. 88). Anume în această secțiune a tratării temele oferă „o bază pentru o prelucrare și o contrapunere ideatică, având drept consecință o impulsionare și o dramatizare a întregului flux muzical” [7, p. 324]. Instabilitatea tonală a secțiunii este susținută de modulațiile $C(a) \rightarrow Es \rightarrow As \rightarrow Des$. Prelucrările motivice, suprapunerile tematice în *stretto* evidențiază nu numai elementele contrapunctice, dar și posibilitățile polifonice ale acordeonului. În faza III, intonațiile de fanfară și turațiile impetuoase ale anacruzei *poco più mosso* (m. 112) suprapuse pe pedala de dominantă a tonalității de bază pregătesc apariția reprizei (m. 125).

Al treilea compartiment al formei (repriza), dispunând de relația tonală *h-moll* (TP) – *H-dur* (TS), conferă discursului muzical o oarecare stabilitate tonală și totodată consolidează imaginile artistice ale expoziției.

Amploarea și conținutul codei (m. 183) fortifică și completează suflul emoțional al întregii părți. Factura consistentă și avântul figurațiilor melodice indică asupra manifestării unor trăsături ale cadențelor solistice proprii genului de concert, despre care cercetătoarea V. Holopova menționează următoarele: „Coda orchestrală în concerte (orice concert clasic)

reprezintă un *tutti* abundent orchestral cu introducerea cadenței de virtuozitate a solistului” [173, p. 335]. În același timp, constatăm, că procedeele de simfonizare relevă o abordare ”orchestrală” a instrumentului solo, ceea ce poate fi sesizat și în unele sonate ale compozitorilor romantici.

Partea II *Andante placido* – Tema cu variațiuni în *Es-dur* (vezi tabelul 2.2) reprezintă centrul lirico-pastoral al ciclului.

Tabelul 2.2 N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, temă cu variațiuni, p. II

Tema	Variațiunea I	Variațiunea II	Variațiunea III
A (a-a ¹) + B (b-a ¹)	A (a-a ¹) + B (b-a ¹)	A (a-a ¹) + B (b-a ¹)	A (a-a ¹) + B (b-a ¹)
<i>Andante placido</i>	<i>Moderato assai</i>	<i>Con moto</i>	<i>Andantino un poco rubato</i>
Es-dur	Es-dur	Es-dur	Es-dur

Variațiunea IV	Variațiunea V	Variațiunea VI
A (a-a ¹) + B (b-a ¹)	A (a-a ¹) + B (b-a ¹)	A (a-a ¹) + B (b-a ¹)
<i>Con tristezza ma non tanto</i>	<i>Allegretto poco grazioso</i>	<i>Tempo del comincio</i>
es-moll	Es-dur	Es-dur

Prezența variațiunilor omofone indică spre manifestarea trăsăturilor clasico-romantice, îndeosebi a celor preluate de la L. van Beethoven, în creația căruia „ambele principii de dezvoltare variațională – ornamentală și de caracter sunt fuzionate într-o unitate indisolubilă” [153, p. 169]. Totodată, predominarea principiului variațional ne sugerează evidente tangențe cu tradițiile muzicale populare ruse. Această idee este susținută de cercetătoarea T. Popova, confirmând, că atât forma variațională, cât și principiul de variere „reprezintă primordial în muzica rusă o metodă autentic-națională de dezvoltare, strâns legată de creația cântecului popular” [153, p. 173].

Tema (vezi exemplul A3. 4) este scrisă în formă de lied bipartit simplu cu repriză. Indicația *Andante placido* ne sugerează caracterul domol, liniștit, susținut de expunerea sobră a basului. Predominarea registrului mediu și a intonațiilor de recitativ reliefează trăsăturile muzicii vocale. Factura heterofonică cu dublarea liniei melodice la terță „legată de tradiția cântecului popular liric”, intonațiile ascendente și descendente de sextă, ce „o înrudesce cu cântecul, romanța” [88, p. 19], lasă o amprentă semnificativă asupra specificului tematic.

Variațiunea I *Moderato assai* evidențiază tipul variațiunilor severe ornamentale tipice clasicismului timpuriu, prin intermediul cărora, tema este „încărcată cu decorațiuni, ornamentare

melodică, pasaje de virtuozitate” [153, p. 167]. Mișcările active ale 32-milor apropie discursul muzical de particularitățile muzicii instrumentale, oferindu-i mai multă lejeritate.

Dinamizarea fluxului muzical al variațiunii II este determinată de factura consistentă acordică și de lărgirea treptată a diapazonului acordeonului. În consecință, întreaga construcție capătă amploare orchestrală, ceea ce ne indică spre reflectarea pianismului romantic. Turațiile melodice avântate ale secțiunii A și intensa cromatizare a secțiunii B (b) ”umbrește” caracterul lirico-narativ al temei.

După cum relatează V. Bîcikov, variațiunea III este tratată de compozitor „nu ca o decorațiune ornamentală, ci ca material tematic cu trăsături caracteristice” [88, p. 19]. *Andantino un poco rubato* presupune o executare liberă, accentuând expresivitatea discursului muzical. Figurațiile melodice flexibile, suprapuse pe acompaniamentul lejer, fac unele aluzii la finețea chopiniană.

Variațiunea IV *Con tristezza ma non tanto*, expusă în tonalitatea omonimă *es-moll* în măsura 12/8, reprezintă tipul variațiunilor de caracter, fiind considerată de F. Lips culminația părții II. Muzicianul menționează pe bună dreptate, că „culminația nu întotdeauna are cel mai puternic sunet în lucrarea muzicală” [121, p. 112]. Diapazonul restrâns, lipsit de linia profundă a basului, prevalarea registrului mediu și perpetuarea nuanțelor dinamice *pianissimo* îi conferă discursului muzical intimitate, sobrietate și o atmosferă meditativă, reflectând starea de spirit a eroului (vezi exemplul A3. 5) și determinând prin intensitatea trăirilor prezența unei culminații mai mult interioare decât exterioare.

Variațiunea V *Allegretto poco grazioso* se afirmă la *mezzoforte* cu revenirea tonalității inițiale *Es-dur*. Mișcarea impetuoasă a trioletelor și prezența semnalelor de ”fanfară” (*forte*) amplificate de factura acordică, creează o atmosferă triumfătoare. Sensul muzicii se schimbă fundamental, evidențiind tipul variațiunilor libere (în cazul dat sunt reliefate trăsăturile genului de marș). Expunerea imitativă, ce susține caracterul energetic și hotărât, influențează asupra flexibilității și dinamizării fluxului muzical. Drept urmare, prelucrarea tematică cuprinsă într-un diapazon larg *Es-b⁴* îi conferă variațiunii amploare ”orchestral-simfonică”. Fiind influențat de tradițiile lui L. van Beethoven, care „tindea să introducă trăsături de dezvoltare simfonică în ciclurile sale variaționale” [153, p. 171] și de unele particularități ale pianismului clasic-romantic (vezi exemplele A3. 6, A3. 7 și A3. 8), N. Ceaikin reușește să lărgască posibilitățile tehnice și expresive ale acordeonului.

Variațiunea VI *Tempo del comincio* poate fi considerată ca repriză. Predominarea atmosferei calme readuce imaginile artistice incipiente ale temei. Expunerea în tempo inițial și

preluarea exactă în mare măsură a elementelor melodice îi conferă variațiunii stabilitate și echilibru emoțional, fortificând totodată sfera lirică, narativ-pastorală a întregii părți.

Partea III Scherzo *Allegro brillante* în *h-moll* reprezintă o formă tripartită mare (vezi tabelul 2.3), fiind „cea mai potrivită pentru identificarea contrastului a stărilor de spirit, a impresiilor etc.” [165, p. 141].

Tabelul 2.3 N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, forma tripartită mare, p. III

Introducere	A			B		
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>intermediu</i>	<i>c</i>
m. 1	m. 5	m. 19	m. 29	m. 43	m. 59	m. 67
<i>Allegro brillante</i>	[<i>Allegro brillante</i>]	[<i>Allegro brillante</i>]	[<i>Allegro brillante</i>]	<i>Poco più largamente</i>	[<i>Poco più largamente</i>]	[<i>Poco più largamente</i>]
<i>h-moll</i>	<i>h-moll</i>	<i>h-moll</i>	<i>h-moll</i>	G-dur	G-dur	G-dur

A			Coda
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	
m. 83	m. 101	m. 111	m. 125
<i>Tempo I</i>	[<i>Tempo I</i>]	[<i>Tempo I</i>]	[<i>Tempo I</i>]
<i>h-moll</i>	<i>h-moll</i>	<i>h-moll</i>	<i>h-moll</i>

Introducerea laconică prevestește la *forte* caracterul *brillante* și *molto leggiero* al compartimentului *A* (vezi exemplul A3. 9). Figurațiile năvalnice, încadrându-se în limitele registrelor mediu și acut, contribuie la reliefaarea caracteristicilor genului de *scherzo*. După cum menționează V. Bîcikov, anume registrul acut al acordeonului, ce „se distinge prin culori timbrale luminoase, în mare parte corespunde genului de *scherzo* cu strălucirea și virtuozitatea lui” [88, p. 21].

Acompaniamentul, format din relația *acord-bas* (necaracteristic pentru acele vremuri) expusă pe timpii slabi, frânează nițel din avântul năvalnic al pasajelor. Pierzând din lejeritatea inițială a *scherzo*-ului, terțele cromatice asociate cu intonațiile de fanfară, suprapuse pe mișcarea accentuată a basului (m. 19–22), îi conferă secțiunii *b* mai multă fermitate, întărind sfera eroică nu numai a părții III, dar și a întregii sonate. Revenirea exactă a segmentului *a* conturează clar forma tripartită simplă a compartimentului *A*, reprezentând o structură închisă cu cadență perfectă.

Compartimentul median *B* (vezi exemplul A3. 10), expus în *G-dur* cu schimbarea de tempo *Poco più largamente*, contrastează nu numai din punct de vedere tematic, dar și tonal. Întreaga construcție capătă o independență clară, ce se încheie cu cadența perfectă a noii tonalități. Tema cantabilă, fiind apropiată de relația intonațională a TS din partea I, consolidează legătura între părțile ciclului. Linia melodică lină, expusă în registrul mediu, ce nu depășește diapazonul de decimă, dispune de caracteristicile muzicii vocale. Măsura omogenă compusă de 6/8 și ritmul specific, reflectând o oarecare flexibilitate, conturează clar caracteristicile genului de vals.

Reluarea introducerii, compartimentului *A* și prezența codei afirmă tonalitatea principală, consolidându-se totodată sfera imaginilor *scherzando*.

Partea IV¹¹ *Maestoso. Presto*, oglindind particularitățile rondo-ului¹² clasic cu două episoade, introducere și codă (vezi tabelul 2.4), conturează tendința spre dezvoltarea neîntreruptă.

Tabelul 2.4 N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, forma rondo, p. IV

Intro	Refren	Episod I	Refren		Episod II	Intermediu+ Refren	Coda
	A	B	A	Intermediu	C	A	
m. 1	m. 12	m. 44	m. 79	m. 103	m. 130	m. 212	m. 259
<i>Maestoso</i>	<i>Presto</i>	<i>Poco più sostenuto</i>	<i>Presto</i>	<i>Presto</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I – Presto assai</i>	<i>Prestissimo</i>
h-moll	h-moll	e-moll	h-moll	h-moll	D-dur	h-moll	H-dur

După cum relatează Ȃ. Bolodurina, compozitorul, fiind influențat de realitățile timpului (perioada celui de al doilea război mondial) a reflectat în partea IV „atacul violent al forțelor armate, buna dispoziție, entuziasmul colectiv” [80, p. 129]. Amploarea orchestral-simfonică a introducerii (vezi exemplul A3. 11), debutând în *h-moll* la *fortissimo*, evidențiază caracterul *maestoso*. Prologul, ce are la bază materialul muzical al TP din partea I, participă la edificarea concepției artistice și la intensa coagulare a construcției ciclului sonato-simfonic, trasând un arc tematic între începutul și sfârșitul lucrării.

¹¹ „Partea a IV nu aș numi-o final, ci *Înainte spre victorie!*” relatează într-un interviu A. Poletaev [139].

¹² În versiunea inițială a părții IV, compozitorul a ales forma rondo-sonată (...), înlocuind tratarea cu episodul contrastant, dar peste câțiva ani forma a suferit ajustări semnificative. Posibil, anume forma de rondo corespundea cel mai mult cu reflectarea concepției artistice [88, p. 21].

Refrenul (vezi exemplul A3. 12) începe la *forte* cu avalanșele intonațiilor cromatice interpretate *presto*, caracteristice stilului improvizatoric al cântecelor folclorice rusești. Astfel, N. Ceaikin reușește prin intermediul instrumentalismului tradițional să reflecte suflul eroului principal. Dominarea clară a registrelor mediu și acut evidențiază timbrul strălucitor al acordeonului. Având un raport intonațional clar cu secțiunea *A(a)* al *scherzo*-ului, materialul tematic al refrenului contribuie semnificativ la întărirea legăturii între părțile sonatei.

Debutând cu multă hotărâre la *forte*, episodul I *Poco più sostenuto* (vezi exemplul A3. 13) preia organic dinamizarea fluxului muzical. Prevalarea intonațiilor de cvartă și a ritmului punctat conturează clar caracteristicile genului de marș, ce „reprezintă procesiunea triumfală, victoria care denotă optimism” [88, p. 22]. Înșiruirea tematică, fiind alimentată într-o măsură oarecare de energetica compartimentului anterior nu contrastează, ci completează imaginile artistice ale refrenului.

Energetica tumultuoasă a refrenului este succedată de caracterul cantabil al episodului C *meno mosso* (vezi exemplul A3. 14). Predominarea intonațiilor line *sempre legato* expuse în registrul mediu și respirația largă apropie discursul muzical de particularitățile muzicii vocale. Specificul dezvoltării tematice este determinat de trăsăturile expunerii variantice tipice cântecului liric popular rus. Această idee este confirmată de muzicologul V. Țukkerman, menționând, că „prototipul variantic în muzica profesionistă este reprezentat în special de cântecul liric popular rus. Sfera de bază a expunerii variantice fiind lirismul, narațiunea” [179, p. 91].

Revenirea prologului și a refrenului *Presto assai* pregătesc la *fortissimo* ultima secțiune a părții IV – coda (m. 259). Extinderea orchestral-simfonică, susținută de intonațiile specifice ale episodului I și ale refrenului, conturează clar deznodământul victorios al narațiunii muzicale.

În urma analizei sonatei nr. 1 pentru acordeon semnată de Nikolai Ceaikin, concluzionăm, că autorul respectă în întregime tradițiile genului fără ”a derapa” de la canoanele moștenite de la predecesori. Sub aspect arhitectonic și tonal, materialul tematic este foarte bine definit, reproducând imagini muzicale clare și reliefate, în consonanță cu estetica dominantă a timpului în care a fost compus. Atât perpetuarea tematismului clasico-romantic, cât și conturarea procedeelelor de simfonizare, relevă o abordare ”orchestrală” a instrumentului solo și totodată, condiționează un nivel avansat de dexteritate din partea interpretului.

Carmelo Pino este considerat pe bună dreptate una dintre cele mai remarcabile figuri în istoria artei interpretative acordeonistice din S.U.A (vezi A2. 3). Activitatea sa multilaterală, ce cuprinde sferele pedagogică, componistică și cea concertistică, a fost direcționată în primul rând

spre procesul de academizare a acordeonului. Despre personalitatea polivalentă și viziunile progresiste ale muzicianului se expune Faithe Deffner, ex-președinte al *Asociației Americane a Acordeoniștilor*: „Este un acordeonist al virtuozității carismatice care s-a distins de asemenea și ca un compozitor inovator. (...) El a avut parte de o educație muzicală solidă, care l-a separat de mulți alți acordeoniști ai timpului. (...) Carmelo a fost un exponent timpuriu al basului melodic, ce reprezenta o extensie a capacităților unice ale acordeonului, stăpânindu-l și utilizându-l în interpretare” [33].

În al patrulea an la Universitatea din Columbia frecventează un curs de compoziție predat de Otto Luening. Asumează aici C. Pino debutează în calitate de compozitor cu prima sa lucrare muzicală pentru acordeon – *Canto scherzando* (1955), fiind aleasă ca lucrare obligatorie pentru *Campionatul American al Virtuozilor* din primăvara lui 1956. La scurt timp după aceea compune *Sonata nr.1* pentru acordeon (1956), ulterior redenumită în *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 și considerată totodată prima creație de acest gen din S.U.A.

Pe parcursul activității artistice, ce cuprinde o perioadă de circa cinci decenii, C. Pino colaborează cu Orchestra Simfonică Națională, cu diferite ansambluri, evoluează în calitate de solist, scrie muzică pentru filmul italian *54 Roses*, lansează în 2007 albumul *Carmelo, celebrating the Accordion*, semnează o serie de aranjamente ale pieselor lui A. C. Jobim, V. Young, J. Kosma, Z. Abreu, G. Gershwin, compune muzică camerală pentru diferite ansambluri, însă cele mai remarcabile creații muzicale ale compozitorului rămân a fi opusurile dedicate acordeonului: *Canto scherzando* (1955); *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 (1956); *Concertino* pentru acordeon și orchestra de coarde (1964); *Trei preludii* op. 3; *Trilogie (Astarte, Narcissus, Thalia)* op. 4; *Sonatina in C* op. 5.

Sonata moderne pentru acordeon op. 2 reprezintă un ciclu tripartit cu alternarea de tempo *Allegro – Andante – Allegro vivace*, menținut în limitele structurii tradiționale clasice. Ca și majoritatea colegilor săi ce activau în acea perioadă, compozitorul se adresează posibilităților expresive și tehnice ale acordeonului multitimbral cu taste și *S.B.* Ținând cont de faptul, că instrumentul dispunea de o bogată paletă timbrală, C. Pino nu a ezitat să evidențieze potențialul sonor al acordeonului contemporan. Prin intermediul registrelor timbrale muzicianul reliefează nu numai caracterul temelor muzicale, ci și arhitectonica ciclului instrumental. Capacitățile *S.B.* cer o abordare tradițională a claviaturii stângi, și anume îndeplinirea funcției de acompaniament. Din acest considerent în întreaga creație predomină expunerea omofono-armonică. În pofida denumirii, conturarea distinctă a formelor celor trei părți și a proprietăților tipice muzicii clasice distanțează lucrarea de lexicul muzical ”modern”. Astfel, îndrăznim să presupunem că

redenumirea creației în *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 a avut un scop mai mult publicitar – de a atrage o atenție sporită din partea melomanilor.


Partea I *Allegro*, fiind realizată în formă de sonată (vezi tabelul 2.5), îmbină organic lirismul și energia motrică. Fuziunea respectivă prevalează în toate compartimentele formei (expoziția, tratarea, repriza și coda), constituind particularitățile principale ale tematismului muzical.

Tabelul 2.5 C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op. 2, forma de sonată, p. I.

Expoziția				Tratarea
TP	Puntea	TS	Concluzia	
m. 1	m. 39	m. 50	m. 72	m. 96
<i>Allegro</i>	<i>[Allegro]</i>	<i>meno mosso</i>	<i>[meno mosso]</i>	<i>[meno mosso] – Vivace</i>
g-moll		B-dur		

Repriza			Coda
TP	Puntea	TS	
m. 132	m. 170	m. 179	m. 193
<i>Tempo I</i>	<i>[Tempo I]</i>	<i>a tempo - Vivace</i>	<i>[Vivace]</i>
g-moll		G-dur	g-moll

Expoziția, fiind alcătuită din patru secțiuni (TP, puntea, TS, concluzia), reflectă trăsăturile modelului clasic de sonată. TP (vezi exemplul A3. 15) este structurată într-o formă tripartită (*a-R-a*). Debutând în nuanțe de *pp* în tonalitatea *g-moll*, aceasta dispune de un caracter grațios, susținut de sonoritatea luminoasă a registrului *vioară* (lista registrelor vezi în A4). Materialul tematic ilustrează o îmbinare de genuri și caractere. Astfel, pe de o parte, respirația melodică largă, perpetuarea registrului mediu și a intervalelor diatonice înguste (secunda, terța, cvarta), apropie TP de caracteristicile muzicii vocale. Pe de altă parte, pulsul caracteristic activ

allegro al acompaniamentului  contribuie la crearea unei expuneri tumultuoase, determinată de particularitățile genului motrico-plastic de tocată. Totodată, trebuie menționat faptul, că în cadrul expoziției TP este supusă unei dezvoltări motivice, ceea ce poate fi sesizat în compartimentul median (*R*). Un rol semnificativ îl are jocul de culori al tonalităților majore și minore: fraza incipientă a temei, suferind modificări intonaționale, este prezentată


secvențional în $E - a - F - b - Des$. Prezența registrului *tutti* și a facturii acordice conferă materialului tematic amploare orchestrală.

Puntea (m. 39), fiind percepută inițial ca repriza dinamizată a TP, este caracterizată prin instabilitate tonală. Construcția dată reprezintă un dialog între motivul incipient al temei expus în factură acordică și formele generale de mișcare. Pasajele, având la bază sunetele acordurilor b_{mcs} și c_{mcs} , conferă narațiunii muzicale o încordare emoțională. Modulația definitivă în tonalitatea paralelă a g -moll-ului este realizată doar în ultimele două măsuri ale punții, odată cu apariția lui F_7 .

TS (vezi exemplul A3. 16), reprezentând o perioadă lărgită formată din trei propoziții, dispune de un caracter energic și avântat. Prezența tonalității paralele (B -dur) păstrează raportul tonal tradițional pentru temele unui *Allegro de sonată*. Nuanța impozantă a lui B -dur este intensificată atât de intonațiile afirmative ale cvartelor și cvintelor ascendente, cât și de ritmul punctat caracteristic genului de marș. Apariția episodică a treptei VII mobile, condiționată de alternarea modului mixolidic și celui ionic, imprimă discursului muzical o oarecare instabilitate emoțională. Prevalarea secunde descendente și a pulsului activ al acompaniamentului (preluate din TP) estompează într-o oarecare măsură contrastul dintre cele două teme (TP și TS) și în același timp, contribuie la consolidarea expoziției. După cum menționează cercetătoarea V. Holopova, o „astfel de operațiune tematică corespunde legii estetice veșnice a diversității în unitate și oferă perfecțiune estetică formei de sonată” [173, p. 327–328].


Concluzia (m. 72–95) se cere a fi fragmentată în două secțiuni: prima, realizată de abundența pasajelor de virtuositate cu caracter concluziv, ce oferă un dialog între două linii melodice (*soprano* și *bas*); a doua, presupune o prelucrare motivică a intonațiilor incipiente ale TS suprapusă pe fonul *tremolo*-ului, servind ca tranziție către compartimentul dezvoltator al formei.

Tratarea restrânsă (m. 96), formând un singur val de dezvoltare, debutează *Vivace*, odată

cu prezentarea în tonalitatea c -moll a intonațiilor incipiente ale TP 

Chiar dacă ambele teme sunt supuse dezvoltării, în tratare rolul de bază îl are nucleul TP. Din primele măsuri pot fi sesizate modificări ritmice și intonaționale ale materialului tematic, determinate de expunerea variațională și de procedeul polifonic de recurență. Datorită aplicării acestor procedee de prelucrare, compozitorul obține o integritate emoțional-dinamică și o expunere compactă a ideilor muzicale. Atât înșiruirea secvențională, ce presupune o mișcare tonală activă $c - As - G - as - Es$, cât și prezența sincopelor, conferă nuanțe suplimentare

imaginii artistice. Un rol important în dinamizarea discursului muzical îl au intonațiile jucăușe

scherzando  , atenuate de nuanța sumbră a înșiruirii armonice $c - f - g_{mc}$. Acestea, fiind utilizate în calitate de interludii între expunerile secvenționale ale motivului incipient al TP, vor contribui și la construcția codei părții I.

Apariția motivului inițial al TS, expus secvențial în factură acordică, presupune în primul rând o dezvoltare tonală, fiind preluată de formele generale ale anacruzei. Dinamizarea discursului muzical, formând un singur val de dezvoltare al tratării, continuă până la apariția reprizei, odată cu expunerea TP în vocea basului.

Planul tematic al reprizei corespunde cu cel al expoziției (TP – m. 132, TS – m. 179, coda – m. 193). TP, expusă cu mici modificări în tonalitatea de bază *g-moll*, își păstrează caracterul inițial. Prezentată în tonalitatea omonimă *G-dur*, TS își schimbă tradițional sfera tonală, corespunzând întru totul canoanelor formei de sonată clasică. Coda (m. 193), având la bază intonațiile jucăușe *scherzando*, se încheie cu formele generale de mișcare ce fortifică tonalitatea *g-moll*.

Partea II *Andante*, fiind structurată într-o formă tripartită mare cu episod (vezi tabelul 2.6), aduce un contrast de imagine, imprimând expresiei muzicale nuanțe de lirism.

Tabelul 2.6 C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op. 2, forma tripartită mare, p. II

A		C	A	
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
m. 1	m. 14	m. 30	m. 52	m. 65
<i>Andante</i>		<i>Andante moderato</i>	<i>Tempo I</i>	
C-dur – E-dur		G-dur	C-dur – E-dur	

În cadrul compartimentului *A* se reliefează două secțiuni: *a* și *b*. Secțiunea *a* (vezi exemplul A3. 17) prezintă o perioadă modulată, ce are la baza construcției sale motivul $c^3-b^2-as^2-b^2-g^2$. Expus la *forte* și interpretat la *tutti* în factură acordică, acesta obține amploare orchestrală, evidențiindu-se caracterul monumental al discursului muzical. Imaginea artistică capătă nuanțe lirice grație facturii transparente și a coloritului timbral al *oboiului*. Sunarea patetico-monumentală a muzicii nu se lasă mult așteptată, fiind susținută de revenirea intonațiilor ”orchestrale”.

În secțiunea *b più mosso* (vezi exemplul A3. 18), atât remarcile frecvente de schimbare a tempoului, precum *rallentando*, *accelerando*, *a tempo più mosso*, *meno mosso*, ce sunt determinate de interpretarea *rubato*, cât și formele generale de mișcare, evidențiază particularitățile genurilor improvizatorice. Paralelismele acordice *Des₇ – Ges₇ – Ces₇* zugrăvesc trăsăturile tipice ale armoniei fonice „caracteristică creațiilor cu un caracter pitoresc, specifică muzicii compozitorilor romantici, impresionisti și muzicii secolului XX” [161, p. 64].

Compartimentul median *C Andante moderato* (vezi exemplul A3. 19) debutează cu o mișcare lentă *molto espressivo* bazată pe o temă lirică, cantabilă. Transparența facturii și ”strălucirea” modului *G lidic* creează o atmosferă senină, însă umbrită de o ușoară tristețe impusă de prezența frecventă a acordurilor treptelor III și VI. Măsura de 6/8, lipsită de o oarecare constrângere, etalează un curs lent și grijuliu, imprimând totodată fluiditate și lejeritate discursului muzical. Mișcarea melodică domoală, fiind încadrată în registrul mediu al acordeonului (diapazonul $g - g^2$), reliefează particularitățile muzicii vocale. Proprietățile cantabile ale temei sunt susținute și de nuanța expresivă a *clarinetului*.

Odată cu intensa variere timbrală, metroritmică și motivică a temei, se profilează particularitățile specifice episodului, cum ar fi fluiditatea și dezvoltarea liberă. Îmbinarea și sintetizarea elementelor complexului intonațional, ce se fac sesizate în compartimentele *A* și *C*, contribuie nu numai la interacțiunea liricului cu impulsul volițional, dar și la consolidarea construcției părții II. Grație expunerii dezvoltatoare, culminația compartimentului median obține amploare ”orchestral-simfonică”, evidențiindu-se totodată potențialul sonor al ambelor tastaturi ale acordeonului: factura capătă consistență considerabilă, apar elemente ale replicilor imitative, amplificarea volumului sunării, lărgirea semnificativă a diapazonului.

Având rolul de a fortifica imaginea artistică a compartimentului *A*, repriza preia cu exactitate materialul tematic al acestuia, ce tinde *crescendo poco a poco* spre *fortissimo* cu afirmarea luminosului și hotărâtului *C-dur*.

Partea III – *Rondo. Allegro vivace* – prezintă un exemplu de rondo cu patru episoade, compartimente tranzitorii și codă (vezi tabelul 2.7).

Tabelul 2.7 C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op. 2, forma rondo, p. III

Refren	Episod I	Episod II	Refren
A	B	C	A
m. 1	m. 64	m. 90	m. 123
<i>Allegro vivace</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro vivace</i>	[<i>Allegro vivace</i>]
G-dur	e-moll	h-moll	Es-dur

Episod III	Refren	Episod IV	Refren	Coda
D	A	E	A	
m. 141	m. 165	m. 189	m. 214	m. 257
[<i>Allegro vivace</i>]	[<i>Allegro vivace</i>]	<i>Andante</i>	<i>Tempo I</i>	[<i>Tempo I</i>]
Es-dur	Es-dur	D-dur	G-dur	G-dur

Ca și în primele două mișcări, în finalul sonatei domină în totalitate factura omofono-armonică. Acompaniamentul tipic cu relația *bas-acord-acord-acord* și derivatele acestuia, fiind preluat din părțile anterioare, contribuie la integritatea întregului ciclu. Conturarea clară, transparența și lejeritatea conținutului muzical sunt condiționate de atmosfera pozitivă și binevoitoare a părții III. Aceste particularități tipice *rondo*-ului sunt confirmate de muzicologul O. Sokolov, menționând, că „muzica *rondo*-ului, în conformitate cu natura ei euristică, nu ar trebui să fie profund serioasă, dramatică sau tragică” [161, p. 191]. Persistența de tempo *allegro* și a tonalităților majore, ce sunt determinate de „natura internă a formei de *rondo*, tinzând spre modul major” [180, p. 75], apropie finalul sonatei de tradițiile școlii clasice vieneze.

Refrenul reprezintă o formă monopartită¹³ cu structura unei perioade lărgite. Debutând *Allegro vivace* în *G-dur* la *forte* (vezi exemplul A3. 20), tematismul muzical evidențiază caracterul dansant și vioi. Utilizarea întregului diapazon al acordeonului (ne referim la tastatura dreaptă) este determinată de conținutul artistic al temei, ce conține un impuls puternic de mișcare. Avalanșa pasajelor are menirea de a amplifica lejeritatea și avântul înșiruirii muzicale nu numai prin mișcările ascendente și descendente energice, dar și prin intermediul indicației *crescendo poco a poco*, oferind o senzație intensificată de optimism. Nuanța senină a registrului acut și coloritul deschis al tonalității *G-dur* sunt estompate de registrul timbral *tutti*, ce transpune materialul muzical la octavă inferioară. Pe lângă prevalarea motricii, un component important la construcția refrenului îl constituie intonația cromatică $as^1-a^1-b^1-h^1$. După cum relatează V. Țukkerman, o fuziune a elementelor motrice cu cele lirice (de cântec) reprezintă „o caracteristică tipică a temelor *rondo*-urilor” [180, p. 30].

Episodul B *Allegro* (vezi exemplul A3. 21) este pregătit de revenirea intonațiilor inițiale al refrenului. Tonalitatea *e-moll*, aducând o notă de seriozitate, creează un contrast, atât tonal, cât și tematic. Prima expunere a temei dispune de trăsături lirice, fiind evidențiate de perpetuarea turațiilor melodice line. Printre acestea se face remarcat intervalul secunde descendente.

¹³ Refrenul poate fi perceput și ca formă bipartită simplă, însă secțiunea *b* dispunând de o instabilitate tonală și având un rol modulator va fi tratată ca tranziție către episodul I.

Preluată din tematismul TP al părții I, intonația respectivă contribuie la consolidarea legăturilor între părțile ciclului. Prezența septimei mari ascendente și pulsului ritmic activ al acompaniamentului, imprimă narațiunii muzicale o oarecare tensiune emoțională. Ulterior, tema, preluând mișcarea ritmică a basului, capătă o evoluție variațional-imitativă. Avântul pasajelor, cuprinzând aproape în totalitate diapazonul acordeonului, conferă expresiei muzicale mai mult dinamism și amploare, ceea ce reliefează unele trăsături tipice ale refrenului.

Compartimentul tranzitoriu *Allegretto* (m. 82–89) asigură legătura între episoadele *B* și *C*, modulând din tonalitatea *Es-dur* în *h-moll*. Prezența facturii acordice, a ritmului punctat și a secunde descendente evidențiază înrudirea materialului tematic al tranziției cu cel al TS din partea I.

Episodul *C Allegro vivace* (vezi exemplul A3. 22), ce reprezintă o formă monopartită, fortifică sfera lirică a părții III. Culoarea registrului timbral *clarinet* imprimă imaginii muzicale o nuanță de seninătate și lumină, susținută de lejeritatea acompaniamentului (format din relația *bas-acord-acord*). În pofida prezenței salturilor la sextă, septimă, totuși, linia melodică, fiind încadrată în limitele registrului mediu și perpetuarea respirației largi, apropie discursul muzical de caracteristicile muzicii vocale. Mișcarea interogativă *ais-g¹-fis¹* și prezența treptei IV mobile conferă imaginii artistice o oarecare instabilitate emoțională. Revenirea materialului incipient capătă amploare orchestrală grație utilizării registrului *tutti*. Manifestarea muzicală asimilează nuanțe sumbre, iar consistența facturii acompaniamentului cu predominarea punctului de orgă îngreunează simțitor din mișcarea lejeră anterioară.

Reluarea refrenului la *tutti* în *Es-dur* creează un contrast nu numai tonal, dar și timbral, pierzând într-o oarecare măsură din dinamismul și strălucirea sa inițială. În pofida acestui fapt, transpunerea riguroasă a materialului tematic la interval de terță descendentă confirmă observațiile lui V. Ţukkerman, relatând, că „refrenul transponibil își păstrează importanța sa funcțională, și ce-i mai important, pilonul de expresivitate” [180, p. 54]. Datorită cadentei intruse, organizarea muzicală a refrenului este continuată organic la *piano* în episodul *D* (vezi exemplul A3. 23).

Tema episodului *D*, fiind prezentată de partida tastaturii *S.B.*, dispune de un evidențiat caracter dansant, dinamizat semnificativ de *tremolo*-ul liniei melodice superioare. Totodată, mișcarea hotărâtă a teme, încadrată în limitele registrului grav, conferă narațiunii muzicale o nuanță de sobrietate. Reprezentând o construcție monopartită ce se încheie în *f-moll*, episodul *D*, urmat de un interludiu modulator, se revarsă fluent în pasajele refrenului. Astfel, succesiunea neîntreruptă *refren – episod D – refren* conturează clar particularitățile tipice ale formei

concertante care, după cum menționează V. Țukkerman, „are o expunere mai cursivă decât cea a rondo-ului; trecerile de la temă către interludii și vice-versa dispun deseori de o expunere fluidă” [180, p. 48].

Refrenul este preluat de compartimentul tranzitoriu *L'istesso tempo* (m. 183–188). Având la bază o mișcare cromatică descendentă, expusă secvențial, această tranziție reprezintă unica secțiune din cadrul *rondo*-ului ce anticipează din punct de vedere tematic apariția noului episod *E Andante* (vezi exemplul A3. 24), formându-se o inflexiune tonală *Es-dur* → *D-dur*.

Episodul *E* reprezintă o perioadă dublă expusă variațional. Structura construcției, posedând anumite similitudini cu episodul *C*, relevă aceleași procedee de organizare a materialului muzical. Factura restrânsă, mișcările cromatice și tempo lent reliefează particularitățile muzicii vocale. Timbrul registrului *flaut* îi conferă temei finețe și intimitate. Nuanța luminoasă a tonalității *D-dur*, fiind estompată de modul major dublu-armonic, tinde spre o încordare emoțională.

Episodul *E* își lărgeste semnificativ diapazonul odată cu transpunerea structurilor tematice la cvintă ascendentă. Grație registrului timbral *tutti* și facturii acordice consistente (sesizată în ambele tastaturi), discursul muzical obține amploare orchestrală. Astfel, conținutul, ce inițial dispunea de trăsături lirice, în cele din urmă se transformă, obținând un caracter monumental, grandios. Încheindu-se cu intonațiile de fanfară în factură acordică, înșiruirea muzicală este preluată la *mezzo piano* de *cadenza* „violonistică” (registrul *vioară*). În construcția respectivă, turațiile melodice nu reprezintă o etalare a virtuozității interpretului, ci mai degrabă au rolul de a asigura revenirea refrenului final.

Ultima apariție a refrenului *Tempo I* în *G-dur* (m. 214) preia cu exactitate expunerea inițială a acestuia. Dacă în perioada clasicismului timpuriu compozitorii dădeau dovadă de o oarecare flexibilitate la organizarea materiei muzicale în care „ultimul refren deseori variază cu mare intensitate” [180, p. 73], în cazul de față, C. Pino demonstrează o maximă rigurozitate a scriiturii componistice. În consecință, refrenul consolidează caracterul pozitiv nu numai al finalului, dar și al întregului ciclu.

După cum rezultă din analiză, putem conchide că sintaxa și semantica muzicală a sonatei nu depășește cadrul tradițiilor clasice. Unitatea formei ciclice a lucrării este determinată de esența organizării intonațional-tematice. Partidele ambelor tastaturi (în special cea dreaptă) ale acordeonului, străpunse de un arsenal abundent de mijloace tehnice și expresive, îi permite acordeonistului să demonstreze atât propriile abilități interpretative, cât și bogata paletă sonoră a

instrumentului. Din acest motiv, această creație s-a dovedit a fi atrăgătoare atât pentru artiștii consacrați, cât și pentru tinerii acordeoniști.

2.2. Manifestarea tendințelor neoclasiciste în sonatele pentru acordeon compuse de Ernst-Lothar von Knorr și Peter Hoch

Începând cu anii '20–30 ai sec. XX în cultura muzicală a Germaniei se evidențiază personalitatea polivalentă a lui Ernst-Lothar von Knorr (vezi A2. 4). Pe lângă activitatea componistică, muzicianul se manifestă și ca un iscusit violonist, pedagog și dirijor. Ulterior, maestrul dă dovadă și de capacități extraordinare în sfera administrativă, contribuind semnificativ la perfecționarea sistemului de învățământ artistic. Despre calitățile personale și profesionale ale compozitorului german se expune într-un articol W. Hansdieter: „Ernst-Lothar von Knorr a fost o persoană extrem de flexibilă și un muzician extrem de educat, un violonist genial, un dirijor precis cu o ureche perfectă, un educator cu carismă, un prieten al literaturii, picturii (...) un geniu de organizare și de asemenea, un compozitor de rang (...) Un muzician, care a demonstrat coloana vertebrală în epoca nazistă” [56].

Legând o strânsă prietenie cu P. Hindemith, E.-L. von Knorr este inspirat de stilul componistic al acestuia, ce se caracteriza prin „moderare, simplitate și un oarecare academism” [98, p. 24]. În același timp este influențat de curentul muzical al anilor '20 ai sec. XX, neoclasicismul, ce „devine unul din principalele surse ale creației majorității compozitorilor Germaniei” [98, p. 149]. Cu debutul componistic reprezentat de *Ciaccona g-moll* pentru vioară solo (1907), J. S. Bach „servind ca model în conceptele sale liniare și în rigurozitatea formei” [57, p. 6], se conturează clar preferințele muzicianului, ce ulterior vor fi reflectate în lucrările camerale prin intermediul particularităților neoclasiciste. Enumerarea câtorva creații ciclice, precum *Tema, Variațiuni și Fugă* pentru două viori (1924); *Sonata* pentru violoncel solo (1926); *Trio* pentru vioară, violă și violoncel (1926); *Partita in g* pentru vioară solo (1946); *Muzică de cameră nr. 4* pentru trompetă *in C*, violă și fagot (1954); *Duet* pentru violă și violoncel (1961) ce conțin trăsături baroce ne demonstrează elocvent preferințele compozitorului. Argumente suplimentare în acest sens pot servi și opiniile unor muzicologi. Astfel, spre exemplu, G. Frommel afirmă, că „forma lumii barocului, fiind îmbogățită de numeroase influențe ale secolului progresiv, continuă să fie căminul muzical al lui Knorr. Melodia are la bază structura exactă, emoția și claritatea radicală” [56]. În acest context se expune convingător și cercetătorul F. Hsing-Hua: „Stilul componistic al lui Knorr este fundamental polifonic, bazat pe ideile reformei contrapunctului propuse de Kurth (...) În general muzica de cameră a lui Knorr iese în

evidență prin formele stricte și modul clar de organizare. Lejeritatea, simplitatea, claritatea sunt atitudinile neo-barocului și a *Noii obiectivități*¹⁴, ce îndeplinesc în totalitate cerințele față de muzica de cameră a lui Knorr” [57, p. 120–121]. Pe parcursul activității componistice muzicianul nu și-a trădat convingerile estetice neoclasiciste, excepție făcând creațiile tardive *Cvartetul de coarde* (1969), *Fantezie* pentru clarinet și pian (1970), *Sonata Diaphonia* pentru două piane (1971) și *Sonata nr.2* pentru violoncel și pian (1972), prin intermediul cărora „elementele dodecafonică sunt încorporate în stilul său” [56].

Întreaga activitate a lui E.-L. von Knorr se desfășoară pe o perioadă de circa șapte decenii (1907–1973), opera sa incluzând în jur de 230 opusuri (creații pentru instrumente solo, duete, trio, cvartete, lucrări vocale și orchestrale)¹⁵. Constituită din lucrări dedicate în special instrumentelor cu coarde și pianului, cu certitudine putem spune că acordeonul nu ocupa un loc primordial în creația muzicianului. În pofida acestui fapt, E.-L. von Knorr a contribuit într-o oarecare măsură la academizarea repertoriului concertistic pentru acordeon, reușind să compună *Suita* pentru acordeon solo (1945), *Introducere și Rondo brillante* pentru acordeon solo și orchestra de acordeoniști (1948), *Douăsprezece piese de concert în stil vechi* pentru orchestra de acordeoniști și trei soliști (1951), *Suită engleză* pentru trio și orchestră de acordeoniști (1951), *Sonatina in B* pentru vioară și acordeon (1953).

După compunerea suitei *Șapte piese noi* (1927) de Hugo Herrmann, a fost nevoie de mai bine de două decenii ca să-și facă apariția primul opus în genul de sonată pentru acordeon din Europa – *Sonata in C* pentru acordeon semnată în 1949 de Ernst-Lothar von Knorr. Ca și *Suita* pentru acordeon solo (1945), *Sonata in C* a fost dedicată producătorului de acordeoane și în același timp proprietarul celei mai mari fabrici de producere a instrumentelor din Trossingen, Ernst Hohner (1886–1965). Acesta a colaborat și a impulsionat mulți compozitori de a crea un repertoriu original pentru acordeon, conștientizând, că „constituirea instrumentelor ca reprezentanți demni ai scenei academice este posibilă doar prin crearea repertoriului corespunzător și prin organizarea unui sistem de învățământ bine elaborat” [108, p. 210]. Premiera *Sonatei in C* pentru acordeon a avut loc la Trossingen în anul 1949, fiind interpretată de virtuozul acordeonist german Fritz Dobler.

¹⁴ Revenirea la obiectivitatea creației baroce este numită de compozitorii germani *Noua obiectivitate* (*Neue Sachlichkeit*).

¹⁵ F. Hsing-Hua elaborează catalogul creației componistice a lui E.-L. von Knorr [57, p. 122–246], fiind la momentul de față cel mai complet, dar nu și unul exhaustiv. Numărul exact al lucrărilor nu este stabilit nici până în prezent. O parte din creații sunt trecute în revistă, având la bază surse secundare cum ar fi programul concertelor, articole din ziare etc. În 1944 din cauza bombardamentelor la Frankfurt, o mare parte din lucrări au fost distruse.

Trăsăturile caracteristice ale neoclasicismului, ce predomină în creația lui E.-L. von Knorr, sunt evidențiate și în *Sonata in C* pentru acordeon, constituind un ciclu tripartit cu tradiționala succesiune a părților: *repede – lent – repede*. Dacă modelul sonatei clasico-romantice se asociază cu strânsa relație *formă-gen*, atunci în cazul de față, nici una din părțile componente ale lucrării nu articulează o formă de sonată. Eschivarea de la normele tiparului respectiv indică spre fortificarea tradițiilor baroce. Alte aspecte, ce marchează înclinarea sonatei spre estetica neoclasicismului, sunt claritatea și echilibrul formei preclasice, evitarea extremelor de tempo și a celor de dinamică, factura economă (restrânsă), ritmica clară și bine organizată. Materialul tematic se cere a fi unul complex, însumând trăsături ale muzicii modale și particularități ale tonalității lărgite, susținute în limitele scriiturii liniare. Totodată, se fac vizibile elementele sistemului major-minor, având la bază principiul ordonator al politonalismului.

Ținând cont de faptul, că în perioada anilor '30–40 ai sec. XX în muzica germană predomina tema „marcată de orientarea antifascistă, antirăzboinică și patosul afirmării umanismului împotriva barbariei contemporane” [98, p. 21], îndrăznim să presupunem, că anume reacția negativă a compozitorului față de ororile războiului și protestul împotriva violenței au servit ca punct de referință pentru concepția artistică a sonatei. Atitudinea respingătoare a lui E.-L. von Knorr față de regimul nazist este expusă elocvent de C. Curzon, membru al Academiei Regale de Muzică din Londra, care în anul 1947 adresa maestrului următoarele cuvinte: „După incredibila suferință, care a fost adusă de brutalitatea naziștilor întregii lumi, este bine să ne amintim că încă mai există unii germani ca Dumneavoastră, care s-au exprimat fără teamă și fără a ține cont de pericolul lor personal, ca fiind puternic împotriva ideologiei și politicii grupului nebun de gangsteri, care a venit la putere în Germania, în 1933” [49].

Partea I *Allegro moderato* este scrisă într-o formă tripartită mare cu episod și repriză inversată, relevând astfel trăsăturile formei concentrice (vezi tabelul 2.8).

Tabelul 2.8 E.-L. von Knorr *Sonata in C* pentru acordeon, forma tripartită mare, p. I

A		C (R)			A ¹	
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c'</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
m. 1	m. 15	m. 40	m. 51	m. 65	m. 83	m. 100

În cadrul compartimentelor se conturează clar formele bi- și tripartite simple. Chiar dacă materialul tematic dispune de imagini artistice contrastante, compozitorul nu se grăbește să

utilizeze întregul ”arsenal expresiv” al acordeonului multitimbral. Anume emotivitatea rezervată, ce corespunde esteticii neoclasică, dictează spre o economisire a resurselor timbrale. Astfel, din întreaga gamă de culori a instrumentului sunt întrebuințate doar două registre, precum *musette* și *tutti*.

Discursul muzical al compartimentului *A* (secțiunea *a*, vezi exemplul A3. 25) include câteva elemente tematice. Primul element $a-d^1-e^1-g^1-f^1-e^1-d^1$ transpus cu exactitate la o cvintă ascendentă în factură polifonică are un pronunțat caracter elegiac. Lipsa tensiunii afective excesive generează nuanțe lirice rezervate. Totodată, trebuie menționat faptul, că elementul inițial va avea un rol decisiv atât la construcția părții II, cât și la crearea temei ritornelei din final, fiind utilizat în calitate de motiv generator al întregii creații.

Al doilea element, evidențiat de caracteristicile genului de marș, este susținut de intonațiile modului lidian $g^2-fis^2-e^2-g^2-fis^2-d^2-e^2$, căpătând o nuanță optimistă amplificată de succesiunea armonică a acordurilor tonicii și a II lidiană din tonalitatea *C-dur*.

Al treilea element, ce are la bază forme generale de mișcare, dinamizează fluxul muzical și totodată, accentuează particularitățile politonalismului. Astfel, compartimentul *A* reflectă o stare emoțională instabilă cu alternarea frecventă a caracterului melancolic și celui energetic, hotărât.

Secțiunea *b* (vezi exemplul A3. 26) constituie o temă independentă, imaginile artistice, fiindu-i determinate de trăsăturile tipice genului de marș. Mișcarea ”jucăușă” a terțelor interpretate *staccato*, fiind suprapuse pe accentele greoaie ale basului, creează o evidentă înclinare caricaturală spre grotesc. Apariția intonațiilor înrudite cu secțiunea *a* asigură într-o oarecare măsură omogenitatea întregului compartiment *A*, care, de altfel, se construiește pe un material tematic unitar fără contraste interne notabile.

Compartimentul median *C* (m. 40) îndeplinește funcția de episod și constituie o formă tripartită simplă. Materialul muzical debutează cu motivul generator prelucrat prin intermediul procedeelelor contrapunctice. Expunerea imitativă a nucleului tematic accentuează caracterul elegiac, totodată evidențind și posibilitățile polifonice ale acordeonului cu *S.B.* Înșiruirea lirică este susținută de intonațiile *lamento*, acestea reprezentând un alt element important în construcția materialului tematic.

În secțiunea *d* (vezi exemplul A3. 27), prin intermediul tematismului *scherzando* bachian și a elementelor polifoniei latente (vezi exemplele A3. 28 și A3. 29), sunt reliefate particularitățile neobaroce. Datorită intonațiilor active și facturii transparente fluxul muzical capătă o dinamizare semnificativă.

Secțiunea c' debutează cu motivul generator, expus în octavă și dublat de linia basului. Prezența facturii consistente îi conferă discursului muzical amploare și monumentalism. Nucleul tematic, fiind dezvoltat în limitele tonalității *c-moll* și suprapus pe culorile armonice ale acordurilor *c*, *Des*, *cis*, conturează trăsăturile specifice ale politonalismului dictate de organizarea liniară. Această particularitate se cere a fi una determinantă la consolidarea stilului componistic al lui E. L. von Knorr, fapt confirmat de W. Hansdieter: „liniaritatea este o trăsătură de bază a compoziției sale” [56]. Pe lângă nuanțele monumentale, secțiunea c' accentuează imaginile artistice ale grotescului, fiind reprezentate de suprapunerea caracterului melancolic al melodiei pe mișcarea rigidă cromatică a acompaniamentului.

Compartimentul A' (m. 83) reflectă particularitățile caracteristice reprizei inversate. Prelucrările tematice, ce se fac sesizate în secțiunea *b*, nu influențează semnificativ asupra echilibrului emoțional. Revenirea exactă a secțiunii *a* este preluată de motivul generator expus la *tutti*. Căpătând amploare, înșiruirea muzicală evidențiază intonațiile caracteristice modului *C* mixolidic și fortifică centrul tonal *C*.

Partea II *Largo* reprezintă o temă cu variațiuni pe *basso ostinato*¹⁶ (vezi tabelul 2.9).

Tabelul 2.9

**E.-L. von Knorr Sonata in C pentru acordeon,
temă cu variațiuni pe *basso ostinato*, p. II**

Tema	Variațiunea I	Variațiunea II	Variațiunea III	Variațiunea IV	Variațiunea V
m. 1	m. 5	m. 9	m. 13	m. 17	m. 21

Variațiunea VI	Variațiunea VII	Variațiunea VIII	Variațiunea IX	Variațiunea X	Variațiunea XI
m. 25	m. 29	m. 33	m. 37	m. 41	m. 45

Adresându-se către această formă, compozitorul își manifestă înclinația spre neoclasicism¹⁷, ceea ce ne confirmă și muzicologul rus V. Țukkerman: „Predispoziția către *basso ostinato* a apărut în conformitate cu tendințele neoclasiciste”, cât și ca o prelungire a „direcției

¹⁶ În acea perioadă, în cadrul repertoriului academic pentru acordeon, către forma variațională pe *basso ostinato* se adresează contemporanii lui E.-L. von Knorr: H. Brehme – *Divertimento in F*, p.II (*Intermezzo ostinato*), op.59 (1956); H. Herrmann – *Phantasie* (1938), *Passacaglia* (1951); H. Degen – *Sonate in G*, p.II (1952); K. Roeseling – *Ostinato* (1935), *Sonate für Akkordeon*, p. II (1955).

¹⁷ În cazul de față, noțiunea de *neoclasicism* are un sens mai larg, cuprinzând reinterpretarea principiilor compoziționale și a procedeelelor moștenite din perioada barocului. După cum specifică V. Varuț „muzicologii în unele cazuri tind să se exprime prin "stilul neobachian", "stilul neomozartian", tendințe "neobarocco" și chiar "stil neogalant" ” [91, p. 5].

antiromantice împotriva emotivității exagerate” [179, p. 145]. Întreaga construcție a părții II posedă o statică evidentă lipsită de amplitudine dinamică și de o schimbare semnificativă a facturii. În circumstanțele respective nu putem vorbi despre un proces de acțiune, ci mai degrabă despre o reflectare a trăirilor lăuntrice, păstrând o stare emoțională echilibrată expusă cursiv, ce nu necesită nici schimbări bruște, nici conflicte în dezvoltare. „Raportarea contrastului ”în interior” cum nu se poate mai mult corespunde tipului de conținut, unde lupta, conflictele poartă un caracter lăuntric-psihologic” [179, p. 118], menționează V. Țukkerman. În asemenea împrejurări, nici de această dată compozitorul nu se grăbește să epuizeze resursele timbrale ale acordeonului. Anume prevalarea nuanțelor catifelate ale registrelor *fagot* și *bandoneon* corespund întru totul narațiunii muzicale.

Tema *basso ostinato*-ului (vezi exemplul A3. 30), ce „constituie un câmp semantic al formei” [106, p. 418], manifestă un puternic factor al unității. Preluarea și predominarea motivului incipient al temei părții I (vezi exemplul A3. 25, m. 2–3) conturează principiile monotematismului, creând o legătură strânsă între părți. Construcția temei, ce îmbină în sine expresivitate și laconism, generează condiții prielnice de variere neîntreruptă. Materialul tematic, expus în registrul grav în tonalitatea a-moll în *tempo* lent cu măsura de 4/8, întocmește un caracter sobru caracteristic pasacaliei.

În conformitate cu legile formei polifonice, principiul de bază este reprezentat de nepotrivirea pe verticală a structurilor sintactice ale temei *ostinato* și a contrasubiectului, ce tind spre monoimagistică și ”monodinamism” (termen utilizat de V. Zaderațki). Această particularitate, fiind influențată de liniarismul polifonic, determină independența absolută a liniilor melodice și totodată înlătură funcțiile armoniei tonale. Continuitatea mișcării de la o expunere la alta duce spre unitatea totală a variațiunilor, formându-se o legătură sistematică dublă (începutul unei noi expuneri cu tonica servește ca sfârșit a celei anterioare). În pofida formării construcției autonome a vocilor superioare în raport cu linia basului, totuși se conturează voalat cezuri ce marchează atât fazele mari ale formei, cât și grupurile expunerilor tematice, fapt ce poate fi observat în special la hotarele variațiunilor IV și V (vezi exemplul A3. 31). Dezvoltarea, fiind restrânsă în manifestările ei, concordă cu ”principiul contrastului concomitent” (termen propus de T. Livanova), evidențiind tendința obligatorie a formei către structura intonațională polisemantică.

Contrasubiectele variațiunilor I și XI (vezi exemplul A3. 35) au la bază elemente tematice ale motivului generator al părții I (vezi exemplul A3. 25, m. 2–3). Un rol important în construcția facturii polifonice a variațiunilor II și III o are turația melodică $e^l-g^l-b^l-b^l-a^l-g^l-f^l-g^l$,

fiind expusă imitativ atât în *soprano*, cât și în *alto*. Mișcarea 32-milor în variațiunea III, fiind înșiruite episodice și în etalările ulterioare (IV, V, VI), imprimă un oarecare dinamism, care, totuși nu reușește să influențeze semnificativ asupra narațiunii echilibrat-intelectuale.

În variațiunile V, VI și VII, atât preluarea contrasubiectelor anterioare expuse imitativ și figurat, cât și păstrarea facturii, conferă omogenitate discursului muzical. La fluiditatea expunerii și la coagularea construcției părții II participă variațiunile IV, VII, IX (vezi exemplul A3. 34). În intensa cromatizare se fac vizibile figurile retorice baroce (vezi exemplele A3. 32 și A3. 33), reușind să reliefeze trăsăturile neoclasiciste ale limbajului muzical.

În pofida conturării caracteristicilor de rondo, ce are la bază principii clare și severe de constituire, partea III *Rondo scherzando* este realizată într-o formă *ritornelică* sau *concertantă*, reprezentând o construcție mai liberă, specifică concertului baroc (vezi tabelul 2.10).

Tabelul 2.10 E.-L. von Knorr *Sonata in C* pentru acordeon, forma concertantă, p. III

Ritornelă	Episod I	Ritornelă	Episod II	Ritornelă
A	B	A	C	A
m. 1	m. 22	m. 47	m. 65	m. 98
C	Des – a (A)	d	H – a	Des

Episod III	Ritornelă	Episodul IV	Ritornelă	Coda
D	A	E	A	
m. 110	m. 141	m. 163	m. 173	m. 200
cis	G	a (A)	d	C

Prin evidențierea însușirilor formei indicate în partea finală a sonatei, E. L. von Knorr se apropie de tradițiile preclasice. Ideea este susținută și de muzicologul clujean V. Herman, relatând, că „forma *concerto* este atribuită de compozitorii vremii (compozitorii perioadei barocului – n.n.C.D) mai cu seamă *părții prime* și finalului” [17, p. 75]. Chiar dacă predominarea facturii omogene estompează principiul contrastant al ritornelei și episoadelor *tutti – solo*, compozitorul nu neagă particularitățile constructive ale formei *concerto*, deoarece, după cum menționează Iu. Holopov „în ciclurile de sonată, ce nu reprezintă concerte, asemenea expuneri (o factură densă polifonică și una mai transparentă) nu ar trebui menținute” [174, p. 16]. Pentru o conturare clară a arhitectonicii, paleta timbrală a acordeonului este semnificativ lărgită prin intermediul registrelor *bandoneon, musette, clarinet, tutti*.

Ritornela debutează cu intonațiile preluate din motivul generator al părții I. Întreaga construcție reprezintă o perioadă dublă deschisă, ce se încheie pe dominantă cu un complement cadențial. Înrudirea materialului tematic cu cel al episoadelor întărește calitatea generală monotematică a formei. Tematismul (vezi exemplul A3. 36), fiind specific și altor lucrări camerale ale compozitorului (vezi exemplele A3. 37 și A3. 38), generează un caracter vioi, dansant. Fluxul muzical, expus *scherzando* în măsura omogenă compusă 6/8, capătă o evidentă dinamizare caracteristică finalurilor lucrărilor ciclice ale perioadei barocului, ceea ce poate fi observat și în creația lui J. S. Bach (vezi exemplul A3. 39). Apariția *codettei* sugerează caracteristicile temelor fugilor baroce și morfologia muzicală a tarantelei, fiindu-i caracteristică „desfășurarea largă a melodiei cu extinderi mari și complemente cadențiale” [118].

Prezența trăsăturilor de tarantelă, atât în finalul sonatei, cât și în alte creații pentru acordeon ale compozitorilor germani, este determinată în mare parte de influența particularităților neoclasiciste¹⁸. După cum relatează T. Kiureghian, în practica componistică a sec. XX „tarantela a devenit obiect de stilizare, inclusiv în cadrul neoclasicismului (de exemplu, *Pulcinella* partea IV și partea II a suitei pentru orchestră mică de I. Stravinski, partea II a *Sonatei pentru vioară în E* de P. Hindemith)” [118].

Intonațiile ”reci” ale acompaniamentului, combinate cu caracterul lejer și dansant al melodiei, conferă discursului muzical o nuanță polisemantică. Politonalismul, condiționat de particularitățile scriiturii liniare, amplifică discrepanța între cele două linii melodice. Astfel, nu numai în ritornelă, dar parțial și în episoade, ambiguitatea, fiind reprezentată de îmbinarea contrastantă a negativului și pozitivului, urâtului și frumosului, tragicului și comicului, trasează caracteristicile grotescului.

Episodul I (m. 22), având la bază elementele tematice ale ritornelei, confirmă observația lui Iu. Holopov: „Funcția compozițională a interludiului (episodului) în mare măsură este analogică cu funcția intermediului în fugă. Intermediul reprezintă o dezvoltare a gândului expus în tema inițială” [174, p. 16]. În pofida dominării facturii omofono-armonice, ce se face observată și în construcțiile ulterioare, E.-L. von Knorr se apropie de principiile scriiturii polifonice prin intermediul expunerilor imitative și a dezvoltării motivico-tematice. Etalarea cantabilă a secțiunii *b* conferă materialului muzical un contrast de imagine, fiind imediat înăbușit de salturile la sextă și septimă.

¹⁸ G. Anders-Strehmel – *Ascolischer Tanz (Tarantella)*, 1954; H. Herrmann – *Konzert-Étuden (nr. 3 Vivace alla tarantella)*, 1946; E.-L. von Knorr – *Zwölf Vortragsstücke im alten Stil (nr. IX Tarantella)*, 1951; E.-L. Wittmer – *Scherzo*, 1950; H. Zilcher – *Im kahn* op. 88, 1938.

Dezvoltarea tonală (transpunere pe centrul tonal *D*) a ritornei prescurtate reproduce afinități cu caracteristicile formei *concerto* și o distanțează de trăsăturile *rondo*-ului. După cum menționează V. Herman: „Dacă în *rondo* revenirea era neschimbată, în *concerto* ea suferă numeroase transformări: prescurtări, amplificări, amplasări în tonalități diferite de cea inițială, introducerea unor momente de dezvoltare etc.” [17, p. 74].

Episodul II (m. 65) debutează cu motivul incipient al ritornei expus în *H-dur* în registrul acut și preluat imitativ în *a-moll*. Salturile jucăușe ale melodiei, suprapuse pe intonațiile ”aspre” ale acompaniamentului, formează un contrast simultan, atât tonal cât și timbral, creând o discrepanță de caracter. Acordurile ”amenințătoare” și pasajele avântate, susținute de registrul *tutti*, evidențiază nuanța agresivă, diabolică a grotescului.

Expunerea motivică a ritornei pregătește apariția episodului III (m. 110). Materialul tematic, înșiruindu-se *ruhiger* (liniștit), contrastează semnificativ cu cel din episoadele anterioare, căpătând o nuanță rezervată de lirism. Discursul muzical este întreținut de o ”discuție” între ”solist” și ”orchestră”. Un rol important îl are dialogul terțelor cromatice descendente ale ”orchestrei” (registrul *bandoneon*) și intonațiile interogative, îngândurate ale ”solistului” (registrul *clarinet*). În replicile *clarinetului* se conturează clar motivele preluate din ritornelă, pierzându-și din caracterul inițial dansant și căpătând evidente caracteristici de recitativ. Relația *tutti – solo*, preluată din procedeele tipice ale genului de concert, aduce o extindere semnificativă a morfologiei muzicale, accentuând rolul dezvoltator al episodului. Aceste trăsături ne demonstrează vădit afinitatea cu particularitățile formei *concerto* confirmată de V. Herman: „Ideile secundare, mai mult decât cupletele *rondoului*, aduc importante libertăți în construcția morfologică (...) Ele apar drept momente cu importanță mult mai mare decât a simplelor cuplete, fiind adevărate *episoade*, uneori destul de extinse” [17, p. 74].

Revenirea ritornei în *Tempo I* și prezența episodului IV (m. 163), ce constituie o variantă restrânsă a episodului I, fortifică dominarea imaginilor artistice ale grotescului. Apariția finală a frânturilor ritornei creează o abatere de la caracteristicile ultimei reprize a formei *concerto*, ca fiind „totdeauna statică și integrală” [17, p. 74].

Coda, expusă *schneller als Zeitmaß I* (mai repede decât tempo I), are la bază materialul tematic al ritornei, evitând construcțiile de tip periodic. Fluxul muzical tinde *sehr schnell* (foarte repede) ferm spre acordul luminos al *C-dur*-ului, întărind și afirmând atât centrul tonal *C*, cât și deznodământul optimist al întregii creații.

Trăsăturile neoclasiciste reflectate în *Sonata in C* vor determina specificul scriiturii componistice preluat în anii '50 ai sec. XX de succesorii lui E. L. von Knorr. Drept exemple în

acest sens pot servi: *Sonata in G* de H. Degen (1952), sonatele pentru acordeon de K. Roeseling (1955), G. Lampe (1958) și P. Hoch (1959). Astfel, muzicianul, prin intermediul ”noului curent clasic”, ce presupune „îndepărtarea subiectivității și a excesului emoțional al expresionismului, o modalitate de a acumula o nouă tehnică, o nouă stilistică, dar și un nou sprijin spiritual” [98, p. 150], contribuie semnificativ la determinarea procesului de academizare a acordeonului, precum și la ”cameralizarea” repertoriului, marcând o nouă direcție de dezvoltare a artei interpretative în perioada postbelică.

Unul dintre reprezentanții școlii componistice germane, ce participă activ la academizarea și întregirea repertoriului pentru acordeon începând cu a doua jumătate a sec. XX, este pedagogul și compozitorul Peter Hoch (vezi A2. 5). De-a lungul timpului, muzicianul compune lucrări camerale dedicate acestui instrument: acordeon solo – *Suită în miniatură* (1956), *Două invențiuni mici* (1957), *Introducere* pentru acordeon (1965), Șapte piese pentru acordeon solo *Getön* (1990) etc.; două sau mai multe acordeoane – *Rondo* (1963), *Divertisment* pentru trei acordeoane (1965), *Muzică silențioasă* (1993) etc.; acordeon cu alte instrumente – *Duet* pentru flaut, oboi/clarinet și acordeon (1961), *Trei mișcări* pentru vioară și acordeon *Joc pentru doi* (1992) etc.; acordeon și orchestră – *Muzică de concert în trei mișcări* (1959), *Cântec și dans din Suedia* (1967), *Baska Voda* (1967) etc. În anul 2006 își fac apariția două CD-uri, unde se regăsesc cele mai importante creații pentru acordeon compuse de Peter Hoch în perioada anilor 1956–2000 [210]. Printre acestea se numără și *Sonata* pentru acordeon, una din lucrările ce consolidează trăsăturile specifice ale genului de sonată în Germania în perioada anilor '40–50 ai sec. XX. Pe lângă *Suita în miniatură* (1956), *Două invențiuni mici* (1957) și *Muzică de concert în trei mișcări* (1959), *Sonata* pentru acordeon solo compusă în 1959 (editată abia în 1970) se înscrie printre experimentele componistice timpurii ale autorului.

Sonata formează un ciclu tripartit cu tradiționala succesiune a părților *repede – lent – repede*. Autorul definește opusul ca *Sonate für Akkordeon*, chiar dacă nici una din părțile componente ale ciclului nu constituie o formă de sonată. După cum se știe, compozitorii sec. XX tot mai frecvent revin la conținutul incipient al cuvântului *sonata*, această tendință fiind sesizată elocvent și în estetica neoclasicismului. Igor Stravinski, unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai acestui curent muzical confirmă următoarele: „Eu am întrebuințat termenul *sonata* cu sensul său inițial, ca un derivat al cuvântului italian *sonare* (a cânta la un instrument), spre deosebire de *cantata*, ce-și are proveniența de la cuvântul *cantare* (a cânta cu vocea). Folosind acest termen eu nu m-am simțit încătușat de forma consacrată tradiției de la sfârșitul secolului XVIII” [167, p. 175]. O argumentare a lipsei formei de sonată în cadrul esteticii


neoclasiciste este expusă de muzicologul rus V. Varunț: „este absolut evidentă tendința de anti-sonată în muzica instrumentală a primelor decenii ale secolului XX, identificată cu neoclasicismul. Procesualitatea sonatei se dovedește a fi străină esteticii sale. (...) Orientarea disocierii de întrebările "blestemate" ale vremii a condus în mod firesc spre crearea lucrărilor cu concepție neconflictuală” [91, p. 60–61]. O astfel de trăsătură (lipsa formei de sonată) se cere a fi una predominantă în sonatele pentru acordeon semnate de compozitorii germani (E.-L. von Knorr, H. Degen, K. Roeseling și G. Lampe) în perioada anilor '40–50 ai sec. XX.

Partea I *Maestoso* este scrisă într-o formă variantică (vezi tabelul 2.11), având la bază o singură temă (vezi exemplul A3. 40).

Tabelul 2.11 **P. Hoch *Sonata* pentru acordeon, forma variantică, p. I**

A ₁	A ₂	A ₃	A ₄	A ₅	A ₆	A ₇	A ₈
m. 1	m. 9	m. 13	m. 17	m. 24	m. 27	m. 33	m. 49

În cazul de față, noțiunea de *temă* este utilizată condiționat pentru a diferenția expunerea inițială și a o compara cu cele ulterioare. Materialul tematic, concentrat în cele două secțiuni ale temei (*a* m. 1–4 și *b* m. 4–8), formează întreaga construcție a părții I. Reflectarea particularităților scriiturii liniare și a tonalității lărgite sunt dictate de intensa cromatizare a discursului muzical, determinând specificul tematic al întregii părți. Tema, dispunând de un caracter improvizational, ne indică trăsăturile genurilor instrumentale baroce (preludiu, fantezie și tocată). Prin intermediul registrelor *armoniu* și *oboi*, compozitorul reușește să creeze un contrast timbral între cele două secțiuni, sugerându-ne o aluzie către imitarea instrumentelor cu taste ale perioadei barocului. Dacă primul, imprimă discursului muzical amploarea și grandoarea orgii, atunci cel de al doilea indică spre sonoritatea strălucitoare a clavecinului.

În cadrul expunerilor variantice compozitorul prelucrează intens și flexibil elementele tematice ale ambelor secțiuni, formându-se noi intonații prin intermediul procedeelelor polifonice cum ar fi recurența, inversia, diminuarea etc. Pe lângă prelucrarea materialului tematic incipient, P. Hoch utilizează pe larg turații melodice ce denotă trăsăturile scriiturii modale. Astfel, modurile *ton-semiton* și *semiton-ton* pot fi elocvent sesizate în majoritatea expunerilor. Construcțiile etalărilor variantice se disting prin neproporționalitate, fiind marcate de lipsa succesivității motivice inițiale. În condițiile, când independența liniilor melodice nu formează pe verticală delimitări evidente ale expunerilor, motivul incipient  al temei participă activ

la conturarea clară a formei. În cele din urmă și acesta suferă o serie de modificări ce pot fi sesizate în exemplul A3. 41.

Dacă în expunerea inițială sunt dezvăluite particularitățile polifoniei contrastante, atunci în construcțiile variantice tot mai frecvent sunt evidențiate procedeele contrapunctice imitative. Ținând cont de faptul, că pe parcursul întregii părți predomină aceeași factură și același caracter, compozitorul ar putea utiliza un singur registru, spre exemplu *oboitul*. Muzicianul însă decide să ofere o alternanță frecventă a registrelor *obo* și *clarinet* (redarea contrastului *tutti – solo*), provocând un anumit contrast timbral și totodată, făcând aluzie la forma *concertantă* (caracteristică concertului baroc).

Condiționate de specificul formei, etalările variantice nu formează un contrast semnificativ, dar nici nu conduc spre un caracter identic complet al exprimării. Acestea reflectă aceeași idee, aceeași imagine artistică, dar într-un alt aspect, în care principala caracteristică artistică rămâne neschimbată, înlocuindu-se doar detaliile. Astfel, în cadrul întregii construcții a părții I, structurile înrudite produc o reînnoire neîntreruptă în limitele unei singure sfere artistice. Aspirația către variabilitate este percepută ca o tendință plastică a gândului muzical, capabilă să se schimbe, rămânând în esență aceeași, iar transformările (melodice, armonice, sintactice) au rolul de a nuanța imaginea artistică.

În condițiile când particularitățile tonalității lărgite contribuie activ la destrămarea sistemului tonal major-minor, scriitura polifonică creează o conjunctură prielnică pentru structurarea și organizarea materialului tematic. Intensa polifonizare a discursului muzical denotă nu numai trăsăturile specifice ale neoclasicismului, dar și tendințele generale ale muzicii sec. XX, idee ce este confirmată de V. Varunț: „Adresarea către logica constructivistă a scriiturii polifonice ca mijloc merit să înlocuiască bazele sistemului tonal clasic major-minor este o tendință globală a muzicii secolului XX. (...) În cazul neoclasicismului renașterea "formelor contrapunctice" a dobândit un caracter deosebit de activ, întrucât a permis extinderea "catalogului modelelor vechi" la care neoclasiștii s-au adresat în creația sa [91, p. 67]. La rândul său, compozitorul S. Taneev încă în anul 1909 menționa, că „pentru muzica contemporană, armonia căreia treptat își pierde legătura tonală, puterea de legătură a formelor contrapunctice ar trebui să fie deosebit de prețioasă. Muzica contemporană este preponderent contrapunctică” [168, p. 10].

Grație procedeele contrapunctice sunt extinse simțitor posibilitățile tehnice și expresive ale *F.B. (B.B.)*, reușindu-se reliefarea specificului polifonic al acordeonului. Acest aspect puțin explorat în lucrările instrumentale timpurii s-a dovedit a fi unul de perspectivă anume în creația

compozitorilor germani, fiind reflectat și în genul de sonată pentru acordeon în perioada anilor '40–50 ai sec. XX. Constatarea făcută de Vladislav Zolotariov, unul din cei mai importanți reprezentanți ai școlii academice de acordeon din Rusia în perioada anilor 1960–1970, ne demonstrează, că afirmarea acordeonului în calitate de instrument polifonic ar trebui să fie un obiectiv primordial pentru majoritatea compozitorilor: „Acordeonul cu butoane este un instrument absolut polifonic și necesită anume o asemenea abordare” [192, p. 22].

Partea II *Molto tranquillo e ritenuto. Sehr ruhig fließend, choralartig, etwas verhalten* (foarte liniștit fluent, în caracter de coral, puțin reținut) este realizată într-o formă tripartită simplă (vezi tabelul 2.12).

Tabelul 2.12 P. Hoch *Sonata* pentru acordeon, forma tripartită simplă, p. II

A	B	A ¹
m. 1	m. 15	m. 31
<i>Molto tranquillo e ritenuto</i>	<i>Tempo I</i>	[<i>Tempo I</i>]

Compozitorul își consolidează înclinația spre estetica neobarocă, în urma căreia sunt direcționați o serie de factori ce contribuie la determinarea conținutului muzical: factura polifonică și prelucrarea materialului tematic prin intermediul procedeelelor contrapunctice; persistența figurilor retorice; preluarea genurilor muzicale caracteristice perioadei barocului; liniarismul, ce accentuează concludent independența liniilor melodice. Trăsăturile caracteristice neoclasice, cum ar fi, renunțarea la emotivitatea excesivă și contestarea subiectivității, condiționează specificul tematic al întregii părți.

Construcția restrânsă a compartimentului A (vezi exemplul A3. 42), reprezentând o introducere concisă, dispune de un caracter sobru și echilibrat *molto tranquillo e ritenuto*. Elementele tematice preluate din partea I¹⁹, fiind supuse procedeelelor polifonice, participă la consolidarea ciclului. Prezența mișcării melodice line, interpretată la *piano*, imprimă discursului muzical o tentă lirică. Factura consistentă, respirația largă și mișcarea domoală, evidențiază reflectarea caracteristicilor genului de coral. Dacă inițial, genul respectiv reprezenta un mijloc de oglindire a spiritualității (ceea ce poate fi sesizat episodic și în unele creații din muzica sec. XX), atunci în cazul de față, liniarismul polifonic, înlăturând funcțiile armoniei tonale, denaturează caracteristicile estetice incipiente ale coralului. După cum relatează T. Kiureghian, în sec. XX

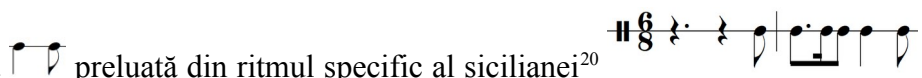
¹⁹ Aici ne referim la preluarea din partea I a motivului incipient (în partea II expus în recurență) și altor două motive tematice (în partea II expuse în augmentare). Vezi exemplul A3. 40 (m. 1, m. 3 și m. 5) și exemplul A3. 42 (m. 1–3, m. 5).

coralul „se transformă într-o universalitate a conținutului”, ce reflectă trăsătura coloristică a timpului și locului de acțiune, exprimă cruzimea și neîndurarea, devine obiectul parodiei [119].


La prima vedere, s-ar părea că îndepărtarea de estetica barocă distanțează materialul tematic de trăsăturile neoclasiciste, însă, o astfel de transformare apropie semnificativ narațiunea muzicală de specificul noului curent clasic. Această constatare paradoxală este susținută de V. Varunț: „În creațiile neoclasiciste (spre deosebire de cele stilizate) mai puțin este recunoscută acea epocă, acel stil din care este împrumutat procedeul; aici cu mult mai indispensabilă este corelația lor cu limbajul secolului XX” [91, p. 11], precizând totodată, că „pentru metoda neoclasicismului este mai important nu atât nivelul de apropiere către prototip, cât îndepărtarea de acesta” [91, p. 73].

Discursul muzical temperat este preluat de monologul improvizator *quasi cadenza* (m. 9–13), participând în calitate de punte. Totodată, se face vizibilă anticiparea materialului tematic al compartimentului *B* (vezi exemplele A3. 43 și A3. 44). Forma liberă și remarcile *un poco rubato, molto espressivo* ale cadenței concise presupun o interpretare flexibilă, atribuindu-i acesteia un ”suflu romantic”.

În compartimentul *B* (vezi exemplul A3. 44), prezența măsurilor 6/8, 9/8 și 12/8, predominarea *legato*-ului și mișcarea moderată, accentuează reflectarea trăsăturilor de siciliană. Întrucât, acest dans era adoptat deseori ca secțiune lentă mediană (sau moment liric) în multe creații ciclice (suite, sonate, concerte instrumentale) ale compozitorilor preclasici, în cazul de față, putem vorbi de reliefarea particularităților neoclasiciste, idee confirmată de muzicologul T. Kiureghian: „În arta muzicală a secolului XX adresarea către siciliană este unul din mijloacele de atribuire a determinării naționale a creației neoclasiciste” [117]. Înșiruirea muzicală cumpătată, expusă în tempo *lento* cu predominarea nuanței dinamice de *piano* și a culorii timbrale a registrului *clarinet*, conferă materialului tematic un vădit caracter introvertit. Formula

ritmică  preluată din ritmul specific al sicilianeii²⁰ și figurile retorice baroce (intonațiile *lamento* din partea I și mișcarea cromatică descendentă a basului ce reprezintă în simbolică barocă simbolul tristeții) accentuează atmosfera elegiacă a imaginii muzicale.

Dacă compartimentele anterioare dispun de caracteristici expositive, atunci cel din urmă *A'* (m. 31–52) capătă o expunere dezvoltatoare, fiind sesizată prelucrarea elementelor tematice ale coralului și cele ale sicilianeii. În pofida unei etalări destul de ample, narațiunea muzicală

²⁰ Lipsa ritmului punctat și persistența formulei ritmice  în cadrul sicilianeii poate fi observată și în Sonata pentru acordeon de Kaspar Roeseling (vezi exemplul A3. 45).

posedă o statică evidentă lipsită de o amplitudine dinamică. În această conjunctură putem spune, că compartimentul A' , lipsit de un proces dinamic, evidențiază predominarea sferei emoționale echilibrate al părții II.

Partea III *Allegro, molto ritmico e marcato* este articulată într-o formă tripartită cu trăsături ale formei concentrice (vezi tabelul 2.13). Cele trei compartimente se disting prin proporționalitate (40m. – 35m. – 36m.), creând un echilibru al construcției finalului.

Tabelul 2.13 **P. Hoch Sonata pentru acordeon, forma tripartită, p. III**

A		B		A'		Coda
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i> ₁	<i>a</i> ₁	
m. 1	m. 17	m. 41	m. 57	m. 77	m. 90	m. 109
<i>Allegro, molto ritmico e marcato</i>	<i>più mosso</i>	<i>più mosso, cantabile</i>	[<i>più mosso</i>]	[<i>più mosso</i>]	<i>come prima</i>	<i>Maestoso (come prima parte)</i>
G	D	D	C	D	G	C

Dacă în părțile anterioare discursul muzical este intens polifonizat, atunci în finalul sonatei transparența expunerii materialului tematic este impusă de perpetuarea facturii omofono-armonice. Limbajul muzical este reprezentat în mare parte de elementele motrice, condiționate de particularitățile genului de tocată, ce se fac sesizate și în sonatele pentru acordeon semnate în anii 1950 de compozitorii germani Kaspar Roeseling și Günter Lampe. Claritatea schematică a structurii compartimentelor, sfera ritmică, cât și factura liniară combinată cu expunerea cromatică, marchează trăsăturile tipice esteticii constructivismului, înlăturând mijloacele expresive ale epocii clasic-romantice (melodia, sistemul major-minor etc.).

În finalul sonatei, ca și în părțile I și II, nu este observat un contrast pronunțat intern. Lipsa ”opozității” în limitele părților este compensată de intensificarea contrastului între părțile sonatei, ceea ce reprezintă o caracteristică determinantă pentru creațiile ciclice neobaroce. Ideea respectivă este susținută de V. Varunț: „neoclasiștii, îndepărtându-se de principiile simfonismului, au privat părțile distincte ale ciclurilor sale instrumentale de caracterul pronunțat și de contrastul tematic intern. Dar prin analogie cu ciclul instrumental baroc se intensifică contrastul între părțile acestuia. Acest tip de contrast își asumă funcția de bază a formării ciclului. El a oferit posibilitatea de a soluționa o nouă problemă în muzică – de a percepe contrastul epocilor artistice în limitele ciclului” [91, p. 56].

Începând cu primele măsuri ale compartimentului *A* (vezi exemplul A3.46), predominarea intonațiilor cromatice condiționează specificul tematismului muzical al părții III. Caracterul aspru al fluxului muzical, îmbinând caracteristicile genurilor motrice, creează atmosfera generală a finalului. Alternarea măsurilor 4/4, 2/4+3/8, 3+3+2/16, 3+3/16 etc., mijloacele expresive ale *S.B.*, cât și formulele ritmice ale secțiunii *a* (vezi exemplul A3.46) contribuie la edificarea instabilității, caracterului capricios și tumultuos. Nuanțele ”reci” ale discursului muzical sunt susținute de registrul *armoniu*. Acesta, având capacitatea de a transpune materialul tematic la octavă inferioară, conferă imaginii artistice nuanțe sumbre, accentuând diabolicul, mașinăria mecanică contemporană. Dacă secțiunii *a* îi este caracteristică înșiruirea aksakă cu predominarea sferei ritmice, atunci caracterul avântat și energic al secțiunii *b* *più mosso* (vezi exemplul A3.47) se distinge prin forme generale de mișcare, susținând dinamizarea fluxului muzical. Pe lângă particularitățile scriiturii modale, în linia melodică a *soprano*-ului periodic se întrezăresc elemente tematice preluate din partea I, ce contribuie la consolidarea întregului ciclu.

La prima vedere, indicația *più mosso, cantabile* și jalonarea particularităților muzicii vocale ale compartimentului median *B* (vezi exemplul A3.48) ar trebui să confere un contrast discursului muzical. Însă, nuanța lirică a *soprano*-ului este ”înghițită” de voiciunea acompaniamentului și de revenirea turațiilor tumultuoase ale compartimentului *A* (secțiunea *b*). Un alt factor, ce participă activ la ”umbrirea” caracterului cantabil și la amplificarea energiei motrice, este reprezentat de nuanța strălucitoare a registrului *musette*. În acompaniament se face

evidențiată formula ritmică $\text{||} \overset{3+3+2}{8} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---}$ preluată în augmentare din materialul tematic al compartimentului *A* (vezi exemplul A3.46, m. 7), contribuind la coagularea construcției finalului. Datorită alternanței intense ale măsurilor 3+3+2/8, 3/4+3/8, 3+3+3/8, 3+3/8 etc., acest nucleu capătă o bogată variere ritmică (vezi exemplul A3.48). Ritmul capricios și avântat este succedat de expunerea greoaie a secțiunii *d* (vezi exemplul A3.49), frânând din dinamizarea discursului muzical. Caracterului de marș al basului *i* se impune linia melodică flexibilă, dansantă și sincopată a *soprano*-ului. Perpetuarea salturilor active și energice contrastează cu mișcarea neîndemânică și nesigură a acompaniamentului, imprimând discursului muzical evidente trăsături de grotesc.

În comparație cu compartimentele extreme ale părții III, în cel median (*B*) poate fi sesizată o neconcordanță între caracterul materialului tematic și utilizarea resurselor timbrale ale acordeonului. Ne referim la caracterul de cantilenă al secțiunii *c* susținut de nuanța strălucitoare a

registrului *musette* și cel dansant al secțiunii *d* atenuat de nuanța catifelată a registrului *clarinet*. Anume prin intermediul contrastului dintre caracterul muzicii și calitățile timbrale ale registrelor acordeonului, compozitorul reușește să amplifice sfera grotescului, fiind extrem de vizibilă anume în compartimentul *B*. Atât în compartimentul *A* cât și în cel median, autorul sonatei nu se grăbește să evidențieze multitudinea mijloacelor expresive ale *S.B.* Această ”economisire” cât se poate de elocvent reflectă imaginile artistice ale părții III, evidențiind rigiditatea lumii contemporane și trăsăturile estetice ale constructivismului.

Compartimentul *A'*, reprezentând repriza în oglindă a formei tripartite, are rolul de a fortifica imaginile artistice ale construcției inițiale (compartimentul *A*). Secțiunea *b₁*, concentrând în sine atât elementele tematice din compartimentul *A*, cât și turațiile melodice din partea I (vezi exemplul A3. 40, m. 7–8), contribuie la integritatea întregului ciclu. Totodată, ținând cont de rigurozitatea scriiturii componistice a secțiunii *a₁*, această construcție (secțiunea *b₁*), reprezentând o înșiruire variațională, are menirea de a conferi o oarecare flexibilitate materialului tematic și de a voala din expunerea statică a reprizei. Avântul activ al discursului muzical culminează în coda *Maestoso* (m.109). Epilogul interpretat cu solemnitate și susținut de sonorități puternice, strălucitoare la *forte* își direcționează energia spre deznodământul narațiunii muzicale. Elementele tematice ale epilogului preluate cu maximă exactitate din partea I (vezi exemplul A3. 40, m. 1–4) formează un arc tematic, conceptual și semantic, contribuind la unitatea întregului ciclu.

În *Sonata* pentru acordeon de Peter Hoch, predominarea esteticii neoclasiciste accentuează particularitățile modelului *sonatei camerale*. Astfel, creația compozitorului german poate servi drept argument elocvent al observației judicioase a lui V. Varunț, care menționează următoarele: „Ostilitatea neoclasiștilor față de metoda simfonismului este evidentă – în sensul larg acest principiu artistic a reflectat în muzică dialectica vieții. Anume aceasta au respins neoclasiștii, confruntând arta sa cu timpul, coliziunile vieții. (...) Neoclasicismul intenționat s-a îndepărtat de la metoda simfonismului, iar aceasta inevitabil trebuia să conducă spre renașterea tradițiilor epocii ”presimfonice” ale secolelor XVII-XVIII” [91, p. 59].

2.3. Concluzii la capitolul 2

1. În urma analizei sonatelor pentru acordeon solo semnate de N. Ceaikin, C. Pino, E.-L. von Knorr și P. Hoch se conturează două tipuri principale ale genului: **sonata simfonizată** și **sonata camerală**. Creațiile examinate formează câte un ciclu tripartit (excepție făcând doar

sonata de N. Ceaikin, care include patru părți) cu tradiționala succesiune a părților *repede – lent – repede*.

2. Sonata simfonizată, fiind reprezentată de lucrările lui N. Ceaikin și C. Pino, direcționează spre **modelul clasic-romantic al genului**, în care soluționarea compozițional-dramatică, specificul materialului tematic și raportul de tempo provin dintr-un singur invariant semantic. În ambele sonate simfonizarea se face evidențiată prin: extinderea semnificativă a limitelor conținutului genului cameral și amploarea conceptului artistic; forme de proporții mari și stratificarea structurii compoziționale; utilizarea sistemului ramificat de legături tematice. Astfel, părțile creațiilor capătă semnificația componentelor ciclului simfonic, iar acordeonul este direcționat din împrejurările muzicii camerale spre parametrii ”orchestral-simfonici”.

3. În sonatele lui N. Ceaikin și C. Pino tradițiile clasico-romantice au influențat asupra **structurilor compoziționale**. Primele părți sunt scrise în *formă de sonată* cu contrastarea temelor grupului principal și celui secundar. Construcția clasică, având la bază triada hegeliană (*teză – antiteză – sinteză*), reliefează convingător caracteristicile de simfonizare a genului. Părțile lente reprezintă centrele lirice, ce dezvăluie aspectele contemplative, pastorale, psihologice și filosofice ale conținutului muzical. Finalurile, menținute în forma de *rondo*, îmbină în sine trăsături de dans și cantilenă susținute de lejeritatea și avântul înșiruirii muzicale. Caracteristicile enunțate, fiind dictate de atmosfera energetică și pozitivă, consolidează afirmarea unei viziuni artistice optimiste în ambele lucrări. Unitatea formei ciclice a sonatelor este determinată de esența organizării intonațional-tematice a materialului muzical, având la bază complexe de formule intonaționale migratoare.

4. Limbajul muzical al lucrărilor semnate de N. Ceaikin și C. Pino, dispunând de trăsături comune, asigură o abordare și o percepere accesibilă. Ca și în alte creații ale tradiției clasico-romantice, în opusurile menționate procesele de bază se desfășoară prin intermediul sferei tematice și celei tonale. Tematismul ambelor sonate este fundamentat pe perceperea tradițională a temei muzicale și a formelor generale de mișcare. La organizarea intonațional-tematică a materialului muzical sunt utilizate predominant mijloacele sistemului major-minor îmbogățit cu diverse moduri (mixolidic, majorul dublu-armonic în *Sonata moderne* de C. Pino).

5. Modelul sonatei camerale, fiind reprezentat de creațiile lui E.-L. von Knorr și P. Hoch (cât și cele compuse de H. Degen, K. Roeseling și G. Lampe), dispune de predominarea **trăsăturilor neoclasiciste (neobaroce)**, făcând posibilă revenirea la semnificația nedeterminată a termenului *sonata*.

6. Eschivarea compozitorilor germani de la normele clasice ale formei de sonată a condus spre pierderea centrului dramatic (concentrat de regulă în partea I a ciclului) și **fortificarea concepțiilor neconflictuale**. Îndepărtarea de principiile simfonismului au privat părțile distincte ale lucrărilor de contrastul tematic intern. Funcția dualismului tematic al formei de sonată este înlocuită cu intensificarea opoziției între părți, ceea ce reprezintă o caracteristică determinantă pentru creațiile ciclice nebaroce. E.-L. von Knorr utilizează principiul monotematic, conferind întregii lucrări o construcție bine încheată. În creația lui P. Hoch, organizarea materialului muzical nu formează o strânsă legătură între părțile componente, accentuându-se mai întâi de toate autonomia acestora.

7. În lucrările compozitorilor germani E.-L. von Knorr și P. Hoch, estetica neoclasicistă, generând reveniri distinctive ale procedeelelor de variere polifonică și formelor contrapunctice proprii epocii baroce, a influențat simțitor asupra **structurilor compoziționale și a limbajului muzical**. Predominarea scriiturii polifonice în creațiile lui E.-L. von Knorr și P. Hoch (cât și în cele compuse de H. Degen, K. Roeseling) s-a dovedit a fi străină pentru reprezentanții altor școli naționale componistice în perioada anilor '40–50 ai sec. XX (ne referim în primul rând la cea rusă și cea americană). În cele două sonate germane, estetica neoclasicistă presupune o corelație a formelor baroce cu tonalitatea lărgită, cu particularitățile scriiturii liniare și ale celei modale. Ambele lucrări dispun de caracteristici comune, precum: preluarea genurilor muzicale baroce; claritatea, echilibrul formei preclasice și sobrietatea arhitectonicii; contestarea subiectivității și renunțarea la emotivitatea excesivă; evitarea extremelor de tempo și a celor de dinamică; factura restrânsă; persistența figurilor retorice; raționalitatea evidențiată în alegerea mijloacelor de exprimare.

8. În toate lucrările analizate **partida acordeonului este reprezentată printr-o gamă largă de mijloace expresive și tehnice**. În creațiile compozitorilor germani, specificul limbajului muzical în mare parte nu presupune un nivel avansat de dexteritate instrumentală. În sonatele lui N. Ceaikin și C. Pino, trăsăturile interpretative sau virtuozitatea tehnică stârnesc asociații cu scriitura pianismului clasic-romantic. Sunt utilizate diverse combinații de game și arpegii, turații cromatice, expuneri acordice și intervalice, linii melodice line, ce evidențiază posibilitățile cantabile ale acordeonului. În ambele lucrări, predominarea facturii omofon-armonice este determinată atât de stilul componistic al autorilor, cât și de resursele expresive ale *S.B.* Totodată, trebuie menționat faptul, că în sonata semnată de N. Ceaikin țesutul muzical al claviaturii basului se distinge prin multistratificare, epuizând în mare măsură potențialul *S.B.* În cazul lui C. Pino se cere o abordare tradițională a tastaturii stângi, și anume îndeplinirea funcției

primordiale de acompaniament. Grație procedeelelor contrapunctice, compozitorii germani (îndeosebi P. Hoch) extind simțitor posibilitățile tehnice și expresive ale *F.B.*, reușindu-se fortificarea specificului polifonic al acordeonului. Acest aspect, puțin explorat în lucrările instrumentale timpurii, s-a dovedit a fi unul de perspectivă în diverse școli componistice, începând cu anii '60 ai sec. XX.

9. Prin intermediul creațiilor lui C. Pino, E.-L. von Knorr și P. Hoch este valorificată **paleta sonoră multitimbrală a acordeonului**. În majoritatea cazurilor, prezența registrelor *tutti* și *armoniu* conferă tematismului amploare orchestrală. Sfera lirică este susținută de culorile sonore ale *clarinetului*, *viorii* și *oboiului* (C. Pino). Prevalarea nuanțelor catifelate ale *fagotului* și *bandoneonului* corespund întru totul stărilor emoționale echilibrate (E.-L. von Knorr). Energia motrică este reprezentată de tonul luminos al *musette*-ului (P. Hoch).

În sonatele compozitorilor germani, în unele compartimente se face sesizată o neconcordanță între caracterul materialului tematic și utilizarea resurselor timbrale ale acordeonului. Spre exemplu, expresia cantabilă este susținută de coloritul strălucitor al registrului *musette*, iar mișcarea dansantă este atenuată de sonoritățile "calde" ale *clarinetului* și *bandoneonului*. Anume prin astfel de incongruențe E.-L. von Knorr și P. Hoch reușesc să reliefeze sfera grotescului.

Paleta timbrală a instrumentului reflectă nu numai caracterul temelor muzicale, ci și conturează arhitectura sonatelor. P. Hoch decide să ofere o alternanță a registrelor *oboi* (format din două voci) și *clarinet* (dispune o singură voce), făcând aluzie la forma *concertantă* (redarea contrastului *tutti* – *solo*). Prin intermediul *bandoneonului*, *musette*-ului și *clarinetului*, E.-L. von Knorr evidențiază structura formei ritornelice. Registrele *tutti*, *clarinet* și *flaut* accentuează construcția formei de rondo în sonata lui C. Pino.

3. INDIVIDUALIZAREA CONCEPTELOR ARTISTICE ÎN SONATELE PENTRU ACORDEON SOLO DIN PERIOADA ANILOR 1960

Pe lângă țările ce au o anumită experiență în domeniul sonatei pentru acordeon (Rusia, Germania, S.U.A. etc.), pe parcursul anilor '60 ai sec. XX se face remarcată o extindere a genului ce îmbrățișează noi școli componistice, precum cele olandeză²¹, daneză și cehă. În acest deceniu Rusia se numără printre lideri, suplinindu-și repertoriul acordeonistic cu sonate compuse de N. Ceaikin – *Sonata nr. 2* (1963), M. Golub – *Sonatele nr. 1 și nr. 2* (1964, 1967), M. Graciov – *Sonata pe teme kalmâce* (1965), A. Dudnik – *Sonata nr. 1* (1968), Iu. Șișakov – *Sonata nr. 1* (1968), V. Eriomin – *Sonata nr. 1* (1968). Unele dintre acestea, precum *Sonata nr. 2* de N. Ceaikin și *Sonata nr. 1* de Iu. Șișakov, nu au devenit obiect de studiu în prezenta teză, fiind anterior minuțios analizate în monografiile muzicologilor ruși V. Bîcikov și M. Imhanițki [88; 110].

Germania își întregeste creația componistică pentru acordeon cu *Sonata-arrabiata* KSV309 (1968) de K. Schwaen. Repertoriul cameral american este suplinit de *Sonata-fantasia* (1964) compusă de N. Lockwood și *Sonatele nr. 1 și nr. 2* pentru acordeon cu bas melodic (1968, 1969) scrise de F. J. Pyle. În Olanda, Danemarca și Cehia apar primele sonate pentru acest instrument. Muzicianul olandez J. Holvast compune *Sonata nr. 1* (1963), iar în anul 1967 văd lumina zilei *Sonata* pentru acordeon op. 41 compusă de danezul I. Nørholm și *Sonata* pentru acordeon op. 24 semnată de autorul ceh J. Truhlář. Pe lângă sonatele pentru instrument solo, în acest deceniu au apărut și câteva lucrări pentru diferite componente, precum *Sonata* pentru două acordeoane (1960) de H.-C. Schaper (Germania), *Sonata* pentru orchestră de acordeoniști (1966) de H. C. van Praag (Olanda) și *Sonatele nr. 1 și nr. 2* pentru două acordeoane (1968, 1969) de P. Palkovský (Cehia).

Lucrările compuse de M. Golub, N. Lockwood, J. Truhlář și I. Nørholm, reprezentând în opinia noastră cele mai semnificative și elocvente exemple ale domeniului de investigație, au servit ca material de cercetare în prezentul capitol al tezei. Creațiile nominalizate, fiind distincte din punct de vedere al concepției artistice și a mijloacelor limbajului muzical, totuși sunt caracterizate prin unele proprietăți dictate de o atitudine unitară, de o abordare constantă a compozitorilor față de genul de sonată. În cazul de față, ne referim la un important principiu ce s-

²¹ În demersurile analitice nu se regăsește *Sonata nr. 1* pentru acordeon semnată de J. Holvast. După părerea noastră, această creație nu reflectă pe deplin particularitățile genului de sonată, evidențiind mai degrabă trăsăturile caracteristice sonatinei.

a păstrat în sonata acordeonistică a anilor '60 ai sec. XX și anume la contrastul tematico-imagistic dintre părțile ciclului instrumental, fiind însă și această premisă realizată într-o manieră originală, individualizată.

În comparație cu deceniile anterioare în unele școli componistice se face observată o neglijare a tradițiilor și a canoanelor statornicite în secolele trecute. Unii compozitori resping formele tradiționale, preferând construcțiile libere și flexibile determinate de natura improvizatională a tematismului. Mijloacele expresiei artistice capătă un caracter complex, fortificat prin intermediul utilizării tehnicilor moderne de compoziție și reflectării lexicului muzical contemporan.

3.1. Reconceptualizarea genului de sonată pentru acordeon în creațiile lui

Normand Lockwood și Marta Golub

Începând cu anii 1930 muzicianul american Normand Lockwood îmbină cu succes activitatea pedagogică cu cea componistică (vezi A2. 6). Creația sa cuprinde circa 500 lucrări în toate genurile muzicale tradiționale, printre care muzică corală care domină evident, muzică de cameră, cântece solo, opere și muzică pentru spectacole de dramă²². În pofida apariției unor cercetări²³ despre viața și activitatea compozitorului, totuși lucrările muzicale ale maestrului rămân și astăzi relativ necunoscute.

Încercând să caracterizăm stilul său componistic, putem afirma cu certitudine, că muzicianul nu este constrâns de tendințele vremii și nici nu face parte din cercul artiștilor ce abordează un anumit curent stilistic de moment. O confirmare în acest sens este făcută de N. Lockwood: „Presupun că eu compun în izolare. Nu am fost obsedat niciodată de modă” [30]. Despre impactul care l-a avut Ottorino Respighi asupra formării sale își amintește însuși compozitorul: „Am fost atât de tânăr și neexperimentat la acea vreme. (...) Nu cred că am luat multe de la el (...) Muzica mea nu se aseamănă cu cea a lui Respighi” [30]. Făcându-și studiile la Paris, N. Lockwood este influențat de renumitul pedagog Nadia Boulanger. „Am profitat cel mai mult de Nadia Boulanger, cu care am studiat câțiva ani (...) contrapunctul și analiza formelor

²² La începutul anilor 1990 Kay Norton elaborează catalogul creațiilor muzicale ale lui N. Lockwood, fiind format din 447 lucrări. Ulterior, după moartea compozitorului, Kearns William și Cassandra Volpe suplinesc catalogul cu încă 82 de opusuri. Astfel, întreaga creație componistică a muzicianului este constituită din 529 lucrări.

²³ Davis Tony *A Study of Stylistic Characteristics in Selected Major Choral Works of Normand Lockwood* (1980); Norton Kay *The Music of Normand Lockwood from 1930 to 1980: Fifty Years in American Composition* (1990); Norton Kay *Normand Lockwood: His Life and Music* (1993); Sanker Leo Augustus *The Sacred Choral Music of Normand Lockwood: An Analysis and Critical Edition of the "Mass of the Holy Ghost"* (2009); Gallo Franklin James *A performing edition and analysis of "A Sacred Melodrama" by Normand Lockwood* (2013).

muzicale. Acești doi factori sunt ceea ce am obținut cel mai mult de la ea” [30], își amintește muzicianul.

La începutul anilor 1960, fiind coleg cu acordeonistul Robert Davine (vezi A2. 7) la Universitatea din Denver, compozitorul este profund impresionat de nivelul interpretativ al acestuia, apreciat la acea vreme ca un adevărat virtuoz al acordeonului de concert, pedagog iscusit, artist cu reputație internațională. Despre virtuozitatea strălucitoare a lui R. Davine, N. Lockwood se expune în felul următor: „Este destul de bine cunoscut în întreaga țară; un magnific acordeonist și muzician, iar interpretarea sa e ceva nou. Așa că am devenit interesat de acordeon” [30]. În cele din urmă, compozitorul îi dedică colegului său unsprezece creații, printre care și *Sonata-fantasia* pentru acordeon compusă în 1964.

Lucrările predestinate pentru o anumită componentă instrumentală sau dedicate unor anumiți instrumentiști se cere a fi o normă în activitatea lui N. Lockwood, după cum afirmă el însuși: „Nu am scris niciodată pentru un anumit public. Eu scriu adesea pentru anumiți interpreți sau pentru o anumită componentă – orchestră, ansamblu cameral sau orice altceva, dar nu pentru un anumit public” [30]. La crearea lucrărilor, R. Davine colaborează activ cu compozitorul, făcându-i cunoștință cu posibilitățile tehnice și expresive ale acordeonului²⁴. Despre atitudinea lui N. Lockwood față de instrumentul pentru care compune, scrie George Lynn în *Buletinul Alianței Compozitorilor Americani*: „Normand Lockwood este muzician, dar nu și interpret. Instrumentul său este cel pentru care scrie la acel moment. El încearcă să exploateze capacitățile expresive ale instrumentului dat, dar nu limitele sale tehnice. De cele mai multe ori, această abordare mai degrabă oferă instrumentului o nouă expresie, decât doar o virtuozitate aridă cu care trebuie să se confrunte interpretul” [27].

Sonata-fantasia pentru acordeon (uneori numită de compozitor *Fantasy for Accordion*) a fost publicată în anul 1965 de editura O. Pagani & Bro și înregistrată audio pentru prima dată în 1979 de către R. Davine. Creația a fost selectată de către *Asociația Americană a Acordeoniștilor* în anul 1967 în calitate de piesă obligatorie pentru *Eastern Accordion Championship Competition (Campionatul Estic al Acordeoniștilor)*, fapt ce l-a stimulat puternic pe compozitor de a crea noi lucrări. Impresionat de posibilitățile tehnice și expresive ale acordeonului, N. Lockwood nu întârzie să opereze cu tehnicile moderne de compoziție, fiind prezente și în *Sonata-fantasia*. Reprezentând un ciclu tripartit, nici una din părțile componente

²⁴ După aceste colaborări, recunoscând că îi place să interacționeze cu compozitorii care sunt interesați să scrie pentru acordeon, R. Davine impulsionează și alți autori, cum ar fi Cecil Effinger, Max DiJulio, Jean Berger și Wendel Diebel. „Aceștia întotdeauna deschid noi viziuni în ceea ce privește sunetul, experimentarea cu diverse registre și texturi” [29], menționează acordeonistul.

ale opusului nu reflectă trăsăturile unui *Allegro de sonată*. În cazul de față, aplicarea termenului *sonata*, având o semnificație nedeterminată ca și în perioada barocului timpuriu, ne sugerează elocvent preferințele neoclasiciste ale compozitorului, confirmate de muzicologul Franklin James Gallo: „în primii ani de activitate pedagogică Lockwood accentuează neoclasicismul în creațiile lui Stravinsky, Hindemith și le promovează” [32, p. 24]. Totodată îmbinarea expunerii improvizatorice cu arhitectonica bine proporționată evidențiază semnificativ particularitățile tipice ale genului de fantezie.

Partea I *Contemplativo* constituie o formă bipartită (vezi tabelul 3.1), determinată de particularitățile tipice genului de fantezie, ce „oferă posibilitatea expunerii monologice a artistului-improvizator” [161, p. 43].

Tabelul 3.1 N. Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, forma bipartită, p. I.

A		A ¹	
a	b	a ₁	b ₁
<i>Contemplativo</i>	<i>Cadenza a piacere</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Tempo II</i>
m. 1–7	m. 8	m. 9–14	m. 15

Desfășurarea muzicală cumpătată, expusă în tempo *lento* cu predominarea nuanței dinamice de *piano* și a registrului timbral *vioară*, conferă imaginii artistice caracter meditativ, visător, sugerat totodată și de remarca *contemplativo*. Din primele măsuri ale secțiunii *a* (vezi exemplul A3. 50) poate fi sesizată o fuziune din două tehnici componistice. Pe de o parte, utilizarea celor douăsprezece sunete ale gamei cromatice fără repetarea acestora conturează clar particularitățile scriiturii dodecafonice²⁵ (vezi exemplul A3. 51). Pe de altă parte, grație implementării izoritmiei, ce persistă pe parcursul întregii secțiuni *a*, granițele formulei ritmice ostinate nu coincid cu cele ale frazelor melodice, fiind stabilite de autonomia ritmului și a liniei melodice. S-ar părea la prima vedere că discursul muzical dispune de o oarecare monotonie determinată de cei doi factori menționați anterior. Compozitorul, însă, reușește să confere manifestării muzicale un oarecare dinamism, asigurat atât de cursivitatea și legăturile intonaționale clare, cât și de transpunerea sistematică a tonurilor seriei la octavă superioară sau inferioară. Datorită transpunerii, materialul tematic îmbrățișează un diapazon larg, cuprinzând registrele mediu și acut *b – cis*³.

²⁵ În prima expunere a seriei N. Lockwood repetă sunetul *a* de două ori, iar în expunerile ulterioare compozitorul își repară ”greșeala” utilizând sunetele *a* și *as*.

N. Lockwood, la fel ca și întemeietorii școlii noi vieneze, ignoră ”regulile de aur” ale scriiturii dodecafonice, iar în cazul de față, cea mai ”gravă” încălcare o reprezintă însăși prezența turației melodice consonante formată din arpegiul trisonului *fis*. Încheindu-se cu *tremolo*-urile $h^1 - d^2$ și $as^1 - f^1$, *trill*-ul $b - c^1$, secțiunea *a* admite repetarea secvențelor melodice scurte, îmbinând particularitățile tipice ale tuturor temelor dodecafonice de gradul I, II și III enumerate de muzicologul și compozitorul ceh Ctirad Kohoutek [112, p. 132].

Dacă segmentul *a* dispune de evidente caracteristici expositive, atunci secțiunea *b* (vezi exemplul A3. 52), ce posedă o factură mai consistentă, capătă o dezvoltare intensă, având la bază intonațiile seriei 1 (vezi exemplul A3. 53). În pofida prezenței trisonurilor majore, ce ar trebui să aducă ”o rază de lumină”, totuși acestea sunt voalate de mișcarea lentă, greoaie a basului, susținută de augmentarea duratelor seriei. La prelucrarea structurilor tematice participă și alte procedee ale scriiturii dodecafonice, cum ar fi interpolarea. În urma procedeei respectiv se conturează două grupuri ale seriei 1: primul grup presupune mișcarea în stare directă




și al doilea grup prezintă deplasarea în recurență. Ca rezultat al interpolărilor, compozitorul reușește să formeze pe orizontală o nouă serie (vezi exemplul A3. 54).

Nuanțe suplimentare ale conținutului muzical sunt conferite de ”jocul timbral” al registrelor, prin intermediul cărora sunt create condiții favorabile pentru experimentele sonore. Forma liberă și desfășurarea improvizatorie a secțiunii *b*, cât și remarca *cadenza a piacere*, generează o interpretare flexibilă, arbitrară. Dacă de regulă *cadenza* este compartimentul destinat pentru evidențierea calităților expresive, tehnice și de improvizare ale solistului instrumentist, în cazul de față nu putem vorbi de o etalare a tehnicii acordeonistului.

Pe lângă procedeele scriiturii dodecafonice, în secțiunea *b* își fac apariția elementele

tehnicii modale, reprezentate de modul *ton-semiton*  și modul *un ton*

și *jumătate-semiton* .

Compartimentul A^1 suportă o diversificare a organizării tematice. În secțiunea a_1 , compozitorul ”jonglează” cu succesiunile melodice ale diferitelor structuri intervalice, preluând transpozițional seria 1 și ulterior revenind la expunerea sa inițială. În cadrul secțiunii b_1 , N. Lockwood propune o variație timbrală a discursului muzical. Cu toate acestea, chiar dacă

compartimentul A^1 a venit cu unele transformări, atât tematice cât și timbrale, totuși caracterul contemplativ predomină în toată partea I.

Partea II *Allegro giocoso* reprezintă o formă tripartită (vezi tabelul 3.2) cu evidente caracteristici monotematice.

Tabelul 3.2 N. Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, forma tripartită, p. II


A		V		A ¹	
a	b	b ₁	a _{var.}	a ₁	b
m. 1–7	m. 8–16	m. 17–25	m. 26–29	m. 30–36	m. 37–50

Dacă partea I poartă un vădit caracter introvertit, atunci a doua contrastează semnificativ, direcționându-se din planul interior spre cel exterior, din cel serios spre cel glumeț. Transparența facturii omofon-armonice reliefează caracterul energic, jucăuș al părții II.

Secțiunea *a* (vezi exemplul A3. 55), străbătută de intonațiile accentuate ale ”fanfarei” interpretate *staccato* la *forte*, conferă muzicii severitate și hotărâre. În pofida predominării acordurilor minore și a măsurii ternare, ce ar trebui să reflecte o oarecare finețe și lirism, totuși manifestarea muzicală nu-și pierde din avântul tumultuos și energic. Prin intermediul înșiruirii acordice, compozitorul lărgeste posibilitățile tehnice și expresive ale *S.B.* Anume în secțiunea respectivă, o astfel de organizare tematică atribuită tastaturii stângi, este întrebuițată pentru prima dată în genul de sonată pentru acordeon de către N. Lockwood.

Secțiunea *b* (vezi exemplul A3. 56) debutează cu tema propriu-zisă, sunând *leggiero* la *forte*. Structurile tematice conturează o fuziune componistică, stimulată de tendințele neoclasiciste ale autorului: caracteristicile tematismului *scherzando* baroc reprezentat de

motivele ; particularitățile tipice ale polifoniei latente

marcate de intonațiile ; utilizarea modului *ton-semiton*, ce reliefează trăsăturile scriiturii modale sesizate în segmentul concluziv al temei (m. 13–16).

Chiar dacă linia melodică dispune de o mișcare lină, totuși compozitorul reușește să păstreze caracterul jucăuș datorită predominării sincopelor, a facturii transparente și a coloritului strălucitor al *musette*-ului. Expunerea *leggiero* și turațiile ritmice capricioase apropie expresia muzicală de caracteristicile genurilor motrice, îndeosebi de *scherzo*, ce „oglindește imaginea mișcării turbulente, cu răsuciri bruște, încălcări spontane ale inerției percepției” [161, p. 50].

Nuanțe suplimentare ale imaginii artistice sunt afișate de ritmul specific al basului



, reprezentat de cadranul tonalităților majore în direcția diezilor. Sesizându-se un contrast ritmic și intonațional al celor două linii melodice independente, provocat de scriitura componistică liniară, se profilează o înclinație spre comicul exagerat, extravagant cu accente triviale. Toate aceste trăsături zugrăvesc particularitățile genului de *burlescă*, reflectând o variantă a *scherzo*-ului contemporan menționată de O. Sokolov: „tendința accentuării caracteristicilor figurative conduce în secolul XX către varianta ironică sau grotescă a *scherzo*-ului” [161, p. 51].

Cuprinzând în totalitate diapazonul acordeonului, dezvoltarea tematică a compartimentului median V (m. 17–25) dinamizează semnificativ fluxul muzical. Ca și în partea I a ciclului, compozitorul preia și păstrează cu precizie structurile ritmice ale compartimentului A din partea II, ceea ce contribuie la o închegare mai strânsă între secțiunile formei. La prelucrarea materialului tematic N. Lockwood utilizează unul din mijloacele scriiturii polifonice, și anume inversia, procedeu întrebuițat frecvent și în construcțiile dodecafonice. Concomitent cu inversarea liniei melodice, autorul fără constrângeri alternează cu registrele grav, mediu și acut, impulsionând spre apariția unor nuanțe suplimentare ale conținutului muzical.

Repriza, afișându-se *a tempo* la *tutti*, continuă să stimuleze cursul muzicii. Dacă mișcărilor line ale terțelor expuse în partida tastaturii drepte ar trebui să genereze expresii lirice, atunci intonațiile respective, contrastând cu linia melodică activă a acompaniamentului, accentuează și mai mult caracterul inițial al temeii. Comicul excesiv se perpetuează și totodată ia amploare prin intermediul prelucrării motivelor preluate din temă și a jocului de culori a trisonurilor majore, minore, micșorate și a septacordurilor.

În pofida modificărilor ne semnificative ce se produc în secțiunea *b*, totuși compozitorul dă dovadă de o oarecare rigurozitate în organizarea materialului tematic preluat din compartimentul A. Desfășurarea muzicii, obținând o culoare mai sumbră pecetluită de registrul *tutti*, continuă să fortifice sfera grotescului al părții II și totodată să impulsioneze spre o ulterioară dezvoltare a narațiunii muzicale.

Partea III *Adagio serioso* este structurată într-o formă tripartită (vezi tabelul 3.3).

Tabelul 3.3


N. Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, forma tripartită, p. III.


A	A _{var.}				B	Coda
<i>Adagio serioso</i>	<i>Allegro assai</i>				<i>Largamente</i>	<i>Quasi cadenza</i>
m. 1–12	m. 13–37				m. 38–46	m. 47–49
	a	b	a ¹	b ¹		

Limbajul muzical al finalului, fiind condiționat de liniarism și scriitura componistică modală, de procedeele contrapunctice și figurile retorice baroce, înfățișează tendințele neoclasiciste ale compozitorului.

Debutul cumpătat *adagio serioso* al compartimentului *A* reflectă un climat emoțional rezervat. Sobrietatea expresiei este menținută de imitațiile expuse în linia basului. Susținută de nuanța sonoră a registrului *clarinet*²⁶, mișcarea melodică lină imprimă muzicii o tentă lirică. Cuprinzând întreaga construcție a compartimentului *A*, dezvoltarea, fiind restrânsă în manifestările ei, posedă o statică evidentă lipsită de o amplitudă dinamică și de o schimbare semnificativă a facturii. Trăsăturile prelucrării tematice, direcționând spre flexibilitate și uniformitate, spre o nuanțare dinamică subtilă, o înșiruire clară și coerentă, oferă posibilitatea de a crea stări monoimagistice și meditative. În aceste condiții putem vorbi mai degrabă despre o reflectare a trăirilor lăuntrice echilibrate, decât despre un proces de acțiune.

În cadrul compartimentului *A* se fac evidențiate două elemente tematice ce contribuie la

edificarea întregii construcții a părții III: elementul I , utilizat în creațiile baroce ca simbol al revendicării sau așteptării și figura retorică *catabasis* (în muzica barocă simbolizează tristețea, moartea, doliu, poziția în sicriu) reprezentată de elementul II

. Pe parcursul manifestării muzicale, structurile respective suferă o serie de modificări condiționate de procedeele polifonice (vezi exemplul A3. 57).

Având la bază cele două elemente și păstrându-și expunerea modală formată din gama *ton-semiton*, A_{var.} *allegro assai* (vezi exemplul A3. 58) reproduce un nou val al dezvoltării. Înrudirea tematismului compartimentelor *A* și A_{var.} cu cel al părții II contribuie la cimentarea legăturii între părțile ciclului, conturându-se principiul monotematismului. Ambele structuri

²⁶ În compartimentul *A* compozitorul oferă interpretului posibilitatea de a alege între *clarinet* și *vioară*, registre ce dispun de un semnificativ contrast timbral. În cazul de față, pentru redarea caracterului menționat anterior considerăm mai prielnică utilizarea *clarinetului*.

tematice sunt supuse procedeelelor polifonice utilizate anterior în compartimentul *A*: elementul I expus în augmentare și elementul II în diminuare.

Cursul muzicii, dinamizându-se în urma unei expuneri mai active, totuși păstrează caracterul inițial al părții III și concomitent reliefează două secțiuni ce se succed. Prima secțiune *a* (m. 13–17) interpretată la *piano* afișează în mare măsură sfera lirico-intimă a ciclului. Schimbarea frecventă a măsurii (5/4, 6/4, 7/4) determină ocolirea structurilor pătrate, în același timp conferind discursului muzical o oarecare flexibilitate.

Secțiunea *b* (m. 18–24) are la bază figura retorică *catabasis* dublată la octavă și susținută de intonațiile *lamento*. Jocul de culori al acordurilor minore și majore provoacă un dezechilibru emoțional. Factura densă și persistența nuanței dinamice *forte* creează condiții prielnice pentru o expunere ”orchestrală” a muzicii. Astfel, prin intermediul dialogului între ”solist” (secțiunile *a* și *a'*) și ”orchestră” (secțiunile *b* și *b'*) se sugerează o aluzie spre forma de *concerto*, demonstrându-ne încă odată tendințele neoclasiciste ale compozitorului.

Toată energia emoțională acumulată în părțile anterioare ale ciclului este direcționată și concentrată în compartimentul (B) *Largamente* (vezi exemplul A3. 59), reprezentând epilogul și reflectând deznodământul dramaturgiei muzicale a întregii sonate. Factura acordică consistentă, respirația largă și mișcarea cumpătată lină, fiind străbătută de figurile retorice, zugrăvesc caracteristicile de gen ale coralului și particularitățile muzicii vocale ale recitativului. Dacă inițial coralul reprezenta un simbol al reunirii, un mijloc de reflectare a spiritualității, ceea ce poate fi sesizat episodic și în alte creații din muzica sec. XX, în cazul de față, antiteza accentuează pregnant divergența între trăirile emoționale lăuntrice ale eroului și destinul său. Denaturarea caracteristicilor incipiente ale coralului tipică muzicii sec. XX în mare măsură ilustrează cuvintele muzicologului T. Kiureghian: „Ambiguitatea coralului conturată de arta romanticilor este transformată în secolul XX în semantică universală (...). În acest caz încărcătura imagistică concretă variază într-o gamă foarte largă” [119]. În consecință, variabilitatea oferită de succedările frecvente ale trisonurilor minore și majore conferă expresiei muzicale o profundă instabilitate emoțională. Atmosfera respectivă, persistând până la ultimele intonații acordice ale ciclului, confirmă clar deznodământul dramei muzicale – discrepanța între lumea lăuntrică a eroului și valorile societății contemporane.

În urma demersului analitic, putem conchide, că *Sonata-fantasia* pentru acordeon de Normand Lockwood, fiind străpunsă de un pronunțat caracter meditativ, poate fi catalogată în primul rând ca un opus intelectual, filosofico-psihologic. În cadrul repertoriului academic acordeonistic, grație concepției artistice și realizării experimentelor cu arhetipurile genurilor de

sonată și fantezie, muzicianul reușește să marcheze și totodată să anticipeze unele tendințe ce vor căpăta contur și vor lua amploare începând cu anii 1970.

În Rusia, unul din compozitorii ce a contribuit activ la academizarea muzicii pentru acordeon în perioada anilor '60 ai sec. XX a fost Marta Golub (vezi A2. 8). Pe lângă creațiile orchestrale și cele cameral-instrumentale cum ar fi *Poem* pentru orchestră (1946, a doua redacție 1962), *Concert* pentru pian și orchestră de coarde (1962), *Concert* pentru oboi și orchestră (1965), *Intermezzo* pentru cvartet de coarde (1950), *Poem* pentru pian (1962), *10 piese* pentru pian (1969), *5 preludii* pentru vioară și pian (1962), *Rondo-poem* pentru violă și pian (1966), compozitoarea consideră de cuviință de a crea muzică și pentru instrumentele populare rusești, prioritate având acordeonul. Concomitent cu apariția creațiilor miniaturale dedicate acestui instrument (*Ballada*, *Toccata*, *12 preludii*, *10 piese lirice*, *4 studii-peisaje*, prelucrări de cântece și dansuri populare), autoarea se adresează și genului de sonată – *Sonata nr. 1* (1964), *Sonata nr. 2* (1967) și *Sonata nr. 3* (1982).

În ceea ce privește tendințele predominante ale evoluției sonatei pentru acordeon ce se contura în muzica rusă în perioada respectivă, muzicologul V. Bîcikov specifică „distanțarea de tradițiile populare ale artei interpretative acordeonistice și asimilarea din ce în ce mai intensificată a tradițiilor muzicii clasice și celei cameral-instrumentale contemporane” [87, p. 162]. Totodată, savantul evidențiază impactul acestor procese ce „au avut o importanță fundamentală atât pentru determinarea căilor de dezvoltare a genului, cât și pentru arta interpretativă acordeonistică, care au avansat la un nivel calitativ nou” [87, p. 162]. O abatere de la trăsăturile menționate este reprezentată de *Sonata pe teme populare kalmâce* de M. Graciov, acordeonul fiind reflectat ca un important reprezentant al tradițiilor instrumentalismului folcloric. În cadrul întregului ciclu tripartit se face sesizată dezvoltarea variațională, ce conturează una din principalele metode de prelucrare tematică a muzicii populare.

O caracteristică definitorie a muzicii instrumentale populare ruse, cât și a sonatelor pentru acordeon compuse la acea vreme, este enunțată de cercetătorul M. Imhanițki, făcând referință la „principiul de simfonizare, manifestat atât în conținut, cât și în forma lucrărilor” [110, p. 4]. Pe lângă consolidarea ciclului instrumental simfonizat (*Sonata nr. 2* de N. Ceaikin, *Sonata nr. 1* de Iu. Șișakov), în Rusia se reliefează noi tendințe în genul de sonată. V. Bîcikov, caracterizând creația componistică a lui N. Ceaikin din perioada anilor '70 ai sec. XX indică spre „cameralizarea” genului, după părerea noastră, fiind anticipată de M. Golub în *Sonata nr. 2*

(1967)²⁷: „Dacă multistratificarea este caracteristică pentru creațiile scrise până la mijlocul anilor șaizeci, atunci pentru lucrările anilor șaptezeci este tipică cameralizarea, esența căreia constă atât în respingerea principiilor de dezvoltare dinamico-contrastantă și texturo-contrastantă a materialului muzical, cât și în lipsa multistratificării caracteristice țesutului muzical simfonizat. (...) Pentru creațiile anilor șaptezeci este specifică utilizarea registrelor mediu și acut, aproape o lipsă totală a dublărilor” [88, p. 88].

Pe parcursul anilor 1960 în sonata pentru acordeon predomină ciclul tripartit, însă cu unele excepții: *Sonata nr. 1* (monopartită) de A. Dudnik, *Sonata nr. 2* (pentapartită) de N. Ceaikin și *Sonata nr. 2* de M. Golub, ce reprezintă primul exemplu de ciclu bipartit în repertoriul academic acordeonistic. După cum remarcă muzicologul Iu. Bociarov, sonatele bipartite sunt considerate „ca unele excepții de la regula generală, fiind tratate ca urmare a individualizării extreme a concepției autorului. Și aceasta în mare măsură este adevărat, atunci când se vorbește de creațiile sec. XIX–XX” [81, p. 9]. Ca în majoritatea ciclurilor instrumentale formate din două părți opuse ca mișcare și expresie, compozitoarea rezolvă problema construcției prin intermediul contrastului tematic, de factură și de tempo (*Largo – Allegro non troppo*). Disponând de o energetică pozitivă, creația se caracterizează printr-o percepere optimistă a lumii, specifică esteticii clasicismului și a realismului socialist din acea perioadă. Tensiunea conflictuală este semnificativ atenuată și direcționată spre o dramaturgie lirico-epică²⁸, determinată de plasticitatea și expresivitatea temelor. Un oarecare contrast tematic și de imagine totuși se face sesizat, creându-se conexiuni evidente dintre subiectivitatea romantică și obiectivitatea clasică.

M. Golub, fiind constrânsă de predominarea modelelor mai vechi de instrumente, este nevoită să ocolească posibilitățile acordeonului multitimbral. Ca și contemporanii săi, compozitoarea evită utilizarea posibilităților tehnice și expresive ale basului melodic ce nu obținuse încă o răspândire largă la acea vreme. Făcând referință la lipsa sistemului *F.B.* al tastaturii stângi în *Sonata nr. 1* de Iu. Șișakov, savantul M. Imhanițki expune câteva motive valabile și pentru *Sonata nr. 2* de M. Golub, acestea fiind justificate „prin dorința compozitorului de a adresa creația unui număr cât mai mare de interpreți (...) Aceeași aspirație poate explica și lipsa septacordurilor micșorate în partida mâinii stângi (acestea nu se întâlnesc la toate

²⁷ Ținând cont de faptul, că *Sonata nr. 1* reprezintă într-o oarecare măsură un ciclu tripartit tradițional (P. I – *Moderato con moto*, P. II – *Andantino tranquillo*, P. III – *L'istesso tempo-Allegretto*), ne-am focusat atenția spre cercetarea sonatei nr. 2. Cea din urmă fortifică trăsăturile specifice ale limbajului muzical ce se fac sesizate în *Sonata nr. 1* și totodată reliefează elocvent o nouă direcție în școala academică de acordeon din Rusia.

²⁸ Cantabilitatea tematismului muzical și caracteristicile procesului de dezvoltare reliefează elocvent trăsăturile dramaturgiei lirico-epice și în *Sonata nr. 1*.

instrumentele) și utilizarea în partida mâinii drepte a diapazonului în limitele texturii acordeoanelor cu butoane de producție în serie. Dar în practică această tendință către accesibilitate a condus spre un rezultat contrar” [110, p. 57].

Partea I *Largo*, fiind structurată într-o formă tripartită simplă cu repriză dinamizată (vezi tabelul 3.4) și îndeplinind o funcție introductivă, direcționează accentul dramatic spre partea II a lucrării, insinuând o aluzie către ciclul instrumental baroc (preludiu și fugă, fantezie și fugă etc.).

Tabelul 3.4 M. Golub *Sonata nr. 2 pentru acordeon, forma tripartită simplă, p. I*

A	R	A _{var.}
<i>Largo</i>	[<i>Largo</i>]	[<i>Largo</i>]
m. 1	m. 14	m. 37

Înșiruirea cumpătată, lină și fluidă a temei (vezi exemplul A3. 60) scoate în evidență straturile sferei lirice, atribuindu-i acesteia un ”suflu romantic”, un grai puternic poetizat. Reprezentând nucleul tematic al compartimentului A, intonațiile incipiente ale primei fraze (vezi exemplul A3. 60, m. 2) au un rol determinant la edificarea întregii părți. Atât factura restrânsă a expunerii, manifestarea domoală a tematismului, cât și persistența nuanțelor dinamice *pianissimo* și *piano*, conferă muzicii un pronunțat caracter contemplativ. Alternarea frecventă a măsurilor (6/4, 5/4, 4/4, 3/4 etc.), condiționând ocolirea construcțiilor pătrate și sprijinind frazarea neregulată, etalează un curs lent și flexibil. Melodica cantabilă și expresivă, respirația largă a frazelor și structurile tematice încadrate în registrul mediu denotă însușiri ale muzicii vocale. Astfel, totalitatea caracteristicilor menționate accentuează evident unele particularități ale genului liric de nocturnă. În contextul reînnoirilor și abaterilor ce se produc în genurile muzicale ale sec. XX, O. Sokolov afirmă că „nocturna poetico-sublimă se transformă într-o imagine sinistră a nopții, cuprinsă de o obscuritate rece” [161, p. 187]. În cazul de față, însă, compozitoarea aspiră spre trăsăturile estetice romantice ale nocturnei, având legături strânse cu „proslăvirea poetică a nopții ca moment al ascensiunii emoționale supreme, ca simbol al frumoaselor, mărețelor expresii sufletești umane sau al "bucuriilor suferinței"” [161, p. 52–53]. Chiar dacă materialul tematic este expus în tonalitatea *c-moll*, totuși în mare parte domină o atmosferă senină creată de culorile armonice și timbrale ale acordurilor *As*, *Es*. Acest fapt ne demonstrează încă odată evidente tangențe ale conținutului muzical al primei părți cu cel al nocturnei, fiind „în special zugrăvit în nuanțe luminoase, asociindu-se cu o noapte luminată și

înstelată” [161, p. 53]. Concomitent, prezența discretă a acordului *b* și apariția episodică a treptelor II, IV și VI mobile își lasă o amprentă de instabilitate emoțională.

Dacă compartimentul *A* dispune de evidente caracteristici expoizitive, atunci cel median *R* reprezintă mai degrabă un segment de tranziție spre repriză, zidit din construcții neperiodice cu aspecte de elaborare motivică. Posedând o desfășurare tematică relativ contrastantă, totuși atmosfera contemplativă continuă să persiste și în primele măsuri ale compartimentului median. Ulterior, lărgirea diapazonului, factura consistentă și amplificarea volumului sunetului intensifică sunarea patetico-monumentală a muzicii. În același timp, jocul de culori ale acordurilor *d*, *B* și *b* susținute de treptele alterate îi atribuie imaginii artistice un dezechilibru emoțional.

De obicei repriza are rolul de a fortifica sfera afectivă a compartimentului inițial. În cazul de față, reapariția temei cu sunarea puternică *forte* accentuează caracterul solemn al muzicii și totodată concentrează în sine culminația generală a părții I. În limitele diatonicului (tonalitatea *c-moll*) este construit întregul discurs muzical al reprizei. Pe lângă preluările exacte se fac sesizate și expunerile neperiodice derivate din fraza a treia, ghidând spre dinamizarea reprizei. Dacă inițial acompaniamentul se distingea printr-o desfășurare robustă, atunci în împrejurările respective traseul melodic al basului devine mai flexibil grație liniei contrapunctice ce evidențiază trăsăturile facturii polifonice.

Partea II *Allegro non troppo* este realizată în formă de sonată cu trăsături de rondo (vezi tabelul 3.5).

Tabelul 3.5

**M. Golub Sonata nr. 2 pentru acordeon,
forma de sonată cu trăsături de rondo, p. II**

Expoziția				
TP	Puntea	TS1	TS2	Concluzia
m. 1	m. 25	m. 58	m. 87	m. 107
<i>Allegro ma non troppo</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>[Meno mosso]</i>	<i>[Meno mosso]</i>
G-dur		cis-moll	Des-dur	C-dur

Tratarea	Repriza					Coda
	TP	Puntea	TS1	TP	Concluzia	
m. 122	m. 190	m. 214	m. 242	m. 271	m. 286	m. 309
<i>Tempo I</i>	<i>[Tempo I]</i>	<i>[Tempo I]</i>	<i>Meno mosso</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Tempo di marcia</i>	<i>[Tempo I]</i>
	G-dur		e-moll	D-dur	G-dur	G-dur

Dacă expresia muzicală a părții I este vădit direcționată spre sfera lirico-poetică, atunci cea de a doua mișcare enunță un climat emoțional dinamic, sclipitor și totodată echilibrat, fiind sesizat chiar din primele măsuri ale TP (vezi exemplul A3. 61). Astfel, M. Golub reușește să creeze conexiuni evidente dintre subiectivitatea romantică a părții introductive și obiectivitatea clasică a finalului. În contextul respectiv putem face trimitere la unele reflecții ale muzicologului W. Berger: „Istoria muzicii clasice poate fi înțeleasă ca o neconținută deplasare a punctelor de greutate din lumea specific-umanului în lumea individual-omenescului. Această neconținută evoluție în spirală descrie trecerea din clasic în romantic, din obiectiv în subiectiv, din naiv în sentimental, din real în ideal, pentru a întrebuița categorii filosofice de ardentă actualitate în epocă” [2, p. 17].

Lejeritatea TP (expusă în formă monopartită), fiind provocată de mediul pozitiv și binevoitor al părții II, este susținută de coloritul deschis, senin și luminos al tonalității *G-dur*. Nuanțe suplimentare sunt conferite de ritmul aksak ce reliefează caracterul glumeț al muzicii. Chiar dacă alternarea frecventă a măsurilor (3/4, 2/4) ar trebui să genereze construcții flexibile și structuri nepătrate, totuși compozitoarea reușește să-i atribuie TP o proporționalitate evidențiată. Atmosfera optimistă și energică, claritatea construcției, dominarea facturii transparente, tematismul încadrat în limitele diatonicului, toate acestea accentuează elocvent tendințele clasiciste.

Puntea conturează clar trei secțiuni bine delimitate, creând condiții favorabile pentru o trecere lină și organică de la sfera motrică la cea cantilenă: faza I (m. 25–33) conține forme generale de mișcare; faza II (m. 34–51) presupune o elaborare motivică a intonațiilor incipiente ale TP; faza III (m. 52–57) reprezintă o anacruză ce anticipează elementele și caracterul TS1.

Schimbarea de tempo *meno mosso* anunță apariția TS1 (vezi exemplul A3. 62) în tonalitatea *cis-moll*, fiind străpunsă de trăsături lirice. Diapazonul redus, factura restrânsă și transparența expunerii, indică spre perpetuarea caracteristicilor muzicii camerale. Înșiruirea cantabilă și grațioasă este susținută atât de sonoritățile fine *piano* și *pianissimo*, cât și de însoțirea discretă a vocii *alto*²⁹. Persistența intonațiilor ”săltărețe” ale liniei melodice inferioare diminuează semnificativ din tensiunea dramatică între grupul principal și cel secundar.


Dacă TS1 aplanează conflictul dramatic, atunci TS2 (vezi exemplul A3. 64) vine cu un vădit contrast tematic, tonal (*Des-dur*) și emoțional. Având la bază elemente derivate din tematismul părții I, TS2 contribuie la consolidarea legăturii între părțile ciclului, fortificând în

²⁹ În TS1 se fac observate unele tangențe cu expunerea materialului muzical din *Sonata nr. 1*, p. II (vezi exemplul A3. 63)

aceiași timp sfera lirică a finalului. Alternarea măsurilor (2/4, 3/4) și expunerea dezvoltătoare evită structurile pătrate, conferindu-i flexibilitate manifestării muzicale. Totodată, melodismul plastic și expresia cantabilă sunt susținute de un anumit grad de tensiune, de instabilitate emoțională grație predominării treptelor alterate.

La prima vedere, concluzia (vezi exemplul A3. 65), aducând elemente tematice din TS1, ar trebui să evidențieze sfera lirică a expoziției. Însă, sunarea puternică *fortissimo*, lărgirea diapazonului determinată de linia melodică dublată în octavă îi atribuie compartimentului concluziv amploare orchestrală. În pofida lipsei indicațiilor *tempo di marcia*, *marcato* (acestea fiind prezente în concluzia din repriză), totuși se reliefează caracterul hotărât al conținutului muzical.

Structura tratării (m. 122–189) conturează pregnant trei faze de dezvoltare, observându-se o înclinație spre valorificarea TP. Prima fază (m. 122–144) debutează odată cu apariția în tonalitatea *B-dur* a intonațiilor incipiente ale TP, obținând o dezvoltare motivică și tonală. Structurile tematice expuse în registrul grav capătă o nuanță mai sumbră. Totodată, construcțiile

respective, fiind susținute de motivul³⁰  ordonat secvențional, contribuie la crearea unui caracter tumultuos și avântat, oferind senzația de mișcare perpetuă și neliniște, determinată de particularitățile genului motrico-plastic de tocată.

În faza a doua (m. 145–166) se observă prezența elementelor TS2. În cazul de față pot fi sesizate aceleași procedee de prelucrare a materialului muzical ce au fost utilizate în cadrul expoziției, profilându-se climatul liric al expresiei muzicale. Nuanța senină și luminoasă a modului *G* lidian este voalată într-o oarecare măsură de mișcarea cromatică a basului, conferind discursului o neliniște sufletească.

Conform canoanelor clasice, faza a treia (reprezentând și anacruza reprizei) ar trebui să pregătească din punct de vedere armonic tonalitatea de bază printr-o pedală de dominantă. În situația respectivă, elementele TP, ce se perindă prin tonalitățile *Es – c – As – Des – B – E*, ne demonstrează îndepărtarea de legitățile formei clasice de sonată. Totodată, intensă prelucrare tonală a ultimei secțiuni a tratării neagă parțial afirmațiile făcute de D. Bughici: „în faza a treia aproape că dispar modulațiile armonice și, odată cu ele, prelucrările tematice tensitive, toată desfășurarea muzicală urmărind pregătirea reprizei” [7, p. 326].

În cadrul reprizei *Tempo I* (m. 190), formațiunile structural-tematice, păstrându-și parțial consecutivitatea, validează conținutul și sfera imagistică a expoziției. Planul tematic

³⁰ Motivul, ce reliefează trăsăturile scriiturii modale (gama *semiton-ton*), se face sesizat și în *Sonata nr. 1* (vezi exemplul A3. 66).

corespunde în mare parte cu cel al expoziției (grupul principal – m. 190, grupul secundar (TS1) – m. 242, TP – m. 271, concluzia *tempo di marcia* – m. 286). Prelucrările ne semnificative nu contribuie simțitor la transformarea imaginii artistice. Expusă în tonalitatea paralelă *e-moll*, TS1 (TS2 lipsește) își schimbă tradițional sfera tonală, ceea ce corespunde într-un tot canoanelor formei de sonată clasică. Înlocuind TS2 cu TP, compozitoarea marchează trăsăturile formei de rondo și în același timp reliefează caracterul dansant, dinamic și energic al finalului. Elementele TP formează și baza intonațională a codei *Tempo I* (m. 309). Intonațiile jucăușe *scherzando*, ce ”saltă” dintr-un registru în altul, evidențiază tonalitatea *G-dur* și confirmă clar deznodământul optimist al narațiunii muzicale.

Având la bază tematismul clasic-romantic, *Sonata nr. 2* consolidează particularitățile stilistice ale școlii componistice ruse din perioada anilor 1960. Abordarea tradițională a acordeonului, determinată de omogenitatea timbrală a tastaturii drepte și posibilitățile restrânse ale sistemului *S.B.*, este o altă latură ce stabilește însușirile specifice ale artei acordeonistice academice din Rusia. Adresându-se către ciclul bipartit, tratat ca urmare a individualizării concepției artistice, Marta Golub se îndepărtează de tradițiile sonatei simfonizate, fiind predominantă în perioada anilor '40–60 ai sec. XX în creația compozitorilor ruși. Totodată, prin intermediul sonatei nr. 2, compozitoarea anticipează trăsăturile de cameralizare a genului, făcându-se tot mai vizibile începând cu anii 1970.

3.2. Reliefaarea noilor mijloace de expresivitate în sonatele lui Jan Truhlář și

Ib Nørholm

Pe lângă pionerii muzicii academice cehe pentru acordeon, cum ar fi E. Hlobil, J. Mašťalř, E. Burian etc., compozitorul și pedagogul Jan Truhlář (vezi A2. 9) cu siguranță poate fi considerat o figură importantă ce a avut un impact semnificativ la suplinirea și dezvoltarea repertoriului pentru acest instrument începând cu a doua jumătate a anilor '60 ai sec. XX. În perioada socialistă, lucrările sale sunt frecvent criticate și chiar interzise, iar moștenirea componistică a muzicianului devine obiect de studiu³¹ abia cu începutul anilor 1990, odată cu afirmarea noilor democrații est-europene. După cum presupune Miloš Háva, unul din motivele principale ale ignorării creației lui J. Truhlář a fost atitudinea negativă a compozitorului față de situația politică (instaurarea regimului comunist) a Cehoslovaciei socialiste.

³¹ Eva Hájková – Teza de doctor *Muzica cehă pentru chitară în perioada postbelică* (1992), prima lucrare dedicată creației compozitorului ceh; Marek Václavík – Teza de licență *Jan Truhlář și compozițiile sale pentru acordeon* (1999); Miloš Háva – Teza de licență *Mica monografie a lui Jan Truhlář* (2010).

„Eu niciodată nu am compus prin intermediul tehnicilor ortodoxe” [70, p. 23], precizează Jan Truhlář. De la armonia tonală îmbogățită cu disonanțe ce predomina în creația timpurie, începând cu anii 1960 muzicianul avansează spre o îmbinare a tehnicilor moderne de compoziție (tehnica de serie și cea serială, tehnica modală, aleatorica), păstrând totodată claritatea formelor clasice. Dacă în anii de studenție avea o repulsie față de stilul componistic a lui I. Stravinski și A. Schönberg, atunci odată cu avansarea abilităților sale își reevaluează atitudinea față de opera muzicală nu numai a celor doi ”Monștri sacri” ai muzicii sec. XX, dar și a mai multor autori contemporani.

Creația lui Jan Truhlář cuprinde circa 170 de opusuri în cele mai diverse genuri: muzică de cameră care domină evident; muzică simfonică; muzică vocal-corală; două opere pentru copii *Psík hlupáček (Câinele prost)* op. 23 și *Tři prasátka (Trei purceluși)* op. 88; două melodrame *Tryzna* op. 30 și *Levý pochod (Marșul stâng)* op. 8, ambele pentru recitator și orchestră (lista completă a creațiilor vezi [70, p. 63–75]). Pe lângă componentele instrumentale tradiționale se face sesizat și acordeonul, ocupând o poziție de frunte în activitatea muzicianului. Compozitorul nu evită să fuzioneze capacitățile timbrale ale acordeonului cu cele ale chitarei, vioarei, violei, violoncelului, contrabasului, vibrafonului, flautului etc., căutând și experimentând noi expresivități sonore. Făcând referință la cele mai îndrăgite instrumente Jan Truhlář menționează următoarele: „acordeonul și chitara au o relație avantajoasă, ambele instrumente completându-se foarte bine” [70, p. 37]. Anume prin intermediul lucrărilor scrise pentru acordeon și chitară este reliefat proeminent stilul său componistic³².

Activând în anul 1966 la Conservatorul din Košice, se împrietenește cu colegul său, acordeonistul și pedagogul slovac Vladimír Čuchran (vezi A2. 10). Colaborarea cu virtuozul instrumentist îl inspiră de a descoperi și de a aborda potențialul instrumentului cu taste. În cele din urmă, compozitorul îi dedică acordeonistului slovac *Sonata* pentru acordeon op. 24 (1967), *Scherzo* pentru acordeon și cvartet de coarde op. 26 (1968), *Preludiu și coral* pentru acordeon op. 34 (1969), *Mozaic* pentru acordeon solo op. 35 (1969), *Controversă* pentru chitară și acordeon op. 36 (1970), *Interludiu* pentru acordeon solo op. 46 (1975), *Formace* pentru acordeon și orchestră op. 47 (1975).

Jan Truhlář, fiind fidel acordeonului, continuă să compună muzică pentru mult îndrăgitul instrument până în ultimii ani de activitate. Dacă pe parcursul vieții își focusează

³² După cum menționează Miloš Háva: „Începând cu anii '70 combinația chitării cu acordeonul este ceva tipic pentru Truhlář. (...) Această combinație neobișnuită este folosită de câțiva compozitori, ceea ce este mai degrabă o excepție decât o normă pentru acele vremuri” [70, p. 19].

atenția în mare parte spre artiștii consacrați, atunci ultimele creații, ce au un vădit rol instructiv-pedagogic, sunt orientate spre educarea tinerilor acordeoniști: Suita *Formula nr. 1* op. 117 (2004), Suita *Tiere auf dem Bauernhof (Animalele fermei)* op. 127 (2005), Suita *Katzen music (Muzica pisicilor)* op. 128 (2005), *Vier Stückchen (Patru bucăți)* op. 130 (2006).

Prima lucrare pentru acordeon solo semnată de Jan Truhlář, fiind totodată și primul exemplu al genului de sonată pentru acest instrument în muzica academică cehă, este *Sonata* pentru acordeon op. 24³³. Inițial, compozitorul a numit-o *Fantezie*, lucrarea având o singură parte. Ulterior, la inițiativa pedagogului Ladislav Vachulka, muzicianul mai adaugă două părți, încadrându-se perfect în limitele genului și formei de sonată. Într-o mare măsură, trăsăturile stilistice ale limbajului muzical, ce se fac evidențiate la începutul anilor 1960 în creația artistului, sunt reflectate și în lucrarea respectivă. Îndrăznim să presupunem că sonata, ca și multe alte opere muzicale semnate de Jan Truhlář, oglindește reacția negativă a autorului față de ororile regimului comunist instaurat la putere, reprezentând un protest împotriva violenței. Astfel, prin intermediul forțelor diabolice și a grotescului compozitorul reușește să-și exprime într-o formă realistă trăirile emoționale din acea perioadă.

Sonata pentru acordeon op. 24 reprezintă un ciclu tripartit cu alternarea de tempo *Allegro ma non troppo – Andante disperato – Allegro vivace* menținut în limitele structurii tradiționale.

Partea I *Allegro ma non troppo* este realizată în formă de sonată (vezi tabelul 3.6), fiind străpunsă de energia motrică ce predomină în totalitate.

Tabelul 3.6 J. Truhlář Sonata pentru acordeon op. 24, forma de sonată, p. I


Intro	Expoziția			
	TP	Puntea	TS	Concluzia
m. 1	m. 13	m. 37	m. 45	m. 93
<i>Allegro ma non troppo</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>
	G		D	

³³ Cu această creație V. Čuchran pentru prima dată participă la Concursul Internațional de Acordeoniști, obținând locul I. Compoziția, destinată acordeonului cu *F.B.* era foarte dificilă din punct de vedere tehnic și în cele din urmă Jan Truhlář simplifică textul sonatei.

Tratarea	Repriza			
	TP	Puntea	TS	Concluzia
m. 106	m. 191	m. 215	m. 223	m. 267
<i>[Allegro ma non troppo]</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>	<i>[Allegro ma non troppo]</i>
	G		G	

Introducerea (vezi exemplul A3. 67) debutează la *fortissimo* cu ”alerta” hotărâtă și amenințătoare a ”alămurilor”. Persistența intonațiilor cromatice reliefează specificul tematic al întregului ciclu. Registrul *tutti*, triplând linia melodică a partidei tastaturii drepte, conferă discursului muzical amploare orchestral-simfonică, accentuând considerabil diabolicul, cruzimea realității. La prima vedere, măsura ternară și mișcarea ”jucăușă” a melodiei ar trebui să zugrăvească o oarecare lejeritate și flexibilitate, însă succesiunea acordică *G–A*, subliniind particularitățile genului de marș, stabilește un climat ”aspru” al imaginii artistice.

Odată cu debutul la *mf* al TP (vezi exemplul A3. 68), ce reprezintă o perioadă lărgită formată din trei propoziții, își fac apariția intonațiile preluate din introducere. În pofida unei cromatizări intense totuși se reliefează centrul tonal *G*, concomitent făcându-se evidențiată și claritatea ”clasică” a construcției. Tema, fiind expusă în registrul acut, dispune de un vădit caracter dansant, conturat de ritmul punctat, capricios și de coloritul strălucitor al registrului *musette*.

Pulsul ritmic activ al acompaniamentului format din *clustere*  contribuie la crearea unei manifestări tumultuoase și avântate, înrudind expresia muzicală cu însușirile muzicii motrice a sec. XX. După cum menționează O. Sokolov: „anume pulsul acordurilor disonante sunt caracteristice tocatelor simfonice ale sec. XX, reflectând imaginea puterii nemiloase” [161, p. 30]. Drept urmare, fluxul motric al *clustere*-lor, determinat de proprietățile genului de tocată, ne demonstrează încă odată tangența evidentă între conținutul muzical al părții I cu trăsăturile specifice ale muzicii contemporane, fapt confirmat de N. Vașkevici: „prezența caracteristicilor de gen ale tocatei în materialul tematic este o trăsătură inseparabilă a stilului muzicii secolului XX. Tocata în muzica sec. XX este un gen concordant cu pulsul timpului, gen al intonației ”loviturii”, ”pumnului”, al expresiei mișcării” [93, p. 53]. Astfel, prin îmbinarea particularităților genului de dans și celor de tocată, compozitorul reușește să proiecteze convingător latura caricaturală, sfera grotescului.

Puntea (vezi exemplul A3. 69), reprezentând o continuitate organică a TP, creează un nou val dramatic, fiind generat de apariția la *ff* a *cluster*-ului. Linia melodică a partidei tastaturii drepte formată din gama *semiton-ton*³⁴ evidențiază caracteristicile scriiturii modale. Fluxul activ al terțelor cromatice interpretate de basul melodic³⁵ condiționează extinderea diapazonului claviaturii stângi și totodată profilează unele mijloace tehnice, ce se fac tot mai vizibile în arta academică acordeonistică începând cu anii '70 ai sec. XX.

Dacă TP dispune în mare parte de un caracter expozițional, atunci TS (vezi exemplul A3. 70) capătă o construcție mai desfășurată cu o intensă expunere dezvoltatoare, conturându-se forma tripartită (*a-R-a_{var.}*). Pulsul *ostinato* al sunetului *d'* subliniază centrul tonal *D* al TS, păstrându-se raportul tonal tradițional *tonică-dominantă* în cadrul formei *allegro de sonată*. Înșiruirea cumpătată a secțiunii *a* expusă de timbrul catifelat al registrului *clarinet* cu predominarea nuanței dinamice *piano* conferă narațiunii muzicale o oarecare intimitate. Lirismul, fiind direcționat către trăirile lăuntrice ale eroului, este accentuat de respirația largă a frazelor și de mișcarea lină a melodiei, reliefând trăsăturile specifice muzicii vocale. Nuanțe suplimentare ale imaginii artistice sunt reproduse de ritmul specific al acompaniamentului



În secțiunea mediană *R* (m. 63), motivul incipient al TS ordonat în factură acordică este supus dezvoltării motivice. Turațiile cromatice ale basului și prezența tritonurilor reflectă o avansată stare de neliniște. Cursul muzicii culminează în compartimentul concluziv (m. 93). Agitația figurațiilor melodice și perpetuarea sonorităților puternice *fff* amplificate de registrul timbral *tutti* conferă manifestării muzicale o încordare emoțională extremă.

Tratarea (m. 107) obține o extindere în cele două secțiuni (faze) distincte. Întregul compartiment este străpuns de o energie activă, avântată, influențând asupra caracterului și procedeele de dezvoltare ale ambelor teme. În faza I (m. 107–152) compozitorul își focusează atenția spre elaborarea TP. Structurile tematice sunt susținute de formele generale de mișcare, fiind prezente atât în partida tastaturii drepte (*g-as-b-as*, *d'-b-a-b*, *ges'-es'-d'-es'*, *h'-as'-g'-as'*), cât și în cea a *F.B.* (*des²-b'-a'-b'*, *c²-as'-g'-as'*, *b'-g'-fis'-g'*). Tot aici se fac remarcate și unele formule ritmice ale TS.

În faza II (m. 153–190) pot fi sesizate aceleași procedee de prelucrare ale TS din cadrul expoziției (ne referim la secțiunea *R* a TS). Liricul este ”înghițit” de expresia severă a *S.B.* și de

³⁴ Mișcarea respectivă poate fi întâlnită frecvent în sonatele pentru acordeon începând cu anii '70 ai sec. XX.

³⁵ Până la Jan Truhlár o linie melodică atât de consistentă a *F.B.* nu este sesizată în genul de sonată pentru acordeon.

sincopile capricioase ale acordurilor disonante. Avântul nemilos al fluxului muzical este amplificat considerabil odată cu prezența trilurilor și a intonațiilor TP expuse în registrul grav.

Planul tematic al reprizei corespunde cu cel al expoziției (TP – m. 191, TS – m. 223, concluzia – m. 267). Chiar dacă TP este etalată fără modificări, totuși într-o oarecare măsură aceasta își pierde din caracterul inițial jucăuș. Datorită *tremolo*-ului, structurile tematice condiționate de particularitățile genului de marș generează un climat emoțional sever al discursului muzical. Corespunzând întru totul canoanelor formei de sonată clasică, TS obține o formă mai restrânsă, schimbându-și tradițional sfera tonală. Fiind transpusă la interval de cvintă inferioară, tema marchează centrul tonal *G* susținut de compartimentul concluziv (m. 267).

Partea II *Andante disperato* se structurează într-o formă tripartită mare (vezi tabelul 3.7), reprezentând centrul liric al sonatei.

Tabelul 3.7 J. Truhlář Sonata pentru acordeon op. 24, forma tripartită mare, p. II

Intro	A			B			A'		
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₁	<i>c</i>	<i>c</i> ₁	<i>c</i> ₂	<i>a</i>	<i>b</i> ₁	<i>a</i> ₁
	m. 7	m. 18	m. 41	m. 51	m. 70	m. 98	m. 113	m. 127	m. 148
	<i>Andante disperato</i>			[<i>Andante disperato</i>]			[<i>Andante disperato</i>]		


Distingându-se prin proporționalitate (50 m.–61 m.–47 m.), cele trei compartimente creează un echilibru al construcției, fiind organizate în cadrul formelor tripartite simple. În pofida unei cromatizări intense ce îngreunează depistarea centrelor tonale, totuși claritatea frazeologică a discursului muzical delimitează pregnant secțiunile formei.



Turația cromatică $dis^3-e^3-d^3$ a introducerii (vezi exemplul A3.71) și intonațiile incipiente ale secțiunii *a* (vezi exemplul A3.72) formează fundamentul tematic al compartimentului *A*, însumând cu relativitate o serie dodecafonică (vezi exemplul A3.73). Expunerea arbitrară a seriei și reliefaarea segmentară a particularităților tehnicii dodecafonice reprezintă atât un mijloc de dezvoltare a materialului tematic, cât și o contribuție la fortificarea construcției întregului compartiment.

Cele trei secțiuni (*a*, *b* și *a*₁) se fac remarcate printr-o profundă instabilitate emoțională. Tulburările afective sunt influențate de alternarea registrelor, de schimbarea facturii, de mișcarea cromatică a acompaniamentului, de succedările frecvente ale intervalelor consonante și celor disonante însoțite de remarcile *sfz*, *fp*, *sub.f*, *sub.p*. Astfel, prin intermediul mijloacelor expresive ale acordeonului J. Truhlář reușește să genereze o dinamizare intensă a sferei afective a părții II.

În secțiunea mediană *b* se fac evidențiate și intonațiile specifice ale *F.B.* (preluate din TS al părții I), contribuind la consolidarea construcției sonatei. Toată energia emoțională negativă acumulată anterior este orientată în ultimele măsuri ale secțiunii respective. Anume revenirea înlănțuirilor cromatice ale introducerii, fiind expuse în factură consistentă poliacordică la *ff*, capătă o încărcătură dramatică deosebită, reprezentând ”strigătul” disperat al eroului (vezi exemplul A3. 74).

În compartimentul *B* (vezi exemplul A3. 75) este vădit reflectat sistemul cromatic cu evidențierea particularităților scriiturii liniare. Caracterizându-se printr-o dezvoltare intonațională (sesizată elocvent în secțiunile *c*₁ și *c*₂), construcția mediană *B* tinde spre caracteristicile *trio*-ului, determinate de separarea distinctă a părților și periodicitatea structurii. Perpetuarea salturilor active și energice ale partidei tastaturii drepte susținute de registrul timbral *vioară* contrastează cu mișcarea neîndemnatică și nesigură a acompaniamentului, atribuindu-i narațiunii muzicale evidente trăsături de grotesc.

Sfera ritmică are un rol determinant la încheierea celor trei secțiuni ale compartimentului median, reliefându-se trei formule ritmice de bază:  ;

 ;  . La coagularea construcției participă activ și motivul incipient al acompaniamentului (vezi exemplul A3. 75), modificându-și factura de expunere (vezi exemplul A3. 76).

În secțiunile *c*₁ și *c*₂ sunt sesizate aceleași procedee de dezvoltare tematică utilizate de J. Truhlář în expoziția (materialul muzical al TS) și tratarea părții I. Aici ne referim în primul rând la turațiile melodice ostinate ce reprezintă forme generale de mișcare suprapuse pe o intensă prelucrare motivică. Atât jocul timbral înfăptuit de *F.B.* și *S.B.*, cât și persistența registrelor mediu și acut ale claviaturii drepte creează condiții prielnice pentru extinderea spațiului sonor al acordeonului.

Compartimentul *A'*, reliefând repriza formei tripartite mari, are rolul de a reflecta sfera afectivă a compartimentului inițial *A*. Secțiunile extreme (*a* și *a*₁), dispunând de o maximă rigurozitate a scriiturii componistice, estompează transformările nesemnificative ale *b*₁. În pofida acestui fapt, modificările tematice din *b*₁, generând o înșiruire variațională a partidei tastaturii drepte, reușesc să zugrăvească o oarecare flexibilitate și să voaleze din expunerea statică a reprizei.

Finalul *Allegro vivace* este realizat în forma unui *allegro* de sonată (vezi tabelul 3.8).




Tabelul 3.8

J. Truhlář *Sonata pentru acordeon op. 24, forma de sonată, p. III*

Intro	Expoziția				Tratarea
	TP	Puntea	TS	Concluzia	
	m. 19	m. 40	m. 62	m. 86	m. 97
<i>Allegro vivace</i>	<i>[Allegro vivace]</i>				<i>[Allegro vivace]</i>
	H-Fis		Cis		

Repriza				Coda	
TP	Puntea	TS	Concluzia	Secțiunea I	Secțiunea II
m. 148	m. 169	m. 185	m. 209	m. 229	m. 306
<i>[Allegro vivace]</i>				<i>Poco meno – Maestoso</i>	
Fis		As		G	


Ca și în partea I a ciclului, aici sunt consolidate aceleași trăsături specifice ale limbajului muzical, fiind reprezentat în mare parte de elementele motrice utilizate din abundență în toate compartimentele. Avântul activ al introducerii (vezi exemplul A3. 77), ce debutează la *forte* cu intonațiile caracteristice genului de tocată, creează atmosfera generală a părții III.

Elementul tematic  preluat din tratarea părții I este transpus și supus modificărilor intonaționale și celor ritmice: în inversie și augmentare , în stare armonică . Anume relația intonațională de *terță-secundă*, *secundă-terță*, ce persistă atât în stare armonică, cât și melodică, sudează nu numai construcția finalului, dar contribuie și la consolidarea întregii sonate.

TP (vezi exemplul A3. 78) formează o perioadă simfonică cu cele trei faze – expozitivă (9. m.), dezvoltatoare (8 m.) și concluzivă (4 m.). Din primele măsuri ale temei este remarcată o îmbinare de caracteristici tipice muzicii de dans, muzicii vocale și genului de marș. Astfel, prin intermediul caracterului marțial al acompaniamentului, ce contrastează și în același timp sprijină înșiruirea dansantă succedată de cea lirică a *soprano*-ului, compozitorul reușește să amplifice sfera grotescului. Totodată, TP, cuprinzând trăsăturile tipice ale tematismului clasic


vienez³⁶ în cadrul unui *allegro de sonată* susținut de scriitura liniară, reliefează tendințele neoclasiciste.

Motivul incipient al temei, fiind supus elaborării tematice, este sprijinit de

binecunoscuta turație melodică , ce se face observată în ultimele două faze ale TP. Aceasta, dominând în partea I și în finalul lucrării, participă la consolidarea construcției sonatei și la dinamizarea muzicii. Toată energia acumulată este direcționată spre materialul tematic al punții, ce are la bază elemente intonaționale și ritmice ale introducerii și ale TP. Anume loviturile "furioase" poliacordice interpretate *ff* îi atribuie expresiei muzicale o maximă încordare emoțională, reprezentând și prima culminație a expoziției.

TS (vezi exemplul A3. 79) este structurată într-o formă monopartită. Aducând un contrast de imagine, caracterul îngândurat și visător este reliefat de culoarea timbrală a registrului *clarinet*, de factura restrânsă și de nuanțele *pp*. Predominarea expresiei lirice, cantabile, interiorizate este susținută de un anumit grad de tensiune și instabilitate emoțională, grație mișcărilor cromatice. Exact ca în TP și aici poate fi sesizată o suprapunere polimetrică condiționată de scriitura liniară, provocând o intensă fluctuație afectivă: în bas se păstrează măsura binară de 2/4; în partida tastaturii drepte se conturează fraza formată din două măsuri ternare 3/4 și una binară 2/4. Intonațiile specifice, având un grad înalt de înrudire cu materialul muzical al TS al părții I, contribuie la coagularea întregului ciclu și la fortificarea sferei lirice. În același timp, totalitatea trăsăturilor tematice reamintește de imaginile lirico-dramatice ale primei părți.

Dacă de obicei concluzia are rolul de a calma atmosfera narațiunii muzicale și de a întări tonalitatea TS, în cazul de față, conturându-se centrul tonal *A*, ultima subdiviziune a expoziției creează o nouă culminație reprezentată de formele generale de mișcare. Aducând pe prim plan elementele tematice ale ambelor introduceri (motivul introducerii al părții I


 preluat variat de introducerea părții III), concluzia realizează o unitate intonațională nu numai între începutul și sfârșitul expoziției finalului, dar contribuie și la consolidarea construcției întregii sonate.

Structura tratării (m. 97–146) delimitează pregnant două faze de dezvoltare. În prima fază (m. 97–128) se observă predilecția compozitorului pentru o intensă prelucrare a TS. Expusă în registrul grav, melodia își pierde din lirism și finețe, căpătând o nuanță mai sumbră. În

³⁶ Factura transparentă; forma monopartită a temei; conținutul vioi, energetic al TP; contrast tematic în interiorul temei.

procesul dezvoltării, TS, în mare parte păstrând aceeași manifestare consecutivă ale frazelor, se desfășoară în câteva valuri susținute de creșterea treptată a dinamicii. Grație succedării frecvente a facturii omofon-armonice, polifonice și celei acordice, conținutul muzical este străbătut de o instabilitate emoțională. Toată energia acumulată țintește la *ff* spre prima culminație a tratării, reprezentată de structurile tematice ale concluziei.

A doua fază (m. 129–147) este preluată la *forte* de motivele TP. Consolidând imaginile artistice ale TP din expoziție, transformările ne semnificative susținute de preluarea exactă a

motivului  tind spre un nou val dramatic stimulat de loviturile ”furioase” poliacordice.

În cadrul reprizei (m. 148), formațiunile structural-tematice, păstrându-și integral consecutivitatea, reiterează conținutul și sfera imagistică a expoziției.

În partea III compozitorul oferă o viziune mai puțin obișnuită a formei, în special grație codei desfășurate *Poco meno* (m. 229) formată din două secțiuni. Astfel, finalul conține nu trei diviziuni, ci patru, coda atingând dimensiunile unui compartiment de sine stătător (tradiție preluată de la Beethoven), considerat un element distinct în cadrul formei de sonată ce nu se rezumă la o mică lărgire a ideii muzicale. În prima secțiune se face sesizat tematismul expoziției, având prioritate elementul de bază al TP. Avântul activ al manifestării muzicale culminează în a doua secțiune *Maestoso* (m. 306) cu apoteoza întregului ciclu, fiind realizată de TP a părții I (vezi exemplul A3. 80).

Epilogul solemn, dispunând de o factură consistentă și susținut de sonorități puternice la *fff*, își direcționează energia spre deznodământul optimist al dramei muzicale. Elementele tematice ale epilogului și revenirea compartimentului concluziv al părții I formează un arc tematic, conceptual și semantic, contribuind la unitatea întregii sonate.

În urma demersului analitic putem concluziona că în *Sonata* pentru acordeon op. 24 Jan Truhlář fuzionează organic arhetipuri stilistice diametral-opuse. Astfel, concepția artistică a creației reliefează caracteristicile neoclasicismului și trăsăturile proprii romantismului. Prin intermediul acestui opus compozitorul ceh lărgeste nu numai sfera conceptual-artistică a genului de sonată pentru acordeon, dar și extinde simțitor posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului, în mare parte focusându-și atenția spre jocul timbral al tastaturii stângi (*F.B.* și *S.B.*).

Un nume de referință al culturii muzicale contemporane daneze este compozitorul, organistul și pedagogul Ib Nørholm (vezi A2. 11). În anii '60–70 ai sec. XX are un impact

important în calitate de exponent al mișcărilor muzicale artistice și experimentale din Danemarca. Anume începând cu această perioadă, compozitorul, alături de colegii săi Per Nørgård și Pelle Gudmundsen-Holmgreen, reprezintă una din figurile centrale, ce reflectă principalele caracteristici ale muzicii daneze din a doua jumătate a sec. XX. Întreaga activitate componistică a lui Ib Nørholm se întinde pe o perioadă de circa șase decenii (din 1954 și până în 2019), opera sa incluzând în jur de 200 opusuri în cele mai diverse genuri: creații pentru instrumente solo, duete, trio, cvartete, piese vocale, lucrări orchestrale, muzica de cameră ocupând un loc primordial în moștenirea artistică a compozitorului (lista completă a creațiilor vezi [72], compartimentul *Værkliste*).

Despre stilul componistic al lui I. Nørholm se expune Jens Brincker: „este dificil să divizăm creația lui Nørholm în perioade bine definite din punct de vedere stilistic. Evoluția stilistică muzicală a lui Nørholm seamănă mai degrabă cu expansiunea spațială, decât cu dezvoltarea liniară” [72]. În pofida acestor declarații făcute de J. Brincker, totuși creația componistică a muzicianului danez conturează câteva etape de evoluție și transformare. În opusurile timpurii se fac sesizate influențele profesorului său Vagn Holmboe și ale fondatorului școlii componistice contemporane daneze Carl Nielsen. La sfârșitul anilor '50 – începutul anilor '60 Nørholm operează intens și îndrăzneț cu procedeele scriiturii componistice contemporane, oscilând de la construcția riguros structurată a serialismului până la notația grafică liberă. După cum relatează Hjarne Fessel, începând cu a doua jumătate a anilor 1960 în palmaresul lui Nørholm se regăsesc „lucrări scrise în spiritul așa-numitei Noii Simplități și în cele din urmă, creații cu un pluralism caracteristic, foarte personalizat stilistic sau eclecticism; muzica în care idiomurile distincte pot trăi unul lângă celălalt într-una și aceeași lucrare” [31].

Fiind organist, compozitorul dedică orgii un număr important de creații. Observând tangențe evidente dintre orgă și acordeon (numit ”orgă mică” sau ”orgă portabilă”), Nørholm își focusează atenția spre acest instrument tânăr la mijlocul anilor '60 ai sec. XX. Astfel, muzicianul în anul 1967 compune *Sonata* pentru acordeon op. 41, reprezentând primul opus de acest gen din Danemarca. În procesul compunerii sonatei, fiind vădit impresionat de bogata paletă timbrală a acordeonului, Nørholm menționa: „când am compus cele trei mișcări ale sonatei am fost deosebit de fascinat de calitățile expresive ale acordeonului. Fiind atât de strâns legat de orgă, acordeonul de asemenea deține o multitudine de posibilități dinamice, un adevărat ”Impuls” și un larg diapazon tonal” [45]. Regăsindu-se încă în două opusuri, printre care *Dialog* pentru chitară, acordeon și percuție op. 63, 2 (1975) și Concert *Spirales* pentru acordeon și orchestră op. 97 (1986), nu putem spune că acordeonul în calitate de instrument academic în devenire ocupa un


loc semnificativ în creația componistică a muzicianului. Cu toate acestea, Ib Nørholm a reușit să pună o piatră de temelie la academizarea repertoriului concertistic danez pentru acordeon și să traseze noi orizonturi.

Sonata pentru acordeon op. 41 a fost dedicată renumitului acordeonist Mogens Ellegaard, supranumit și ”tatăl acordeonului clasic” (vezi A2. 12). Acest opus a fost ulterior înregistrat audio în anul 1977 (albumul *Made in Denmark: Contemporary Danish Music*). Despre limbajul muzical al sonatei se expune discipolul lui Ellegaard, Owen Murray, relevând elocvent stilul compozițional progresist al lui Ib Nørholm: „există o diferență enormă de exemplu între Sonata nr.1 pentru acordeon op. 143a (1979) de Vagn Holmboe și Sonata pentru acordeon op. 41 (1967) de Ib Nørholm. Prima reprezintă o creație din patru mișcări destul de conservatoare cu o formă strictă de sonată, cea din urmă este o lucrare serialistă mult mai avangardistă, suprapusă pe fragmente de vals și limbaj muzical pre-serialist” [42].

Sonata pentru acordeon op. 41 reprezintă un ciclu tripartit cu alternarea tradițională de tempo *Moderato – Adagio – Andante-Allegro*.

După cum menționează însuși compozitorul, partea I *Moderato* are „caracter de fantezie” [45], realizată într-o formă liber-parcursivă și dictată de manifestările muzicale improvizatorice. În condițiile, când fantezia „datorită direcției sale compozițional-polemice ce principial evită formele tipice, fiind compusă în configurații liber-individuale” [161, p. 191], Ib Nørholm se adresează sistemului dodecafonic, menit să organizeze și să creeze o legătură mai încheată a materialului tematic. Având ca prioritate exprimarea și reflectarea concepției artistice, muzicianul își permite deseori să ”deraiereze” de la regulile stricte ale scriiturii seriale. O astfel de abordare nu-l îndepărtează pe autorul sonatei de stilul componistic al școlii noi vieneze, ci din contra, îl apropie considerabil de viziunile întemeietorului sistemului dodecafonic Arnold Schönberg, care declara: „atunci când compun, renunț la toate teoriile și continui să muncesc numai în cazul când mă debarasez de influențele acestora” [112, p. 158]. Făcând referință la proprietățile muzicii atonale, Ctirad Kohoutek afirmă, că „unicul material de construcție a devenit intervalul și principiul dezvoltării liber-variaționale, în care nici un motiv nu se repetă exact, dar variază” [112, p. 105]. Asemenea caracteristici ale manifestării tematice se fac remarcate și în partea I a ciclului instrumental.

Din primele măsuri (vezi exemplul A3. 81) se conturează ordinea tonurilor seriei (vezi exemplul A3. 82). Anume seria, în cazul de față, este sursa tuturor organizărilor melodice și a relațiilor structurale între elementele formei. Construcția formată din douăsprezece sunete va fi divizată în două tronsoane *a* și *b* a câte șase tonuri, având în vedere că pe parcursul întregii părți,

fiecare din acestea vor suferi intense modificări grație utilizării frecvente a permutației și interpolării. Datorită motivului incipient , în unele expuneri ale tronsonului *a* compozitorul schimbă ordinea primelor trei tonuri. Astfel, utilizând procedeul de permutație, Nørholm creează succesiuni variaționale, care pot fi sesizate în exemplul A3. 83.

Pe lângă puținele înșiriri exacte ale tronsonului *b*, compozitorul aplică adesea interpolarea și procedeul permutației menționat anterior (vezi exemplul A3. 84).

Materialul muzical, ce debutează *moderato* (vezi exemplul A3. 81), dispune în mare parte de o factură transparentă. Determinată de persistența expunerii monodice și celei intervalice, aceasta conturează particularitățile dodecafoniei orizontale și ale celei verticale. Dacă conform normelor scriiturii dodecafonice nu se admit turații melodice ce creează arpegii ale acordurilor diatonice și nici repetarea tonurilor, atunci în cazul de față, anume aceste canoane sunt ignorate. Astfel, în cadrul seriei se formează mișcarea *h-fis-d*, iar în structurile tematice incipiente se face sesizată repetarea tonurilor și mișcarea melodică pe sunetele acordurilor *G* și *B*. Deseori primul ton al seriei face parte din expunerea anterioară a frazei sau a gândului muzical. Participând activ la fluidizarea materialului tematic, anume puntea eliptică, fiind observată pe parcursul întregii părți, reușește să confere o evidentă cursivitate desfășurării muzicale.

Chiar dacă organizarea tematică al primei părți se distinge printr-o expunere fluidă și improvizatorică, totuși se fac evidențiate secțiuni determinate de sintaxa și morfologia muzicală. Astfel, secțiunea ce cuprinde m. 1–12 se distinge prin frazare neregulată, ritmică capricioasă și factură transparentă. Prin intermediul alternanței mișcării melodice line și a salturilor, compozitorul reușește să reflecte o stare emoțională ambiguă. Pe de o parte, cursul domol al muzicii susținut de timbrul *clarinetului* scoate în evidență introvertitul, sfera lirico-intimă a eroului. Pe de altă parte, prezența intonațiilor ”jucăușe” (vezi exemplul A3. 85) conturează clar particularitățile tipice genului de dans, accentuând grotescul.

Nuanțe suplimentare ale imaginii artistice sunt conferite de alternarea frecventă a măsurilor binare, ternare și mixte (2/4, 3/4, 4/4, 5/8, 7/8, 6/8). Respectiva succedare, reliefând elocvent frazarea neregulată și caracterul improvizator, conferă narațiunii muzicale o intensă instabilitate emoțională, ce scoate în evidență nesiguranța și neliniștea eroului. Anume aceste trăsături menționate anterior și în special ritmica capricioasă apropie materialul tematic de particularitățile tipice muzicii din prima jumătate a sec. XX, fapt confirmat de muzicologul rus V. Holopova: „în ritmică s-a păstrat permanenta dialectică contradictorie între regularitate și

neregularitate, însă acum spre deosebire de formele tipice clasice, neregularitatea domină” [173, p. 428]. În condițiile numeroaselor etalări ale seriei, ritmica variată are rolul de a revitaliza și a transforma formele schematice ale acesteia, favorizând crearea multiplelor imagini artistice contrastante.

Toată energia acumulată este direcționată spre noi trăiri emoționale. Prezența registrului *orgă*, ce dublează înșiruirea intervalică la octavă superioară și cea inferioară, atribuie muzicii amploare sonoră. Sonoritatea este intensificată de factura consistentă, determinată de procedeul polifonic de imitație. Mișcarea greoaie aksakă, fiind definită de măsura mixtă 7/8, este accentuată și amplificată de nuanța dinamică *fortissimo*. Astfel, caracteristicile menționate anterior reflectă o stare emoțională de furie. Trăirile afective negative sunt ”stînse” de intonațiile nesigure ale *clarinetului*, ce fragmentează înșiruirea muzicală. Segmentarea aleatorie a liniei melodice, însoțită de schimbarea frecvență, bruscă și necontrolată a nuanțelor dinamice *p-f-ff-p-sub. ff*, determină alternarea imprevizibilă a trăirilor emoționale. Acest ansamblu de trăsături specifice direcționează conținutul muzical spre particularitățile tipice limbajului expresionist.

O altă secțiune (vezi exemplul A3. 86), ce cuprinde m. 31–40 și debutează *espressivo*, se distinge prin noi imagini artistice. Persistența măsurii ternare apropie expresia muzicală de caracteristicile genului de vals, fapt menționat de I. Nørholm: „am fost bântuit de asociațiile ritmului de vals, cât și de alte însușiri ale repertoriului convențional pentru acordeon. Acest lucru explică vizitele mele franceze cu mișcarea basului standard “um-pa-pa” [45]. Degajând din atmosfera emoțională încordată, ritmul specific lejer, melodică cantabilă și expresivă, persistența nuanțelor dinamice *mezzo piano* și *piano* scot în evidență noi straturi ale sferei lirice a părții I, susținute de coloritul poetic al *viorii*. Prezența frecvență a indicației *poco ritenuto* în cadrul frazelor, ce imprimă discursului muzical o stare de neîncredere, ne reamintește de imaginile artistice incipiente. Treptat, atmosfera se întetește, obținând o încărcătură emoțională semnificativă în cadrul m. 49–56. Prin intermediul transpunerii tonurilor compozitorul reușește să cuprindă un ambitus larg. În cazul de față, prezența ritmurilor punctate neregulate (vezi exemplul A3. 87), susținute de salturile accentuate bruște interpretate *fortissimo*, scot în evidență particularitățile specifice expresionismului și a limbajului muzical tipic compozitorilor atonaști.

Fiind utilizate ambele claviaturi ale acordeonului, ”scânțierea” imprevizibilă și bruscă a intonațiilor, ce se perindă dintr-un registru în altul, creează senzația unei sonorități stereofonice. Astfel, prin intermediul ”jocului” timbral al claviaturilor I. Nørholm reușește cât se poate de convingător de a reda expresivitatea, imaginile și stările emoționale proprii tematismului expresionist. După o serie de ”sclipiri” emoționale aprige, apariția seriei, susținută

la *pianissimo* de timbrul specific al *clarinetului*, conferă narațiunii muzicale o nuanță emoțională de reminiscență, evocând parcă ecouri ale trecutului. Această stare este organic preluată de ultima apariție a seriei expusă în inversie, păstrând cu exactitate linia ritmică incipientă a seriei (vezi exemplul A3. 88).

Partea II *Adagio* este scrisă într-o formă ”destul de liberă” [45], după cum menționează Ib Nørholm. Sfera emoțională, fiind direcționată mai mult spre interiorizare și introvertit, decât spre exteriorizare și acțiune, reflectă convingător respingerea realității prezentului. Aceste trăiri emoționale ale eroului ”expresionist” sunt elocvent descrise de L. Burdian: „în calitate de erou al timpului, expresionismul promovează o personalitate neliniștită, absorbită de emoții și incapabilă de a crea o armonie cu lumea sfâșiată de pasiuni. Percepția unui astfel de subiect este dominată de imaginea distorsionată a universului descompus. Natura vieții sale lăuntrice este în mare măsură determinată de subconștient; imaginile de somn, de fantasmagorie, viziunile delirante întregesc creațiile expresioniștilor” [83, p. 19]. Așadar, caracteristicile sferei emoționale menționate anterior nu contrastează, ci acordă o complementare imaginilor artistice ale părții I.

În condițiile, când și de această dată materialul tematic dispune de o desfășurare improvizatorică, Ib Nørholm se adresează aceleiași scriituri dodecafonice. Aceasta generează o imersiune în lumea sonoră ce corespunde în totalitate sferei imagistic-emoționale a expresionismului. Astfel, din primele măsuri ale părții II (vezi exemplul A3. 89) se conturează intonațiile unei noi serii (vezi exemplul A3. 90).

Nici în cazul de față compozitorul danez nu este limitat de canoanele stricte ale creării seriei. Aici ne referim în primul rând la prezența mișcării melodice *cis-fis-b(ais)*, ce formează trisonul *Fis*, și a repetării frecvente a tonurilor seriei în cadrul frazelor muzicale. Dacă anterior seria 1 a fost intens prelucrată prin intermediul interpolării și permutației, atunci seria 2 nu suferă careva modificări intensive, punându-se accent mai mult pe motivul *arpeggiato*



. Anume seria 2 și motivul respectiv formează fundamentul întregii construcții a părții II. Prin intermediul procedului polifonic de imitație se sesizează o intensă dezvoltare tematică și timbrală a motivului ce suferă o serie de modificări intonaționale ($cis^2-f^2-e^3$, $e^2-c^3-f^3$, $cis-a-d^2$, $C-E-F_1$, $DES-F_1-E$). În urma afirmațiilor făcute de Ib Nørholm: „în prima și a treia mișcare am vrut să utilizez calitățile contrapunctice ale acordeonului” [45], putem preciza, că anume în partea II a ciclului compozitorul scoate în evidență posibilitățile polifonice ale acordeonului.

Motivul, ce se perindă dintr-un registru în altul, susținut de expunerea exactă sau parțială a seriei, conturează particularitățile scriiturii liniare. Perpetuarea ”climatului expresionist” a condiționat necesitatea ocolirii construcției stricte dodecafonice. Afirmările făcute de L. Burdian, precum că „acele acțiuni constructiviste, raționale și tehnice pe care compozitorul (compozitorii expresioniști – n.n.C.D) le-a pus în aplicarea procesului creativ au înlăturat de fapt naturalețea, spontaneitatea expunerii, fiind atât de importante pentru expresionism” [83, p. 26], se cer a fi valabile și pentru Ib Nørholm.

În pofida predominării cursului improvizatoric, arhitectonica structurilor tematice conturează elocvent două secțiuni: *a* și *b*. Dacă în secțiunea *a* (m. 1–22) este prezentat coloritul registrelor acut și mediu ale ambelor claviaturi, atunci în secțiunea *b* (m. 22–34) în mare măsură se adevăresc afirmațiile făcute de compozitor: „în a doua mișcare – poate fi sesizată o confruntare între registrele extreme acut și grav ale instrumentului, în stilul melodic expresionist postbelic-avangardist” [45]. Anume aici, I. Nørholm, reușind să cuprindă aproape în totalitate întregul diapazon al acordeonului, creează un contrast extrem atât timbral, cât și emoțional. Intonațiile de isterie susținute de registrul acut contrastează cu coloritul sumbru al registrului grav.

În cadrul construcției tematice incipiente sunt concentrate particularitățile tipice ale recitativului, lăsând o puternică amprentă pe întregul limbaj muzical al părții II. În aceste condiții, melodică, formându-se din motive laconice și salturi spontane, ce generează un mediu fragmentar și instabil, evită caracterul de cantilenă. La rândul său alternarea frecventă a măsurilor (4/4, 3/4, 2/4 și 5/4) sprijină frazarea neregulată a expresiei muzicale. Astfel, conținutul tematic reflectă o permanentă stare emoțională de neliniște, halucinație și delir, susținute de intonațiile obsedante ale motivului *arpeggiato*. Succedarea timbrală intensă a *clarinetului*, *viorii*, *fagotului* și *acordeonului* transpune convingător energia exprimării verbale excitate ce tinde spre strigăte de disperare. Acest fapt ne demonstrează evidente tangențe cu imaginile artistice tipice creațiilor expresioniste confirmate de L. Burdian: „devastare, melancolie, psihopatie, adesea isterie, escatologie sumbră, uneori și strigăte de protest împotriva lumii înconjurătoare, strigăte de ajutor conțin multe creații ale expresioniștilor” [83, p. 19].

Ultimele ”zvâcniri” emoționale sunt susținute la *mezzo piano* de expunerea exactă a seriei, impulsionând și tinzând spre o ulterioară dezvoltare a narațiunii muzicale.

Partea III *Andante-Allegro* este articulată într-o formă de sonată fără tratare (vezi tabelul 3.9).

Tabelul 3.9

**I. Nørholm Sonata pentru acordeon op. 41,
forma de sonată fără tratare, p. III**

Expoziția				Repriza				Coda
Intro	TP	Puntea	TS	Intro	TP	Puntea	TS	
m. 1	m. 7	m. 17	m. 26	m. 38	m. 43	m. 57	m. 70	m. 80
<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>[Allegro]</i>	<i>a tempo</i>	<i>Tempo I Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	<i>a tempo</i>	<i>Allegro- Andante</i>

Absența tratării nu scutește desfășurarea muzicală de elementul dezvoltator, care este sesizat în repriză. Ignorarea unei dezvoltări tematice intense ne face să presupunem că I. Nørholm creează un echilibru între predominarea etalării flexibile, improvizaționale a părților anterioare și celei expositive a finalului. Tradiția de a utiliza forma de sonată fără tratare în părțile lente ale ciclului de sonată nu reprezintă un impediment de a folosi forma respectivă în finalul *allegro*. Dacă anterior, în părțile I și II se conturau elocvent particularitățile expresionismului, în cazul de față, sunt reflectate vădit unele trăsături specifice ale neoclasicismului, printre care: pregnanța tematicii și claritatea construcției formei; libera utilizare a totalului cromatic; manifestarea sferei afective echilibrate și contestarea subiectivității. Cu toate acestea, compozitorul nu se debarasează de ”artificiile” emoționale extreme, reușind să succeadă sau să îmbine arhetipurile diametral-opuse ale neoclasicismului și cele ale expresionismului.

Introducerea laconică (vezi exemplul A3.91), ce debutează la *mezzo piano*, preia structurile intonaționale și ritmice ale părților precedente, evidențiind caracterul improvizațional și fortificând consecvent sfera imagistică și cea emoțională ce au prevalat anterior. În cadrul secțiunii se conturează un contrast evident datorită particularităților tipice ale genului de coral și recitativ. Pe de o parte, succedarea armonică cumpătată $C - F(f) - Es_7 - B - G$ expusă *andante* creează o atmosferă emoțională sobră, profundă. Pe de altă parte, predominarea declamației, a ritmului punctat, capricios și a salturilor ascuțite imprevizibile reflectă o stare de neliniște, frică și nervozitate. Astfel, suprapunerea celor două sfere emoționale contrastante, susținute de scriitura liniară, conferă discursului muzical o nuanță polisemantică, ce accentuează discrepanța dintre lumea înconjurătoare și trăirile lăuntrice ale eroului. Anume introducerea, reflectând ambiguitatea și sfera emoțională instabilă ce au prevalat în cadrul părților precedente, are rolul decisiv de a contura atmosfera psihologică a finalului.

Dacă conținutul imagistic al părților anterioare era vădit direcționat spre introvertit și sfera filosofico-meditativă, atunci în cazul de față, TP ce debutează *allegro* (vezi exemplul

A3. 92) tinde spre exteriorizare și acțiune. Prin urmare, manifestarea muzicală activă străpunsă de o intensă cromatizare contribuie la crearea unui caracter tumultuos și avântat, oferind senzația de mișcare perpetuă, de nervozitate și emoționalitate extremă impulsionată de particularitățile genurilor motrico-plastice. Alternarea frecventă a măsurilor (3/4, 4/4, 5/4) ce determină ocolirea structurilor pătrate, imprimă narațiunii muzicale o oarecare flexibilitate. Aici se fac evidențiate două elemente tematice ce se substituie. Acestea contribuie la edificarea întregii construcții a TP, ce mai degrabă se completează decât contrastează. Primul element este susținut de mișcarea tumultuoasă a cvintoletelor și sextoletelor cu evidențierea particularităților tipice polifoniei latente. Celui de al doilea îi este caracteristic ritmul aksak al intonațiilor sincopate preluate din materialul tematic al părții I. Expuse în factură acordică consistentă și lipsite de o oarecare suplețe, acestea frânează din avântul energetic al primului element, conferind trăsături suplimentare ale imaginii muzicale.

Dacă puntea are de obicei menirea de a realiza o trecere tonală de la TP spre TS, în cazul de față, în contextul tonalității lărgite ce presupune o evidențiere a liniarismului și a politonalității, secțiunea respectivă în primul rând reliefează sfera emoțională și cea tematică (vezi exemplul A3. 93). Construcția punții, ce distinge trei faze tematice, creează condiții favorabile pentru o desfășurare lină de la rigiditate la elasticitate, de la motric la cantabil: prima fază (m. 17–20), preluând caracterul TP, este formată din figurații armonice stabilite de particularitățile genului de marș. Totodată se face sesizată preluarea formulelor ritmice incipiente ale părții I (vezi partea I, m. 1–2); a doua fază (m. 20–23) nu renunță la expunerea motrică, care este însă voalată de mișcările line ale *soprano*-ului; a treia fază *meno mosso ed espressivo* (m. 24–25) reprezintă o anacruză ce anticipează elementele tematice și caracterul TS.

TS (vezi exemplul A3. 94) debutează *a tempo*, creând un contrast de atmosferă. Prezența mișcării melodice line interpretată la *piano*, fiind susținută de măsura ternară și acompaniamentul specific, conturează elocvent caracteristicile genului de vals. Anume aici compozitorul pentru prima dată scoate în evidență calitățile expresive ale *S.B.* S-ar părea la prima vedere că trăsăturile menționate anterior, precum și factura restrânsă, transparentă ar trebui să genereze o oarecare lejeritate, finețe și lirism. În cazul de față însă, liniarismul, ce determină un contrast între jocul de culori al acompaniamentului și linia melodică intens cromatizată a *soprano*-ului, conferă expresiei muzicale o evidentă stare emoțională de nesiguranță și instabilitate. Reaparitia intonațiilor *arpeggiato* preluate din tematismul părții II induc discursul muzical parcă într-o stare de neliniște și chiar de delir. În cele din urmă, acestea fortifică sfera

emoțională caracteristică expresionismului și totodată participă la sudarea construcției întregului ciclu.

În cadrul reprizei, datorită transformărilor tematice, armonice și ritmice, se sesizează o impulsivitate intensă a întregului flux muzical. Ambele elemente ale TP, ce suferă modificări intonaționale și ritmice, păstrează caracterul ei dinamic și energic. Căpătând o extindere evidentă, secțiunea *meno mosso* a punții anticipează și susține sfera emoțională a TS. În cadrul TS, care este expusă în mare parte în forma sa inițială, se sesizează mai degrabă o dezvoltare tonală și timbrală, decât o prelucrare tematică. Aici ne referim atât la transpunerea flexibilă ascendentă și descendentă la interval de cvartă și cvintă a liniei melodice a *soprano*-ului, cât și la predominarea minorului în acompaniament.

Coda își face apariția odată cu turațiile tumultuoase ale TP, ce sunt întrerupte brusc de intonațiile introducerii. Fiind expuse cu consecvență și rigurozitate, acestea păstrează sfera artistică și emoțională incipientă a finalului. Incertitudinea, starea de neliniște și delir, disonanța lumii înconjurătoare cu cea lăuntrică a eroului determină deznodământul tragic al dramaturgiei muzicale.

Conținutul muzical, condiționat de sfera emoțională și cea imagistică caracteristică expresionismului, cataloghează *Sonata* pentru acordeon op. 41 de Ib Nørholm ca fiind un ciclu introvertit, filosofico-psihologic. Trăsătura respectivă este specifică nu numai genului de sonată, dar și celui de simfonie din a doua jumătate a sec. XX. După cum menționează O. Sokolov: „cel mai persistent recurs către principiul introvertit îl observăm în simfoniile de la mijlocul și din cea de a doua jumătate a secolului XX, corespunzător noilor stimuli ai artei, tendința spre aprofundare psihologică și filosofică” [161, p. 73]. Datorită tratării inovaționale a acordeonului, muzicianul danez reușește să scoată în evidență și să lărgască calitățile expresive ce rămăneau a fi neexplorate la acea vreme, nu numai în genul de sonată pentru acordeon, ci și în repertoriul academic-cameral pentru acest instrument.

3.3. Concluzii la capitolul 3

1. Analiza sonatelor pentru acordeon compuse de N. Lockwood, M. Golub, J. Truhlář și I. Nørholm demonstrează o serie de aspecte specifice repertoriului academic acordeonistic din perioada anilor '60 ai sec. XX. Unul din acestea se manifestă în **relația interdependentă între creația componistică și arta interpretativă**. Acordeoniștii stimulează explorările creative ale compozitorilor, proces ce a condus la suplinirea repertoriului concertistic și a celui pedagogic. Această tendință în muzica academică pentru acordeon se face sesizată nu numai în decursul

anilor '40–50 ai sec. XX, dar și în anii 1960. Astfel, N. Lockwood compune *Sonata-fantasia* pentru acordeonistul R. Davine, I. Nørholm îi dedică *Sonata* op. 41 instrumentistului și pedagogului M. Ellegaard, J. Truhlář îi consacră *Sonata* op. 24 interpretului V. Čuchran. Colaborările artistice au oferit posibilitatea compozitorilor de a lua în considerație necesitățile și posibilitățile artei interpretative acordeonistice ale acelor vremuri. Totodată, competențele instrumentiștilor au influențat atât asupra selectării mijloacelor tehnice, expresive ale acordeonului de concert, cât și a caracterului general al muzicii.

2. Individualizarea concepției artistice este o altă trăsătură importantă ce devine foarte pronunțată în fiecare lucrare examinată. Astfel, *Sonata nr. 2* de M. Golub, dispunând de o energetică pozitivă, se caracterizează printr-o percepere optimistă a lumii, specifică esteticii clasicismului cât și a realismului socialist din acea perioadă. Lucrarea, având o vădită destinație instructiv-didactică, se distinge prin accesibilitate și tradiționalism, fără să pretindă la o concepție artistică inovatoare. Tensiunea conflictuală, fiind semnificativ atenuată, este direcționată spre o dramaturgie lirico-epică. Un oarecare contrast tematic și imagistic totuși se face sesizat, creându-se conexiuni evidente dintre subiectivitatea romantică și obiectivitatea clasică.

În *Sonata* op. 24 compozitorul J. Truhlář expune convingător problemele existenței umane și trăirile sufletești ale eroului liric, zugrăvind o confruntare a două sfere conceptual-imagistice. Prima, accentuează diabolicul, cruzimea realității, reliefându-se clar latura caricaturală, grotescul. Cea de a doua reflectă diverse stări sufletești ale eroului liric – durere, suferință, disperare, anxietate.

Grație sferei emoționale și celei imagistice, lucrările compuse de N. Lockwood și I. Nørholm pot fi catalogate ca sonate camerale, ca cicluri introvertite, filosofico-psihologice. *Sonata-fantasia* de N. Lockwood este străpunsă de un pronunțat caracter meditativ. Energia este direcționată spre interiorizare și contemplare. Conflictualitatea sferelor imagistice este reflectată de starea emoțională echilibrată a eroului și comicul trivial sau grotescul. Ambele laturi sunt dictate în mare parte de particularitățile esteticii neoclasiciste.

În *Sonata* op. 41 de I. Nørholm predominarea subiectivității pronunțate este susținută de estetica expresionistă. Conflictul dramatic este reprezentat de confruntarea a două sfere antagonice ce accentuează trăsăturile avangardismului. În contextul dat, nu putem să nu indicăm asocierea acestui curent cu succedarea și îmbinarea arhetipurilor diametral-opuse ale neoclasicismului și cele ale expresionismului ce se fac sesizate în creația compozitorului danez.

3. Ca rezultat al individualizării concepției artistice devine evidentă tendința de estompare a canoanelor genului de sonată pentru acordeon ce conduce la **apariția genului mixt**. Însăși denumirea *Sonata-fantasia* indică apartenența lucrării lui N. Lockwood nu numai către sonată, dar și către trăsăturile improvizatoriale ale fanteziei. Aceeași îmbinare de genuri este sesizată și în creația lui I. Nørholm. Prin intermediul sonatei bipartite, M. Golub insinuează o aluzie către ciclul instrumental baroc (preludiu și fugă, fantezie și fugă etc.).

4. În pofida tendinței de particularizare a genului instrumental, ce ar trebui să genereze într-un mod firesc inovații în sfera structurilor compoziționale, totuși trei din cele patru lucrări analizate (N. Lockwood, J. Truhlár și I. Nørholm), cât și majoritatea sonatelor compuse în perioada anilor '60 ai sec. XX își păstrează **construcția tradițională tripartită**³⁷.

Forma de sonată rămâne a fi una indispensabilă în lucrările semnate de M. Golub, J. Truhlár și I. Nørholm. Cea mai intensă valorificare a acesteia este sesizată în *Sonata* op. 24 de J. Truhlár (părțile I și III). Partea I corespunde întru totul canoanelor formei de sonată clasică. Tendința de simfonizare a ciclului instrumental își lasă amprenta îndeosebi pe construcția finalului. Grație codei desfășurate, compozitorul oferă o viziune mai puțin obișnuită a formei. Astfel, coda atinge dimensiunile unui compartiment autonom (tradiție preluată de la Beethoven), ce nu se rezumă la o mică lărgire a ideii muzicale.

În ciclul bipartit, M. Golub îi atribuie finalului (reprezentând centrul de greutate al creației) forma de *sonată cu trăsături de rondo*, evitându-se formulele șablon. De la forma rondo este preluat principiul de alternare *refren – episod*. Elementele refrenului (TP) formează și baza intonațională a codei.

Pe lângă formele libere, I. Nørholm utilizează *forma de sonată fără tratare* în finalul ciclului. Absența tratării nu scutește materialul tematic de elementul dezvoltator. Ignorarea unei dezvoltări tematice intense creează un echilibru între predominarea etalării flexibile, improvizatoriale a părților anterioare și celei expozitive a finalului. Tradiția de a utiliza forma de sonată fără tratare în părțile lente ale ciclului de sonată nu reprezintă pentru compozitor un impediment de a folosi această construcție în finalul *allegro*.

Predominarea formelor bipartite, tripartite și lipsa formei de sonată în creația lui N. Lockwood ne sugerează revenirea la conținutul incipient al cuvântului *sonata*. În cazul de față, aplicarea termenului *sonata*, are o semnificație nedeterminată ca și în perioada barocului timpuriu, când sonata reprezenta o creație destinată instrumentelor.

³⁷ Sunt și unele excepții: A. Dudnik – *Sonata nr. 1* (monopartită), M. Golub – *Sonata nr. 2* (2 părți), J. Holvast – *Sonata nr. 1* (4 părți), N. Ceaikin – *Sonata nr. 2* (5 părți).

5. Lucrările analizate sunt relevante și din punctul de vedere al **trăsăturilor limbajului muzical**. Sonatele anilor '60 ai sec. XX îmbină în sine atât tematismul muzical clasic-romantic, cât și noile procedee ale scriiturii componistice contemporane. Creațiile semnate de M. Golub și J. Truhlář se deosebesc prin accesibilitate și tradiționalism. Limbajul muzical al sonatei nr. 2 de M. Golub în mare măsură relevă trăsăturile stilistice specifice școlii componistice ruse din acea perioadă: modalități tradiționale de utilizare a mijloacelor de expresie, tematismul încadrat în limitele diatonicului.

În cadrul *Sonatei* pentru acordeon op. 24 J. Truhlář fuzionează organic arhetipuri stilistice diametral-opuse. În cazul de față, ne referim în primul rând la trăsăturile neoclasicismului ce reprezintă „un spirit de echilibru și reținere” și la atitudinile spirituale proprii romantismului. Astfel, pregnanța tematicii și a formei, particularitățile tonalității lărgite, elementele scriiturii modale și ale celei liniare se substituie, iar uneori se contopesc cu construcții ce dispun de o intensă expunere dezvoltatoare și factori consistente. Sensibilitatea rezervată este înlocuită de ”exploziile” emoționale romantice. Totodată, trebuie menționat faptul că reliefa segmentară a particularităților tehnicii dodecafonice nu se cere a fi una prioritară în lucrarea compozitorului ceh.

În sonatele de N. Lockwood și I. Nørholm este demonstrată convingător capacitatea acordeonului de a asimila scriitura componistică modernă. În ambele lucrări se face sesizată o fuziune a mai multor tehnici de compoziție (dodecafonie, modalism, liniarism), ilustrând o trăsătură specifică a majorității compozitorilor contemporani. Având ca prioritate exprimarea și reflectarea concepției artistice, muzicienii își permit deseori să ”deraiereze” de la regulile stricte ale scriiturii seriale.

Pe lângă structurile tematice dodecafonice, în creația lui N. Lockwood caracteristicile limbajului muzical sunt condiționate de parametrii neoclasicismului: perpetuarea figurilor retorice; conturarea particularităților tonalității lărgite, scriiturii componistice modale și celei liniare; tratarea materialului tematic prin intermediul procedeelelor contrapunctice; ocolirea extremelor de tempo și a celor de dinamică etc.

În *Sonata* op. 41 de I. Nørholm, melodică generează un mediu fragmentar și instabil, enunțând predominarea trăsăturilor expresioniste ale tematismului. Compozitorul nu se debarasează de ”artificiile” emoționale extreme, reușind să succedă sau să îmbine arhetipurile diametral-opuse ale neoclasicismului și cele ale expresionismului.

6. Sonatele anilor '60 se disting prin **intermediul instrumentarului** (ne referim la posibilitățile tehnice și expresive ale acordeonului: diapazonul ambelor claviaturi sau trei în

unele cazuri, paleta timbrală) pe care îl aveau la dispoziție acordeoniștii-interpreți la acea vreme. Lucrările semnate de M. Golub și I. Nørholm sunt predestinate acordeonului cu butoane, iar creațiile lui N. Lockwood și J. Truhlář sunt scrise pentru acordeonul cu taste. Posibilitățile expresive ale *S.B.* și *F.B.* sunt utilizate intens de J. Truhlář și I. Nørholm, iar M. Golub și N. Lockwood sunt constrânși de limitele *S.B.*

Prin prisma **tratării facturii acordeonistice**, toate cele patru sonate analizate reflectă atât caracteristicile statornicite ale scriiturii acordeonistice a anilor '40–50 ai sec. XX, cât și noile procedee tehnice ale acordeonului contemporan de concert. În *Sonata nr. 2* de M. Golub lipsesc metodele tehnologice complexe de expunere a țesutului muzical. În creațiile de N. Lockwood, I. Nørholm și J. Truhlář se fac sesizate unele descoperiri ale facturii prin intermediul celor două claviaturi (uneori trei), ce schițează o nouă pagină în istoria dezvoltării posibilităților tehnice și expresive ale acordeonului contemporan. Inovații ale facturii în lucrările analizate constă în îmbinarea tipurilor obișnuite (omofono-armonică, polifonică, heterofonică) în diverse combinații cu noi mijloace ale limbajului muzical. Trăsăturile scriiturii dodecafonică și a celei liniare în *Sonata-fantasia* de N. Lockwood au influențat intens asupra facturii *quasi-improvizaționale* și au lărgit spectrul timbral al *S.B.* Prin intermediul expunerii omofono-armonice și a celei polifonice J. Truhlář creează o pondere egală, un echilibru al celor trei claviaturi ale acordeonului multitimbral. Căutările avangardiste, experimentele timbrale ale compozitorului I. Nørholm au generat o trasare caleidoscopică a formei și facturii, provocând uneori senzația de spațiu sonor stereofonic în *Sonata* op. 41.

7. În sonatele compuse în perioada anilor 1960, **paleta timbrală a acordeonului** continuă să aibă un rol important la formarea și organizarea limbajului muzical. Din cele patru creații analizate, coloritul registrelor timbrale își reflectă expresivitatea asupra lucrărilor semnate de N. Lockwood, J. Truhlář și I. Nørholm. Chiar dacă unul și același registru timbral poate reflecta diverse stări emoționale, totuși se conturează și legi comune de utilizare ale acestora în cadrul sonatelor. Sfera lirică, fiind reprezentată de caracterul intim, elegiac, meditativ și îngândurat, este susținută de nuanța sonoră catifelată a *clarinetului*. Stratul afectiv este sprijinit și de coloritul poetic al registrului *vioară* în lucrările lui N. Lockwood și I. Nørholm. Nuanța strălucitoare a *musette*-ului accentuează caracterul jucăuș în *Sonata-fantasia* și *Sonata* op. 24. Pe lângă trăsăturile dansante acest registru susține și latura caricaturală, sfera grotescului în creația lui J. Truhlář. În episoadele dramatice, compozitorul ceh frecvent utilizează *tutti* și *armoniu*, conferind discursului muzical amploare orchestral-simfonică și accentuând considerabil diabolicul. Cea mai frecventă succedare a registrelor *clarinet*, *vioară*, *fagot* și *musette* se face

sesizată în *Sonata* op. 41 de I. Nørholm ce evidențiază nu numai paleta timbrală a acordeonului, dar și tematismul fragmentar al creației.

Astfel, sonatele pentru acordeon de M. Golub, N. Lockwood, I. Nørholm și J. Truhlář sunt exemple relevante ale repertoriului academic acordeonistic din perioada anilor '60 ai sec. XX, ce generează reflectarea și integrarea școlilor componistice în arta interpretativă acordeonistică.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema științifică soluționată în prezenta teză, ce se referă la întregirea platformei de constituire a sonatei pentru acordeon solo din perioada anilor 1940–1960, a oferit posibilitatea de a fundamenta și de a extinde gama de abordări științifice în sfera studierii și percepției proceselor evolutive ale genului instrumental în cadrul istoriei și teoriei artei interpretative acordeonistice. În urma procesului de investigație a celor mai reprezentative creații din perioada respectivă pot fi formulate următoarele **concluzii**:

1. În literatura de specialitate s-a acumulat un anumit volum de informații referitoare la problemele sonatei pentru acordeon. O mare parte din cercetări sunt realizate de muzicologii ruși și cei ucraineni. O atenție sporită li se acordă lucrărilor compuse în perioada anilor 1970–1980, fiind expusă corelația variabilă a elementelor genuistice stabile și mobile în diverse modele ale genului instrumental. Majoritatea studiilor elaborate de savanții europeni se limitează la un conținut succint. Astfel, volumul de informații acumulat nu reflectă o imagine cuprinzătoare a evoluției sonatei pentru acordeon solo, ceea ce a justificat adresarea noastră anume la perioada de constituire a genului instrumental.

2. Sonata pentru acordeon, fiind o componentă indispensabilă a repertoriului concertistic și a celui didactic [13, p. 110–115], este condiționată de complexitatea artei acordeonistice, ce cuprinde sferele organologică (evoluția construcției instrumentului), compozițională (tradițiile școlilor componistice naționale ce îmbină diverse tendințe stilistice), pedagogică (progresul metodelor de instruire a acordeoniștilor) și interpretativă (dezvoltarea procedeeelor tehnice) [9, p. 73–77; 10, p. 304–311; 11, p. 52–60; 12, p. 234–243; 14, p. 140–155; 15, p. 80–89].

3. Sonata pentru acordeon solo în perioada de constituire conturează două tipuri principale ale genului: **sonata simfonizată** și **sonata camerală** ce reflectă unele tendințe stilistice de bază ale repertoriului academic acordeonistic din anii '40–60 ai sec. XX – clasicism, romantism, neoclasicism, expresionism. **Sonata simfonizată** direcționează spre modelul clasicoromantic (N. Ceaikin și C. Pino) [12, p. 234–243; 11, p. 52–60] și spre fuziunea arhetipurilor diametral-opuse de neoclasicism și romantism (J. Truhlář). **Sonata camerală** dispune de trăsături clasiciste (M. Golub), nebaroce (E.-L. von Knorr, P. Hoch și N. Lockwood) [15, p. 80–89; 10, p. 304–311] și expresioniste (I. Nørholm) [14, p. 140–155].

4. Majoritatea lucrărilor compuse în perioada anilor '40–60 ai sec. XX își păstrează **construcția tradițională tripartită**, însă cu o intensă tendință de particularizare (E.-L. von

Knorr, C. Pino, P. Hoch, N. Lockwood, I. Nørholm) [15, p. 80–89; 11, p. 52–60; 10, p. 304–311; 14, p. 140–155]. Pe lângă ciclurile tripartite se fac sesizate și sonate monopartite (A. Dudnik – *Sonata nr. 1*), bipartite (M. Golub – *Sonata nr. 2*), cvadripartite (N. Ceaikin – *Sonata nr. 1*, J. Holvast – *Sonata nr. 1*) și pentapartite (N. Ceaikin – *Sonata nr. 2*).

5. Forma de sonată rămâne a fi una indispensabilă în lucrările semnate de N. Ceaikin, C. Pino [12, p. 234–243; 11, p. 52–60], J. Truhlář, M. Golub (*forma de sonată cu trăsături de rondo*) și I. Nørholm (*forma de sonată fără tratare*) [14, p. 140–155]. Ocolirea normelor tradiționale ale formei de sonată de către compozitorii germani și de muzicianul american N. Lockwood a condus spre pierderea centrului dramatic și fortificarea concepțiilor neconflictuale. Îndepărtarea de principiile simfonismului au privat părțile distincte ale lucrărilor de contrastul tematic intern. Funcția dualismului tematic al formei de sonată este înlocuită cu intensificarea opoziției între părți. Predominarea formelor bipartite, tripartite și lipsa formei de sonată în unele cicluri (E.-L. von Knorr, P. Hoch, N. Lockwood) marchează revenirea semnificației nedeterminate a termenului *sonata* (creație destinată instrumentelor) [15, p. 80–89; 10, p. 304–311].

6. Tendința de estompare a canoanelor clasice ale genului de sonată pentru acordeon conduce la **aparitia genului mixt**, începând cu anii '60 ai sec. XX. Primele exemple de fuziune a sonatei cu trăsăturile improvizatoriale ale fanteziei sunt sesizate în lucrările lui N. Lockwood și I. Nørholm [10, p. 304–311; 14, p. 140–155]. Prin intermediul sonatei bipartite M. Golub sugerează o aluzie la ciclul instrumental baroc (preludiu și fugă, fantezie și fugă etc.).

7. Limbajul muzical al creațiilor semnate de N. Ceaikin, C. Pino și M. Golub este fundamentat pe tematismul clasico-romantic, pe perceperea tradițională a temei muzicale și a formelor generale de mișcare [12, p. 234–243; 11, p. 52–60]. La organizarea intonațional-tematică a materialului muzical sunt utilizate predominant mijloacele sistemului major-minor îmbogățit cu diverse moduri (mixolidic, majorul dublu-armonic în *Sonata moderne* de C. Pino) [11, p. 52–60].

În lucrările compuse de E. L. von Knorr, P. Hoch, N. Lockwood, J. Truhlář și I. Nørholm este elocvent demonstrată capacitatea acordeonului de a asimila scriitura componistică modernă. În majoritatea sonatelor nominalizate este sesizată fuziunea mai multor tehnici de compoziție (dodecafonie, modalism, liniarism) [15, p. 80–89; 10, p. 304–311; 14, p. 140–155]. Tendințele stilistice ale compozitorilor germani stabilite de estetica neoclasicistă presupun o corelație a formelor contrapunctice proprii epocii baroce cu tonalitatea lărgită, cu trăsăturile scriiturii liniare și celei modale [15, p. 80–89].

În sonata lui N. Lockwood, limbajul muzical este marcat de elementele proprii modalismului, liniarismului și de particularitățile tehnicii dodecafonice [10, p. 304–311]. Pe lângă procedeele componistice menționate, la determinarea conținutului muzical contribuie succedarea sau îmbinarea arhetipurilor diametral-opuse: neoclasicism și expresionism în sonata lui I. Nørholm [14, p. 140–155], neoclasicism și romantism în lucrarea lui J. Truhlár.

8. Prin intermediul artei interpretative acordeonistice și a școlilor componistice rusă, germană, americană, cehă și daneză, **partida acordeonului contemporan de concert este reprezentată printr-o gamă largă de mijloace expresive și tehnice.** În sonatele compuse de N. Ceaikin, C. Pino, M. Golub și J. Truhlár, totalitatea procedeelelor interpretative ce au la bază diverse combinații de game și arpegii, expuneri acordice și intervalice, turații cromatice, linii melodice line, presupun un nivel avansat de virtuozitate [12, p. 234–243; 11, p. 52–60]. În lucrările lui N. Ceaikin, C. Pino și M. Golub, ”încărcătura” tematică este susținută în mare parte de partida tastaturii drepte. Această trăsătură este condiționată de predominarea facturii omofon-armonice și de potențialul sistemului *S.B.* [12, p. 234–243; 11, p. 52–60]. În cazul sonatei lui J. Truhlár se face sesizat un echilibru al celor trei claviaturi, posibilitățile acestora fiind valorificate în egală măsură.

În lucrările semnate de E. L. von Knorr, P. Hoch, N. Lockwood și I. Nørholm, tratarea facturii acordeonistice și specificul limbajului muzical în mare parte nu generează un nivel avansat de dexteritate [15, p. 80–89; 10, p. 304–311; 14, p. 140–155]. În creațiile compozitorilor germani este profilat specificul polifonic al instrumentului [15, p. 80–89]. Grație perpetuării procedeelelor contrapunctice (în special în sonata lui P. Hoch) sunt extinse simțitor posibilitățile tehnice și expresive ale *F.B.* În *Sonata-fantasia* de N. Lockwood trăsăturile scriiturii dodecafonice și a celei liniare influențează asupra expunerii improvizatorice susținută de spectrul timbral al *S.B.* [10, p. 304–311]. Datorită limbajului muzical avangardist și experimentelor timbrale I. Nørholm valorifică intens diapazonul celor trei claviaturi (în special tastatura dreaptă și sistemul *F.B.*) [14, p. 140–155].

9. Paleta sonoră multitimbrală a acordeonului este valorificată de școlile componistice germană, americană, cehă și daneză. Conținutul semantico-imagistic al sonatelor este susținut de trei funcții principale ale registrelor timbrale: coloristică, dinamic-factuală și de organizare structurală. În creațiile compozitorilor C. Pino [11, p. 52–60], E.-L. von Knorr [15, p. 80–89], P. Hoch, N. Lockwood [10, p. 304–311], J. Truhlár, capacitatea timbrală a instrumentului manifestă prioritar însușirile organizării dinamic-facturale și celei structurale, reliefând arhitectonica și structura formelor. În lucrarea lui I. Nørholm, segmentarea

tematismului, expunerea caleidoscopică a formei și a facturii sunt susținute de trăsăturile funcției coloristice și celei de organizare structurală [14, p. 140–155].

Astfel, mijloacele tehnicilor compoziționale contemporane și posibilitățile expresive ale acordeonului multitimbral, ce au fost reflectate în sonatele anilor '40–60 ai sec. XX, creează condiții prielnice pentru o intensă dezvoltare a genului în deceniile următoare.

RECOMANDĂRI

1. Extinderea studiilor analitice în sfera sonatei pentru acordeon, direcționate spre creațiile anilor '40–60 ai sec. XX ce nu au fost supuse cercetării în prezenta teză.

2. Valorificarea interpretativă a lucrărilor analizate în teză, precum și diversificarea repertoriului concertistic și didactic prin studierea și altor sonate compuse în perioada vizată.

3. Continuarea cercetărilor inclusiv prin realizarea unor studii comparative a sonatelor pentru acordeon, ce ar cuprinde anii 1970–2020.

4. Diversificarea problematicii științifice a studiilor ulterioare prin investigarea sonatei programatice, analiza specificului sonatei pentru acordeon în diverse componente, examinarea genurilor mixte (*sonata-balada, sonata-poem, sonata-fantasia* etc.).

5. Utilizarea rezultatelor științifice ale cercetării în calitate de material didactic suplimentar în studierea disciplinelor *Istoria și teoria artei interpretative acordeonistice, Metodica predării instrumentului special (acordeon), Forme muzicale* în cadrul instituțiilor de învățământ artistic (mediu și superior de specialitate).

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. BERGER, W. *Estetica sonatei baroce*. București: Editura Muzicală, 1985. 300 p.
2. BERGER, W. *Estetica sonatei clasice*. București: Editura Muzicală, 1981. 416 p.
3. BERGER, W. *Estetica sonatei contemporane*. București: Editura Muzicală, 1985. 360 p.
4. BERGER, W. *Estetica sonatei moderne*. București: Editura Muzicală, 1984. 335 p.
5. BERGER, W. *Estetica sonatei romantice*. București: Editura Muzicală, 1983. 432 p.
6. BERGER, W. *Teoria generală a sonatei*. București: Editura Muzicală, 1987. 287 p.
7. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
8. BUGHICI, D. *Suita și sonata*. București: Editura Muzicală a UCMR, 1965. 342 p.
9. CALMÎȘ, D. Particularități stilistice în *Sonata nr. 1 pentru acordeon* de Veaceslav Semionov. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr. 2(29), pp. 73–77. ISSN 2345-1408
10. CALMÎȘ, D. Particularitățile stilului și limbajului muzical în *Sonata-fantasia* pentru acordeon de Normand Lockwood. In: *Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan*. Bălți: Indigou Color, 2018, pp. 304–311. ISBN 978-9975-3267-1-1.
11. CALMÎȘ, D. Reflectarea tradițiilor clasice în *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 de Carmelo Pino. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2018, nr. 1(32), pp. 52–60. ISSN 2345-1408
12. CALMÎȘ, D. *Sonata nr. 1 pentru acordeon cu butoane* de Nikolai Ceaikin: morfologie, sintaxă și interpretare. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 2(31), pp. 234–243. ISSN 2345-1408
13. CALMÎȘ, D. Sonata și sonatina în repertoriul didactic pentru acordeon. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr. 2 (29), pp. 110–115. ISSN 2345-1408
14. CALMÎȘ, D. Tendințe expresioniste în *Sonata pentru acordeon* op. 41 de Ib Nørholm. In: *Artes: Revistă de muzicologie*. 2020, nr. 21, pp.140–155. ISSN 1224-6646
15. CALMÎȘ, D. Tendințe neoclasiciste în *Sonata in C* pentru acordeon solo de Ernst-Lothar von Knorr. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 2(31), pp. 80–89. ISSN 2345-1408

16. ENOIU-PÂNZARIU, A. *Sonatele pentru pian de Ludwig van Beethoven. Sinteze stilistico-interpretative*: rez. tz. de doct. [online]. Iași, 2010. 33 p. [citată 04.01.2016]. Disponibil: https://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_AndreiENOIU_RO.pdf
17. HERMAN, V. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*. București: Editura muzicală, 1982. 148 p.
18. ITIGAN, M. *Cercetări privind particularitățile stilistico-interpretative ale limbajului beethovenian reflectate în integrala sonatelor pentru pian și vioară*: rez. tz. de doct. Brașov, 2020. 62 p.
19. MIHĂILĂ, E. *Sonata pentru trompetă și pian în creația compozitorilor europeni din prima jumătate a secolului XX*: rez. tz. de doct. [online]. Iași, 2018. 35 p. [citată 14.05.2019]. Disponibil: https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2018/11/Prezentare_final-1-11.pdf
20. NICOLESCU, M. *Sonata*. București: Editura Muzicală a UCMR, 1962. 306 p.
21. OLTEANU, P. *Suita și sonata neoclasică pentru violă solo: Max Reger – Paul Hindemith. Corelații stilistico-interpretative între tradiție și modernitate*: rez. tz. de doct.[online]. Iași, 2018. 55 p. [citată 14.05.2019]. Disponibil: <https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2018/03/TEZA-DE-DOCTORAT-REZUMAT-ABSTRACT.pdf>
22. TOMESCU, A. *Sonata și sonatina românească pentru pian în prima jumătate a secolului XX*: rez. tz. de doct. [online]. București, 2009. [citată 04.01.2016]. Disponibil: <http://www.unmb.ro>
23. TUDOR, B. *Sonatele pentru pian de Franz Schubert. Continuitate și înnoire*: rez. tz. de doct. [online]. Iași, 2011. 65 p. [citată 04.01.2016]. Disponibil: https://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_BRINDUSA_TUDOR_RO_EN.pdf

În limba engleză:

24. AHO, K. *Sonata for Accordion No. 2 "Black Birds – Mustat linnut" by Kalevi Aho: Description*. [online]. [citată 07.06.2019]. Disponibil: <https://core.musicfinland.fi/works/mustat-linnut-c0ad9306-3597-4743-bc33-38a1818a6515>

25. AMERIKOVA, Y. *Exclusive celebrity interview with Viatcheslav Semionov about his new Sonata No. 3 „Reminiscence of the future”* [online]. 2014 [citat 28.03.2016]. Disponibil: <http://www.accordions.com/interviews/semionov-ru.aspx>
26. ANGELL, A. *Timbre, texture and spiritual symbolism in Gubaidulina's two works De Profundis and Et Exspecto. Aural Sonology as a tool to explore sonic and structural aspects of interpretation in contemporary accordion music: master thesis.* [online]. Oslo, 2017. 132 p. [citat 14.05.2018]. Disponibil: https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2462741/Andreas_Angell.pdf?sequence=1&isAllowed=y
27. BENNETT, E. *Normand Lockwood: a composer who listens.* In: *Music journal* [online]. New York, 1969, vol.27, p. 90 [online]. [citat 07.07.2017]. Disponibil: <http://search.proquest.com/openview/608b0583762f8a50a3d175bbcb619d3e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1821602>.
28. BINDER, D. *A formal and stylistic analysis of selected compositions for solo accordion, with accompanying ensembles by twentieth-century American composers, with implications of their impact upon the place of accordion in the world of serious music: doctoral thesis.* Ball State University, 1981. 209 p.
29. DUFFIE, B. *Accordionist Robert Davine a conversation with Bruce Duffie.* [online]. Chicago, 1992. [citat 03.07.2017]. Disponibil: <http://www.kcstudio.com/davine2.html>
30. DUFFIE, B. *Composer Normand Lockwood a conversation with Bruce Duffie.* [online]. 1986. [citat 03.07.2017]. Disponibil: <http://www.bruceduffie.com/lockwood.html>
31. FESSEL, H. *Ib Nørholm – Long bio.* [online]. 2014. [citat 13.02.2018]. Disponibil: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/long-bio/Ib-N%c3%b8rholm>.
32. GALLO, F. *A performing edition and analysis of A Sacred Melodrama by Normand Lockwood: doctoral thesis.* [online]. University of Hartford, 2013. 142 p. [citat 13.05.2019]. Disponibil: <https://pqdtopen.proquest.com/doc/1368249380.html?FMT=AI>
33. GRAUMAN, J. *Gentle giant of the accordion world Dr. Carmelo Pino.* [online]. 2008. [citat 06.05.2016]. Disponibil: http://www.accordions.com/index/art/carmelo_pino.htm
34. HE, C. *Semionov's accordion pieces: Sonata No.1 – Simple analysis of music ontology and performing skills: master thesis.* [online]. 2014 [citat 02.07.2019]. Disponibil: <https://www.globethesis.com/?t=2255330401976135>

35. JACOMUCCI, C. *Modern accordion perspectives: an international overview of accordion pedagogy*. [online]. 2017, vol. 3, 106 p. [citat 14.07.2017]. Disponibil: http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/map3.pdf
36. JACOMUCCI, C. *Modern accordion perspectives: articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its professional and artistic perspectives*. [online]. 2013, vol.1, 89 p. [citat 26.06.2016]. Disponibil: http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/MODERNACCORDIONPERSPECTIVES_1.pdf
37. JACOMUCCI, C. *Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010*. [online]. 2014, vol. 2, 72 p. [citat 26.06.2016]. Disponibil: http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/Map2.pdf
38. JACOMUCCI, C. *Modern accordion perspectives: expert musicianship*. [online]. 2018, vol. 4, 82 p. [citat 10.11.2019]. Disponibil: http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/Map4.pdf
39. KWAN, Y. *An untold story: the accordion in twentieth-century China*: master thesis. [online]. Hawai, 2004. 173 p. [citat 11.11.2017]. Disponibil: https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/11754/uhm_ma_3170_r.pdf
40. MACEROLLO, J. *Accordion Resource Manual*. Toronto: The Avondale Press, 1980. 137 p. ISBN 0-9690452-8-X
41. MOBIA, S. *CD review: Jon Faulstad – Classic accordion*. [online]. 1999. [citat 07.06.2019]. Disponibil: <http://www.ksanti.net/free-reed/reviews/faulstad.html>
42. MURRAY, O. *Mogens Ellegaard: reflections on his career and achievements*. [online]. 2005. [citat 28.06.2018]. Disponibil: http://accordions.com/memorials/mem/ellegaard_mogens/index.shtml
43. NISULA, M. *Sonata no. 2 "Emanations" for accordion*. [online]. 2006. [citat 02.07.2019]. Disponibil: <https://www.modusmusiikki.fi/02-harmonikka/2.1-sooloteokset/nisula-mikko-sonaatti-n-o-2-harmonikalle-2006/>
44. NISULA, M. *Sonata no. 1 "Fantasies" for accordion op. 17*. [online]. 2003. [citat 02.07.2019]. Disponibil: <https://www.modusmusiikki.fi/02-harmonikka/2.1-sooloteokset/nisula-mikko-harmonikkasonaatti-nro-1-fantasioita/>

45. NØRHOLM, I. *Sonata for accordion op. 41: programme note*. [online]. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 1977. [citată 01.06.2019]. Disponibil: <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/1142/22489#>
46. VOZAR, G. *CD Review: Geir Draugsvoll – Classical accordion*. [online]. 1994. [citată 02.07.2019]. Disponibil: <http://www.ksanti.net/free-reed/reviews/geir.html>
47. WOOLF, J. *CD Review: Adam Ørvad – Contemporary Danish Accordion Music & Classical Works* [online]. 2013. [citată 02.07.2019]. Disponibil: <http://www.adamorvad.com/press.htm>
48. ZHONG, K. *Semenov's Two Free-bass Accordion Sonata: master thesis*. [online]. 2006. [citată 02.07.2019]. Disponibil: <https://www.globethesis.com/?t=2205360155959715>

În limba germană:

49. CURZON, C. *Ernst-Lothar von Knorr* [online]. [citată 30.04.2017]. Disponibil: http://www.accordion-online.de/composer/e_evk.htm
50. EICHELBERGER, H., GERBETH, H., SÄMANN, W., RICHTER, G. *Das Akkordeon*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1964. 200 s.
51. ESCHENBACHER, W. *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990. Band 1: Grundlagen und erste Entwicklungen von etwa 1930 bis 1945*. Trossingen: Hohner, 1998. 188 s. ISBN 978-920468-40-2
52. ESCHENBACHER, W. *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990. Band 2: Die große Trossinger Zeit von 1945 bis gegen 1965*. Trossingen: Hohner, 1998. 230 s. ISBN 978-3-920468-41-9
53. ESCHENBACHER, W. *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990. Band 3: Zeit des Umbruchs bis etwa 1980*. Trossingen: Hohner, 1998. 118 s. ISBN 978-3-920468-42-6
54. ESCHENBACHER, W. *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990. Band 4: Zusammenfassende Betrachtungen – neuere Entwicklungen*. Trossingen: Hohner, 1998. 218 s. ISBN 978-3-920468-43-3

55. FETT, A. *Dreissig Jahre neue Musik für Harmonika 1927–1957*. Trossingen: Hohnerverlag, 1957. 120 s.
56. HANSDIETER, W. *Lebenslauf von Ernst-Lothar von Knorr* [online]. 2009. [citat 30.04.2017]. Disponibil: http://www.klassika.info/Komponisten/Knorr/lebenslauf_1.html
57. HSING-HUA, F. *Ernst-Lothar von Knorr (1896-1973): Werkverzeichnis und Studien zu ausgewählten Kammermusikwerken*: Diss. Doktors der Philosophie. [online]. Leipzig, 2011. 271 s. [citat 19.06.2017]. Disponibil: <http://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A1006/attachment/ATT-0/>
58. LUCK, H. *Die Balginstrumente: Ihre historische Entwicklung bis 1945*. Kamen: Karthause-Schmülling, 1997. 257 s. ISBN 978-3-925572-07-4
59. MAURER, W. *Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*. Wien: Edition Harmonia, 1983. 335 s.
60. RICHTER, G. *Akkordeon: Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer*. Leipzig: Fachbuchverlag, 1990. 260 s. ISBN 3-343-00520-7
61. ROTH, A. *Geschichte der Harmonika Volksinstrumente*. Essen: Volksmusik-Verlag, 1954. 112 s.

În limba franceză:

62. GERVASONI, P. *L'Accordéon, instrument du XXème siècle*. Paris: Editions Mazo, 1987. 287 p. ISBN 2-9501507-0-5
63. LHERMET, V. *Le répertoire contemporain de l'accordéon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identité sonore: thèse de doctorat*. [online]. Paris, 2016. [citat 15.11.2016]. Disponibil: http://www.conservatoiredeparis.fr/fileadmin/user_upload/Recherche/pdf/LHERMET_Vincent_2016_these.pdf
64. MONICHON, P. *Petite histoire de l'accordéon*. Paris: E. G. F. P., 1958. 160 p.
65. MONICHON, P. *L'Accordéon*. Lausanne: Payot, 1985. 144 p. ISBN 2-601-03003-8

În limba italiană:

66. FRATI, Z., BUGIOLACCHI, B., MORONI, M. *Castelfidardo e la storia della fisarmonica*. Castelfidardo: Ancona, 1986. 179 p.
67. GALBIATI, F., CIRAVEGNA, N. *Le Fisarmoniche, Piano-accordions*. Milano: BE-MA, 1987. 140 p. ISBN 88-7143-052-2

68. GIANNATTASIO, F. *L'organetto: uno strumento musicale contadino dell'era industriale*. Roma: Bulzoni, 1979. 135 p.

În limba cehă:

69. DLOUHÝ, R. *Sólová akordeonová literatura českých autorů vzniklá po roce 1960 a její pedagogické využití*: disertační práce. [online]. Praha, 2017. 164 s. [citát 09.01.2019].
Disponibil: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/133175/>
70. HÁVA, M. *Malá monografie Jana Truhláře*: bakalářská diplomová práce. [online]. Olomouc, 2010. 96 s. [citát 10.05.2016]. Disponibil: <https://theses.cz/id/6kew87/66277-766093584.pdf?lang=en>

În limba finlandeză:

71. KUMÄLÄINEN, H. *Harmonikka taidemusiikissa: ohjelmiston kehitys ja soittimelliset erityispiirteet*. Helsinki: Sibelius Akatemia, 1994. 215 p. ISBN 952-9658-30-3

În limba daneză:

72. BRINCKER, J. *Ib Nørholm – Musik* [online]. 2012. [citát 13.02.2018]. Disponibil: <https://komponistbasen.dk/node/3598>

În limba rusă:

73. АКИМОВ, Ю. Николай Иванович Ризоль – творческий портрет. В: *Баян и баянисты*: сб. ст. Москва: Сов. Композитор, 1981, вып. 5, с. 85–110.
74. АРАНОВСКИЙ, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: *Музыкальный современник*. Москва: Музыка, 1987, вып. 6, с. 5–44.
75. АСАФЬЕВ, Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
76. БАСУРМАНОВ, А. *Баянное и аккордеонное искусство. Справочник*. Москва: Кифара, 2003. 540 с. ISBN 5-901980-03-4
77. БЕЛЯКОВ, В., МОРОЗОВ, В. Произведения Ю. Н. Шишакова в репертуаре баянистов. В: *Баян и баянисты*: сб. ст. Москва: Сов. Композитор, 1977, вып. 3, с. 109–146.
78. БЕРЕЗОВЧУК, Л. Музыкальный жанр, как система функций. В: *Аспекты теоретического музыкознания*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1989, вып. 2, с. 95–122.

79. БИДЖАКОВА, Н. *Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века*: автореф. дисс. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2010. 27 с.
80. БОЛОДУРИНА, Э., ШУЛЬГА, В. *Становление и развитие исполнительства на русских народных инструментах*. Москва: Промедиа, 2013. 156 с. ISBN 978-5-94839-408-4
81. БОЧАРОВ, Ю. Двухчастная соната: век восемнадцатый. В: *Старинная музыка: словарь-справочник*. Ленинград: Музыка, 1974, с. 9–14.
82. БУДАНОВА, Т. *Стилевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока (вторая половина 1970-х – 2000-е гг.)*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Владивосток, 2009. 24 с. [citat 12.05.2017]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/stilevye-tendentsii-v-muzyke-dlya-bayana-kompozitorov-sibiri-i-dalnego-vostoka/read>
83. БУРДИЯН, Л. *Современная музыка. Музыкальный авангард в западноевропейском искусстве*. Тирасполь: ПГУ им. Т.Г. Шевченко, 2014, ч.1, 48 с.
84. БЫЧКОВ, В. *Баянно-аккордеонная музыка России и Европы. Кн. 2: Аккордеонная музыка Европы*. Челябинск, 1997. 290 с. ISBN 5-87229-051-9
85. БЫЧКОВ, В. *Баянно-аккордеонная музыка России и Европы. Кн. 1: Баянная музыка России*. Челябинск, 1997. 216 с. ISBN 5-87229-051-9
86. БЫЧКОВ, В. *История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки*. Москва: Композитор, 2012. 157 с. ISBN 978-5-4254-0052-9
87. БЫЧКОВ, В. *Музыка для баяна уральских композиторов (Соната № 1 В. Веккера)*. В: *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2016, № 1 (45), с. 161–172. ISSN 1815-9176
88. БЫЧКОВ, В. *Портреты советских композиторов: Николай Чайкин*. Москва: Сов. композитор, 1986. 96 с.
89. БЫЧКОВ, В. *Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры (начало XIX-ого – конец XX-ого веков: исполнительство, музыка, инструментарий)*: автореф. дисс. др. иск. [online]. Санкт-Петербург, 1999. 52 с. [citat 13.05.2017]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-i-razvitie-bayanno-akkordeonnogo-iskusstva-kak-yavleniya-otchestvennoi-i-evrop>

90. ВАН, Д. *Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Нижний Новгород, 2016. 26 с. [citat 17.06.2017]. Disponibil: <https://www.docme.su/doc/1414712/tvorchestvo-kitajskih-kompozitorov-v-kontekste-stanovleniya...>
91. ВАРУНЦ, В. *Музыкальный неоклассицизм*. Москва: Музыка, 1988. 80 с.
92. ВАСИЛЬЕВ, В. *Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970-90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Москва, 2004. 28 с. [citat 13.05.2017]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/muzyka-otechestvennykh-kompozitorov-dlya-bayana-kontsa-1970-90-kh-godov-i-osnovnye-tendentsi/read>
93. ВАШКЕВИЧ, Н. *Семантика музыкальной речи*. Тверь: ТМК им. М.П. Мусоргского, 2014. 80 с.
94. ВЛАСОВА, М. *Творчество Михаила Броннера для баяна*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Москва, 2013. 27 с. [citat 02.02.2018]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-mikhaila-bronnera-dlya-bayana/read>
95. ГАРАДЖАЕВ, М. Образы времени в музыке А. Кусякова для баяна (на материале сюиты «Лики уходящего времени»). В: *Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура*. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2013, с. 1–5. ISBN 978-5-94841-142-2
96. ГАРЕЕВА, М. *Художественные компоненты смысловой организации фортепианных сонат В. А. Моцарта*: автореф. дисс. канд. иск. Уфа, 2017. 32 с.
97. ГЕЙНЦ, М. *Фортепианная соната XIX века: дискурсы романтического мирочувствия*: автореф. дисс. канд. иск. Саратов, 2013. 24 с.
98. ГИВЕНТАЛЬ, И., ЩУКИНА, Л., ИОНИН, Б. *Музыкальная литература зарубежных стран*. вып. 6. Москва: Музыка, 1994. 481 с. ISBN 5-7140-0202-4
99. ГОРЮХИНА, Н. *Эволюция сонатной формы*. Київ: Музична Україна, 1973. 310 с.
100. ГУДОЖНИКОВА, О. *Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX-XX веков: эволюция и особенности стиля*: автореф. дисс. канд. иск. Магнитогорск, 2017. 31 с.
101. ГУМЕРОВА, О. *Австро-немецкая симфония и клавирная соната второй половины XVIII века в свете эстетики «Бури и натиска»*: автореф. дисс. канд. иск. Саратов, 2010. 23 с.

102. ДАВЫДОВА, В. *Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты)*: автореф. дисс. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2007. 27 с.
103. ДАУНОРАВИЧЕНЕ, Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. В: *Laudamus*. Москва: Композитор, 1992, с. 99–106. ISBN 5-85285-424-7
104. ЕВДОКИМОВА, Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. В: *Вопросы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1972, вып. 2, с. 90–139.
105. ЕСАКОВ, В. *Сонаты для клавира и скрипки В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации*: автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2008. 26 с.
106. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. вып. 1. Москва: Музыка, 1995. 544 с. ISBN 5-7140-0476-0
107. ЗАХВАТКИН, А. *Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе*: автореф. дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2007. 19 с.
108. ИМХАНИЦКИЙ, М. *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с. ISBN 5-8269-0112
109. ИМХАНИЦКИЙ, М. *Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с. ISBN 5-8269-0076
110. ИМХАНИЦКИЙ, М. *Творчество Юрия Шишакова*. Москва: Сов. композитор, 1976. 93 с.
111. КАРТАШОВ, В. *К феномену стиля современного композитора-баяниста: на примере сочинений Владимира Зубицкого*: автореф. дисс. канд. иск. Санкт-Петербург, 2011. 26 с.
112. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976. 358 с.
113. КОРОБОВА, А. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени. В: *Проблемы музыкальной науки*. 2013, № 1 (12), с. 233–237. ISSN 1997-0854
114. КОРОБОВА, А. *Теория жанров в музыкальной науке: история и современность*. Москва: МГК, 2007. 173 с. ISBN 978-5-89598-198-6
115. КРАВЦОВ, Н. *Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства*: автореф. дисс. канд. иск. Ленинград, 1982. 18 с.

116. КРЕМЛЕВ, Ю. *Фортепианные сонаты Бетховена*. Москва: Сов. композитор, 1970. 336 с.
117. КЮРЕГЯН, Т. *Сицилиана* [online]. [citat 21.09.2019]. Disponibil: <https://www.belcanto.ru/siciliana.html>
118. КЮРЕГЯН, Т. *Тарантелла* [online]. [citat 28.05.2017]. Disponibil: <http://www.belcanto.ru/tarantella.html>
119. КЮРЕГЯН, Т. *Хорал* [online]. [citat 29.12.2017]. Disponibil: <http://www.belcanto.ru/horal.html>
120. ЛИДЖЕТ, У. *Celebrity interviews* [online]. 1999. [citat 23.02.2016]. Disponibil: http://www.accordions.com/interviews/dimodugno/ru_index.shtml
121. ЛИПС, Ф. *Искусство игры на баяне*. Москва: Музыка, 1985. 158 с.
122. ЛИПС, Ф. *Кажется, это было вчера*. Москва: Музыка, 2009. 336 с. ISBN 978-5-7140-1143-6
123. ЛИПС, Ф. Творчество Владислава Золотарева. В: *Баян и баянисты*: сб. ст. Москва: Сов. Композитор, 1984, вып. 6, с. 27–68.
124. ЛИХАЧЕВ, Ю. *К 100-летию со дня рождения композитора Николая Яковлевича Чайкина* [online]. 2015. [citat 06.03.2016]. Disponibil: <http://akkordeonfest.ru/nikolai-chaykin/>
125. ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с. ISBN 5-85285-031-4
126. МАЗЕЛЬ, Л. *Вопросы анализа музыки*. Москва: Сов. композитор, 1978. 352 с.
127. МАЗЕЛЬ, Л. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
128. МАЛКУШ, А. *Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарёва (на примере сочинений для баяна)*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Новосибирск, 2013. 31 с. [citat 03.07.2017]. Disponibil: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005049311/
129. МАЛЫЦЕВА, Е. К анализу сонаты «Passione» (1985/89) В. Рунчака. В: *Вестник Томского государственного университета*. 2012, №364, с. 54–56. ISSN 1561-7793
130. МАРИХИНА, Л. *Клавирное творчество Иоганна Кунау (1660-1722) в контексте его эстетических воззрений*: автореф. дисс. канд. иск. Санкт-Петербург, 2004. 20 с.
131. МАТЮШОНОК, И. *Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века*: автореф. дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2011. 20 с.
132. МИРЕК, А. *И звучит гармоника*. Москва: Сов. композитор, 1979. 182 с.

133. МИРЕК, А. *Из истории аккордеона и баяна*. Москва: Музыка, 1967. 195 с.
134. МИРЕК, А. *Справочник по гармоникам*. Москва: Музыка, 1968. 132 с.
135. МИРОНОВА, У. *Произведения Софии Губайдулиной для баяна*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Москва, 2008. 24 с. [citat 13.08.2018]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/proizvedeniya-sofii-gubaidulinoi-dlya-bayana/read>
136. МИРОШНИЧЕНКО, О. Соната для баяна А. Нижника: к проблеме трактовки жанра. В: *Музичне мистецтво*. 2013, вип. 13, с. 279–287.
137. МИХАЙЛОВА, А. *Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна*: автореф. дисс. канд. иск. Саратов, 2006. 31 с.
138. МИХАЙЛОВА, А. Неофольклоризм в музыке для баяна А. Кусякова. В: *Баян, аккордеон, национальная гармоника в XXI веке*. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2014, с. 84–97. ISSN 2227-8397
139. МОРОЗОВ, А. *Юбиляры 2016* [фильм]. [online]. [citat 22.12.2016]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=2TZ7oFK1afc>
140. МОСКАЛЕЦ, Ю. *Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи*: автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2004. 28 с.
141. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
142. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения. В: *Музыкальное искусство и наука*. Москва: Музыка, 1978, вып. 3, с. 3–12.
143. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Стиль и жанр в музыке*. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с. ISBN 5-691-01045-X
144. НЕМЦЕВА, О. *Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры XX – XXI вв.*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Минск, 2014. 26 с. [citat 05.08.2018]. Disponibil: http://www.buk.by/Science/Councils_on_thesis_defending/Dissertation_abstracts/k_Nemtsava.pdf
145. НЕСТЕРОВ, С. *Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века*: автореф. дисс. канд. иск. Ростов-на-Дону, 2009. 23 с.

146. НОВОЖИЛОВ, В. *Претворение русского инструментального фольклора в современной музыке для баяна (конец 1950-х–1980-е годы)*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Москва, 1996. 25 с. [citat 01.08.2017]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/pretvorenie-russkogo-instrumentalnogo-folklor-a-v-sovremennoi-muzyke-dlya-bayana-konets-1950-/read>
147. ОВСЯНКИНА, Г. *Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича*: автореф. дисс. др. иск. Новосибирск, 2004. 44 с.
148. ПЛАТОНОВА, С. *Новые тенденции в современной советской музыке для баяна (1960-е – первая половина 1980-х годов)*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Вильнюс, 1988. 23 с. [citat 12.05.2016]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/novye-tendentsii-v-sovremennoi-sovetskoi-muzyke-dlya-bayana-1960-e-i-ya-polovina-1980-kh-god>
149. ПОКАЗАННИК, Е. *Анатолий Кусяков: времена жизни*. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 448 с. ISBN 978-5-9033286-20-1
150. ПОКАЗАННИК, Е. *Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Ростов-на-Дону, 1999. 27 с. [citat 02.08.2018]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-piano-akkordeona-funktsionirovanie-konstruktsiya-repertuar>
151. ПОЛЯНСКАЯ, Т. *Трио-соната как типологический жанровый феномен в западноевропейском музыкальном искусстве XVII-XVIII вв.*: дисс. канд. иск. [online]. Одесса, 2016. 195 с. [citat 05.07.2020]. Disponibil: http://odma.edu.ua/upload/files/polyanska_dis.pdf
152. ПОНЬКИНА, А. *Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века*: автореф. дисс. др. иск. Ростов-на-Дону, 2020. 37 с.
153. ПОПОВА, Т. *Музыкальные жанры и формы*. Москва: МУЗГИЗ, 1954. 385 с.
154. ПОПОВ, С. *Баян в творчестве Сергея Беринского*: автореф. дисс. канд. иск. Саратов, 2015. 25 с.
155. РААБЕН, Л. *Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки*. Ленинград: Сов. композитор, 1986. 198 с.
156. РАКИЧ, З. *Особенности развития баянно-аккордеонной культуры Сербии*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Москва, 2004. 20 с. [citat 15.10.2017]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/osobennosti-razvitiya-bayanno-akkordeonnoi-kultury-v-serbii/read>

157. РЫЖКОВА, Т. *XXIX международный фестиваль музыки для баяна и аккордеона в Санкт-Петербурге* [online]. 2013. [citat 06.03.2016]. Disponibil: <http://www.accofestival.spb.ru/papers/27.html>
158. СЕМЫКИН, В. *Одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Москва, 2017. 25 с. [citat 27.03.2018]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/odnochastnaya-fortepiannaya-sonata-xix-pervoi-treti-xx-stoletiya-kompozitsionno-dramaturgich/read>
159. СОБАКИНА, О. *Стилистические и композиционно-технологические процессы в польской фортепианной музыке XX века*: автореф. дисс. др. иск. Москва, 2013. 56 с.
160. СОКОЛОВ, О. К проблеме типологии музыкальных жанров. В: *Проблемы музыки XX века*. Горький: Волго-Вятское, 1977, с. 12–58.
161. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Изд-во НГУ, 1994. 218 с. ISBN 5-85746-055-7
162. СОХОП, А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва: Музыка, 1971, с. 292–309.
163. СОХОП, А. *Эстетическая природа жанра в музыке*. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
164. СПЕШИЛОВА, О. *Особенности развития аккордеонного искусства в России*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Магнитогорск, 2006. 24 с. [citat 10.11.2016]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/osobennosti-razvitiya-akkordeonnogo-iskusstva-v-rossii/read>
165. СПОСОБИН, И. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1984. 401с.
166. СТАШЕВСЬКИЙ, А. Жанровые и формообразующие аспекты современной баянной музыки (на примере творчества украинских композиторов). В: *Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne*. 2014, том 3, с. 117–126. ISSN 2083-179X
167. СТРАВИНСКИЙ, И. *Хроника моей жизни*. Ленинград: МУЗГИЗ, 1963. 278 с.
168. ТАНЕЕВ, С. *Подвижной контрпункт строгого письма*. Москва: МУЗГИЗ, 1959. 371 с.
169. ТИМОШЕНКО, А. *Аналитическое осмысление современных композиторских средств в оригинальной литературе для баяна (на примере Сонаты №1 для выборного баяна Кирилла Волкова)*. [online]. Воронеж, 1981. [citat 01.07.2019]. Disponibil: <http://atimochenko.narod.ru/metodika.html#heading1>

170. ТИЦ, М. *О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений*. Київ: Музична Україна, 1972. 281 с.
171. ТКАЧЕНКО, Е. *Жанрово-стилевые взаимодействия в клавирных сонатах классической эпохи: автореф. дисс. канд. иск.* Ростов-на-Дону, 2012. 24 с.
172. ХОЛОПОВА, В. *Музыка как вид искусства: музыкальное произведение как феномен*. Москва: Консерватория, 1990. 260 с. ISBN 5-86419-014-4
173. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с. ISBN 5-8114-0392-5
174. ХОЛОПОВ, Ю. *Концертная форма у И. С. Баха*. [online]. [citat 30.05.2017]. Disponibil: <http://www.kholopov.ru/hol-bach-conform.pdf>
175. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Chişinău: Goblin, 1997, с. 88–94. ISBN 9975-9533-0-1
176. ЦУКЕР, А. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов. В: *Единый мир музыки*. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В Рахманинова, 2003, с. 255–275. ISBN 5-93365-018-1
177. ЦУКЕР, А. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Возможности. Пути. Перспективы. В: *Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века*. Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 1994, с. 34–53. ISBN 5-8480-0039-5
178. ЦУКЕР, А. О принципах жанрового анализа: социокультурный и музыкально-драматургический аспекты. В: *Памяти учителей Л. Я. Хинчин, А. Н. Сохор*. Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 1995, с. 10–20. ISBN 5-8480-0079-4
179. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1974. 244 с.
180. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии*. ч.1. Москва: Музыка, 1988. 175 с.
181. ЦУККЕРМАН, В. *Музыкальные жанры и основы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1964. 160 с.
182. ЦУККЕРМАН, В. *Соната си-минор Ф. Листа*. Москва: Музыка, 1984. 112 с.
183. ЧАБАН, В. *Белорусская баянная школа: становление, развитие, современное состояние (1930 – 2000-е гг.): автореф. дисс. д-ра иск.* Минск, 2013. 42 с.
184. ЧЕРНОВА, Т. *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка, 1984. 143 с.

185. ЧЕРНЫЙ, Д. Жанр сонаты во второй половине XX века. В: *Коммуникативные стратегии искусства*. Брест: БрГУ им. А. С. Пушкина, 2012, с. 260–263. ISBN 978-985-473-856-7
186. ЧЕРНЫЙ, Д. Сонаты для баяна А. Кусякова: этапы эволюции. В: *Горизонты*. Гродно: ГГУ им. Янки Купалы, 2011, с. 68–73.
187. ШАЙХУТДИНОВ, Р. *Баянное академическое искусство Башкортостана: пути становления и развития*: автореф. дисс. канд. иск. [online]. Магнитогорск, 2012. 23 с. [citat 03.05.2018]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/bayannoe-akademicheskoe-iskusstvo-bashkortostana/read>
188. ШИТИКОВА, Р. Программная соната в музыке XX века. В: *Фундаментальные исследования*. 2015, № 2 (23), с. 5228–5234. ISSN 1812-7339
189. ЩЕРБАТОВА, О. *Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60–80-х годов XX века*: автореф. дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2012. 23 с.
190. ЩУКИНА, Т. *Фортепианная соната в творчестве Клементи и её историко-стилевые параллели*: автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2006. 28 с.
191. ЯКОВЛЕВА, К. Романтические образы в сонате № 4 А. Кусякова для баяна. В: *Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания*. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2017, с. 26–32. ISBN 978-5-94841-264-1
192. ЯСТРЕБОВ, Ю. Минувшее проходит предо мною... (Письма Владислава Золотарёва). В: *Народник: информационный бюллетень*. Москва: Музыка, 1994, № 2, с. 22–25.

În limba ucraineană:

193. ГОЛЯКА, Г. *Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару*: автореф. дис. канд. мистец. Харків, 2008. 16 с.
194. ГОНЧАРОВ, А. *Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького*: автореф. дис. канд. мистец. Київ, 2006. 17 с.
195. ЄРЬОМЕНКО, А. Сонати А. Гайденка для баяна соло в контексті тенденцій розвитку жанру в Україні. В: *Мистецтвознавчі записки*. 2018, вип. 33, с. 296–305. ISSN 2226-2180

196. КНЯЗЕВ, В. *Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття)*: автореф. дис. канд. мистец. Київ, 2005. 20 с.
197. КУЖЕЛЕВ, Д. *Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.*: автореф. дис. канд. мистец. Київ, 2002. 20 с.
198. КУЛІШ, А. *Актуальні виконавські форми сербського баянно-акордеонного мистецтва*: автореф. дис. канд. мистец. Одеса, 2013. 16 с.
199. МАРЧЕНКО, В. *Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)*: автореф. дис. канд. мистец. Київ, 2017. 19 с.
200. РАДКО, Ю. Модифікації баянної сонати на основі жанрового синтезу поеми і балади. В: *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2016, Вип. 22, с. 244–249. ISSN 2411-1546
201. РАДКО, Ю. Соната для баяна у творчості українських композиторів: до постановки проблеми. В: *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть*. Дрогобич: Посвіт, 2014, с. 75–77.
202. РАДКО, Ю. *Стильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть*: автореф. дис. канд. мистец. Львів, 2019. 20 с.
203. РАДКО, Ю. Функції музичного тематизму у формотворенні баянної сонати (на прикладі творчості В. Семенова). В: *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2015, Вип. 30–31, ч. 2, с. 64–68. ISSN 2411-1007
204. СТАШЕВСЬКИЙ, А. *Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака*: автореф. дис. канд. мистец. Київ, 2004. 20 с.
205. СТАШЕВСЬКИЙ, А. *Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.)*. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 158 с.
206. УСТИМЕНКО-КОСОРІЧ, О. *Становлення та розвиток сербської баянно-акордеонної школи: (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)*: автореф. дис. др. пед. наук. Луганськ, 2014. 44 с.
207. ЧУМАК, Ю. *Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики*: автореф. дис. канд. мистец. Одеса, 2014. 20 с.

208. ШАМІГОВ, А. Опосередкування фольклорного матеріалу в сонатах для баяна українських композиторів. В: *Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*. 2009, Вип. 21, с. 143–148. ISSN 2310-0583
209. ШАМІГОВ, А. *Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло: (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля): автореф. дис. канд. мистец.* Київ, 2011. 16 с.

Resurse internet:

210. Peter Hoch – Akkordeon-Querschnitt [online]. [citat 20.07.2019]. Disponibil: <http://www.peterhoch.info/bilder/cds/13.jpg>
211. Realism socialist [online]. *Wikipedia, enciclopedia liberă*. [citat 23.07.2020]. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Realism_socialist
212. Ricordo al futuro [online]. *Accordion Repertoire Database*. [citat 15.11.2018]. Disponibil: <http://ricordoalfuturo.huma-num.fr/#/>

Partituri:

213. DEGEN, H. *Sonate in G für Akkordeon*. Trossingen: Matthias Hohner Verlag, 1954. 16 s.
214. HOCH, P. *Sonate für Akkordeon*. Trossingen: Matthias Hohner Verlag, 1970. 12 s.
215. HOLVAST, J. *Sonate I voor accordeon*. Donemus, 1972. 12 p.
216. KNORR, E.-L. *Sonate in C für Akkordeon*. Trossingen: Matthias Hohner Verlag, 1949. 15 s.
217. LAMPE, G. *Sonate für Akkordeon*. Weimar, 2006. 8 s.
218. LOCKWOOD, N. *Sonata-fantasia for accordion*. New York: O. Pagani & Bro., 1965. 10 p.
219. NØRHOLM, I. *Sonata for accordion op.41*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1977. 10 p.
220. PINO, C. Sonata moderne op. 2. In: *A series of ultra modern original compositions for accordion*. New York: O. Pagani & Bro., 1958, pp. 2–27
221. ROESLING, K. *Sonate für Akkordeon*. Trossingen: Matthias Hohner Verlag, 1956. 11 s.
222. TRUHLÁŘ, J. Sonáta. In: *Sólový repertoár*. Praha-Bratislava: Supraphon, 1969, vol. 28, 35 s.

223. ГОЛУБЬ, М. Соната № 2 для баяна. В: *Педагогический репертуар баяниста для музучилищ*. Москва: Музыка, 1967, вып. 7, с. 48–62
224. ГОЛУБЬ, М. Соната № 1 для баяна. Москва: Музыка, 1965. 24 с.
225. ГРАЧЕВ, М. Соната на калмыцкие темы для баяна. Москва: Музыка, 1967. 43 с.
226. ДУДНИК, А. Соната №1. В: *Концертные пьесы для готово-выборного баяна*. Москва: Сов. Композитор, 1984, с. 41–60
227. ЧАЙКИН, Н. Вторая соната для баяна. Москва: Музыка, 1965. 57 с.
228. ЧАЙКИН, Н. Соната №1. В: *Антология литературы для баяна*. Москва: Музыка, 1987, ч. 4, с. 6–53
229. ШИШАКОВ, Ю. Соната для баяна. В: *Концертные пьесы для баяна*. Москва: Сов. Композитор, 1971, вып. 23, с. 25–54

ANEXE

ANEXA 1

Tabelul cronologic al sonatelor³⁸

1944 – 1949

Nr.	Autorul	Țara	Denumirea	Anul
1	Ceaikin Nikolai	RSSU/RSFSR	Соната (си минор) для баяна	1944
2	Knorr Ernst-Lothar	RFG	Sonate in C für Akkordeon	1949

1952 – 1960

Nr.	Autorul	Țara	Denumirea	Anul
3	Degen Helmut	RFG	Sonate in G für Akkordeon	1952
4	Koniaev Serghei	RSFSR	Соната №1 для баяна	1954
5	Mediș Jānis	RSS Letonā	Sonāte akordeonam	1955
6	Roeseling Kaspar	RFG	Sonate für Akkordeon	1955
7	Pino Carmelo	SUA	Sonata moderne op. 2	1956
8	Lampe Günter	RDG	Sonate für Akkordeon	1958
9	Hoch Peter	RFG	Sonate für Akkordeon	1959
10	Șulman Natan	RSSU	Соната для готово-выборного баяна	1959
11	Schaper Heinz-Christian	RFG	Sonate für zwei Akkordeons	1960

1963 – 1970

Nr	Autorul	Țara	Denumirea	Anul
12	Ceaikin Nikolai	RSFSR	Вторая соната для баяна	1963
13	Holvast John	Olanda	Sonate I voor accordeon	1963
14	Golub Marta	RSFSR	Соната № 1 для баяна	1964
15	Lockwood Normand	SUA	Sonata-fantasia for accordion	1964
16	Graciov Mihail	RSFSR	Соната на калмыцкие темы для баяна	1965
17	Praag Henri C.	Olanda	Sonate voor accordeonorkest	1966
18	Golub Marta	RSFSR	Соната № 2 для баяна	1967
19	Nørholm Ib	Danemarca	Sonata for accordion op. 41	1967

³⁸ La elaborarea tabelului cronologic au fost utilizate următoarele surse: [69; 76; 202; 212].

20	Truhlář Jan	RSC	Sonáta pro akordeon op. 24	1967
21	Dudnik Alexandr	RSFSR	Соната для готово-выборного баяна	1968
22	Eriomin Vladimir	RSFSR	Соната №1	1968
23	Schwaen Kurt	RDG	Sonata arrabiata, KSV309	1968
24	Şişakov Iurii	RSFSR	Соната ля минор в 3-х частях	1968
25	Palkovský Pavel	RSC	Sonáta pro dva akordeony	1968
26	Pyle Francis Johnson	SUA	Sonata no. 1 for freebass accordion	1968
27	Palkovský Pavel	RSC	Sonáta č. 2 pro dva akordeony	1969
28	Pyle Francis Johnson	SUA	Sonata no. 2 for keyboard (free- bass accordion, piano or harpsichord)	1969
29	Dolin Samuel	Canada	Sonata for accordion	1970
30	Holvast John	Olanda	Sonate II voor accordeon	1970
31	Soloviov Iurii	RSFSR	Соната-новелла для баяна	1970
32	Wuensch Gerhard	Austria/ Canada	Sonata da camera for accordion, op. 48	1970

1971 – 1980

Nr.	Autorul	Țara	Denumirea	Anul
33	Fiala George	Canada	Sonata for two accordions and saxophone	1971
34	Jurbin Alexandr	RSFSR	Соната №1 для баяна	1971
35	Maghidenko Mihail	RSSU	Соната №1 для баяна	1971
36	Rakov Nikolai	RSFSR	Соната для баяна	1971
37	Timoşenko Alexandr	RSFSR	Соната для баяна	1971
38	Zolotariov Vladislav	RSFSR	Соната №2	1971
39	Krzanowski Andrzej	RPP	Sonata for accordion	1972
40	Kuehl William	SUA	Sonata 1 in one movement for two accordions	1972
41	Švedas Vladas	RSS Lituianiană	Sonata Nr. 1 akordeonui	1972

42	Zolotariov Vladislav	RSFSR	Соната №3 для готово-выборного баяна	1972
43	Dudnik Alexandr	RSFSR	Соната №2 для баяна	1973
44	Matys Jiří	RSC	Sonáta pro barytonový akordeon	1973
45	Stoianov Anatolii	RSSU	Соната на хакасские темы для готово-выборного баяна	1973
46	Zaharov Emilii	RSFSR	Соната №2 для баяна	ed. 1973
47	Zvonariov Oleg	RSFSR	Соната для аккордеона	1973
48	Bažant Jaromír	RSC	Sonáta piccola, op. 38	1974/ 2004
49	Gončov Iurii	RSFSR	Соната №1 для баяна	1974
50	Londonov Piotr	RSFSR	Соната №1 для баяна	1974
51	Şişakov Iurii	RSFSR	Соната №2 для готово-выборного баяна	1974
52	Şleg Ludmila	RSSB	Соната для готово-выборного баяна	1974
53	Vdovin Gavriil	RSFSR	Соната для готово-выборного баяна	1974
54	Vekker Vladimir	RSFSR	Соната №1 для баяна	1974
55	Zaharov Emilii	RSFSR	Соната №1 для баяна	ed. 1974
56	Fiala Petr	RSC	Sonata facile	1975
57	Iukecev Iurii	RSFSR	Соната №1 для баяна	1975
58	Kusiakov Anatolii	RSFSR	Соната №1 для баяна	1975
59	Londonov Piotr	RSFSR	Соната №2 для баяна	1975
60	Švedas Vladas	RSS Lituaniană	Sonata Nr. 2 akordeonui	1975
61	Gorlov Nikolai	RSFSR	Соната для готово-выборного баяна	1976
62	Guidotti Tito	SUA	Sonata di bravura for chromatic free bass accordion	1976
63	Maghidenko Mihail	RSSU	Соната №2 для баяна	1976
64	Volkov Kirill	RSFSR	Соната для баяна	1976

65	Zubički Vladimir	RSSU	Соната №1	1976
66	Banșicov Ghenadii	RSFSR	Соната №1 для баяна	1977
67	Bibalo Antonio	Norvegia	Sonata quasi una fantasia for accordion	1977
68	Bonakov Vladimir	RSFSR	Соната-баллада	1977
69	Buczynski Walter	Canada	Sonata <i>Belsize</i> for accordion	1977
70	Dovgani Vladimir	RSFSR	Соната-рапсодия <i>Верховинская</i>	1977
71	Gürsching Albrecht	RFG	Sonate für akkordeon	ed. 1977
72	Koniaev Serghei	RSFSR	Соната №2 для баяна	1977
73	Kusiakov Anatolii	RSFSR	Соната №2 для готово-выборного баяна	1977
74	Nagaev Alexandr	RSFSR	Соната памяти В. А. Золотарева, op. 13	1977
75	Wróblewski Waldemar	RPP	Ballada-sonata	1977
76	Busseuil Patrick	Franța	Sonate 1 <i>Les signes du soir</i> pour accordeon de concert	1978
77	Eriomin Vladimir	RSFSR	Соната №2 для баяна	1978
78	Hodoș Vitalii	RSFSR	Соната-поэма для баяна	1978
79	Kusiakov Anatolii	RSFSR	Соната №3 (Фуга и бурлеска)	1978
80	Repnikov Albin	RSFSR	Соната для готово-выборного баяна	1978
81	Șesterikov Ivan	RSFSR	Соната для баяна	1978
82	Tomcin Arcadii	RSFSR	Соната для готово-выборного баяна	1978
83	Dvořáček Jiří	RSC	Sonáta pro akordeon	1979
84	Holmboe Vagn	Danemarca	Sonata for accordion solo, op.143a	1979
85	Naimușin Iurii	RSFSR	Соната-поэма для готово-выборного баяна	1979
86	Prigojin Luțian	RSFSR	Соната №1 для баяна	1979
87	Vekker Vladimir	RSFSR	Соната №2 для баяна	1979
88	Bonakov Vladimir	RSFSR	Соната-монолог	1980
89	Gonțov Iurii	RSFSR	Соната №2 <i>Urbanus</i>	1980

90	Krzanowski Andrzej	RPP	Sonata di concerto for accordion	1980
91	Ločeris Vidas	RSS Lituaniaņă	Sonata Nr. 2 akordeonui	ed. 1980
92	Maghidenko Mihail	RSSU	Соната №4 для баяна	ed. 1980
93	Przybylski Bronisław	RPP	Quasi una sonata [wersja III] na akordeon	1980
94	Volkov Kirill	RSFSR	Соната №2 <i>Опять над полем Куликовым</i>	1980

1981 – 1990

Nr.	Autorul	Țara	Denumirea	Anul
95	Badings Henk	Olanda	Sonata: cycle of five pieces for accordion	1981
96	Balík Vladimir	RSSU/RSFSR	Соната №1 на тему <i>DSCH</i>	1981
97	Dondeyne Désiré	Franța	Grande sonate en quatre mouvements pour accordéon de concert	1981
98	Imhaniŭki Mihail	RSFSR	Соната для баяна	1981
99	Jurbin Alexandr	RSFSR	Соната №2 (<i>Sonata quasi una...</i>)	1981
100	Pușkarenko Alexandr	RSFSR	Соната для готово-выборного баяна	1981
101	Bibik Valentin	RSSU	Соната №6 (вторая редакция, переложение – соната для баяна соло), op. 47	1982
102	Bortiankov Viktor	RSFSR	Соната для баяна	1982
103	Golub Marta	RSFSR	Соната №3 для баяна	1982
104	Seneghin Vladimir	RSFSR	Соната для баяна	1982
105	Volkov Kirill	RSFSR	Соната №3 для выборного баяна	1982
106	Dulian Janusz	RPP	Sonata nr. 3	1983
107	Galla-Rini Anthony	SUA	Sonata in D minor for accordion	1983
108	Gonțov Iurii	RSFSR	Соната №3 <i>Что есть истина?</i>	1983

109	Grušovskii Vladimir	Belarus	Соната №1 ми миноп	1983
110	Krzanowski Andrzej/ Krzanowska Grażyna	RPP	Sonata breve na akordeon koncertowy	1983
111	Sazonov Boris	RSFSR	Соната-фантазия для баяна	1983
112	Sokolov Vladimir	RSFSR	Соната для многотембрового готово-выборного баяна	1983
113	Aho Kalevi	Finlanda	Sonaatti n:o 1 harmonikalle	1984
114	Banšikov Ghenadii	RSFSR	Соната №2 для баяна	1984
115	Giefer Willy	RFG	Sonate für Akkordeon	1984/ 1985
116	Jurbin Alexandr	RSFSR	Соната №3 <i>Прогулка по нескучному саду</i>	1984
117	Kusiakov Anatolii	RSFSR	Соната №4 для готово-выборного баяна	1984
118	Rimša Veaceslav	RSFSR	Соната №1	1984
119	Semerák Oldřich	RSC	Sonáta pro akordeon	1984
120	Semionov Veaceslav	RSFSR	Соната №1 для баяна	1984
121	Tamulionis Jonas	RSS Lituaniană	<i>Metamorfozes</i> Quasi una sonata	1984
122	Volkov Kirill	RSFSR	Соната №3 <i>Фольклорная</i> для баяна	1984
123	Hambraeus Bengt	Suedia	Trio-sonata for free bass accordion, trombone and prepared piano	1985
124	Krška Pavol	RSC	Sonáta pre akordeón	1985
125	Pojaričkii Alexandr	RSSB	Соната №1 <i>Планета Земля</i>	1985
126	Runciak Vladimir	RSSU	Sonata passione for accordeon solo	1985/ 1989
127	Şamo Iurii	RSSU	Соната №1 для баяна	ed. 1985
128	Vlasov Viktor	RSSU	Соната-экспромт <i>Буковиньска</i> для баяна соло	1985
129	Bellucci Giacomo	Italia	Rusty sonata per fisarmonica a bassi sciolti	1986
130	Beşevli Valerii	RSFSR	Соната-каприччо для баяна	1986

131	Bibik Valentin	RSSU	Соната для готово-выборного баяна	ed. 1986
132	Dijk Jan van	Olanda	Sonata	1986
133	Gubaidulina Sofia	RSFSR	Sonate <i>Et exspecto</i>	1986
134	Haidenko Anatolii	RSSU	Соната №1 для баяна соло	1986
135	Iankovici Serghei	Belarus	Соната для баяна ля-минор	1986
136	Micka Vít	RSC	Sonata pro akordeon	1986
137	Podgaitis Efrem	RSFSR	Соната-партита	1986
138	Pribilov Alexandr	RSFSR	Соната №1 для баяна	1986
139	Reinbothe Helmut	RDG	Sonate Nr. 1 für Akkordeon	1986
140	Rimša Veaceslav	RSFSR	Соната №2 <i>Hallihuya!</i>	1986
141	Sielicki Edward	RPP	Trio-sonata na akordeon, gitarę i wibrafon	1986
142	Tamulionis Jonas	RSS Lituaniaņă	Sonata akordeonui solo	1986
143	Wessman Harri	Finlanda	Accordion Sonata	1986
144	Banšikov Ghenadii	RSFSR	Соната №3 для баяна	1987
145	Bonakov Vladimir	RSFSR	Соната №5 <i>Портрет Паганини</i>	1987
146	Bružas Algirdas	RSS Lituaniaņă	Sonata	1987
147	Hatrik Juraj	RSC	Sonata for Accordion <i>Pulsations</i>	1987
148	Krzanowski Andrzej	RPP	Sonata na akordeon nr.2	1987
149	Kvandal Johan	Norvegia	Sonata for accordion solo op.71	1987
150	Ločeris Vidas	RSS Lituaniaņă	Sonata Nr. 1 akordeonui	ed. 1987
151	Puchalska Barbara	RPP	Sonata breve	1987
152	Tixier Éric	Franța	Sonate n° 1	1987
153	Vekker Vladimir	RSFSR	Соната №3 для баяна	1987
154	Zubički Vladimir	RSSU	Соната №2 <i>Славянская</i>	1987
155	Przybylski Bronisław	RPP	A. B. Sonata for accordion	1988
156	Tuchowski Andrzej	RPP	Sonata na akordeon	1988/ 2000
157	Beristain Jesús Alberdi	Spania	Sonata n°1 <i>Andutz</i>	1989

158	Bobić Davor	RSFI	Sonata 1 za koncertnu harmoniku	1989
159	Daverne Gary	Noua Zeelandă	Sonata in C	1989
160	Furundarena Aitor	Spania	Sonata n°1	1989
161	Holmboe Vagn	Danemarca	Sonata No. 2 <i>Burlesco</i> , op.179a	1989
162	Işcenko Iurii	RSSU	Соната для баяна у 2-х частинях	1989
163	Laburda Jiří	RSC	Sonáta č. 1	1989
164	Precz Bogdan	RPP	Sonata no. 1	1989
165	Prigojin Luţian	RSFSR	Соната №2 для баяна	1989
166	Przybylski Bronisław	RPP	Spring Sonata na akordeon	1989/ 2003
167	Aho Kalevi	Finlanda	Sonaatti n:o 2 harmonikalle <i>Mustat linnut</i>	1990
168	Dikusarov Viktor	RSSU	Соната <i>Гори, гори, моя звезда</i> до-диез минор, в 4-х частях	1990
169	Holmberg Gunnar	Suedia	Sonate för accordeon	1990
170	Liaşenko Ghenadii	RSSU	Соната для баяна	1990
171	Rimşa Veaceslav	RSFSR	Соната №3	1990

1991 – 2000

Nr.	Autorul	Ţara	Denumirea	Anul
172	Furundarena Aitor	Spania	Sonata n°2	1991
173	Arányi-Aschner Georg	Austria/Ungaria	Sonate für akkordeon	1992
174	Rogaliov Igor	Rusia	Соната для баяна <i>Факт и комментарий</i>	1992
175	Semionov Veaceslav	Rusia	Sonata No.2 <i>Basqueriad</i>	1992
176	Bobić Davor	Croaţia	Sonata in F minor "Posthumous" A.O.22, No.2 for classical accordion	1993
177	Furundarena Aitor	Spania	Sonata n°2 bis <i>War</i>	1993
178	Iarunskii Serghei	Ucraina	Соната <i>Святимице</i> для баяна	1993
179	Precz Bogdan	Polonia	Sonata no. 2	1993

180	Zieliński Maciej	Polonia	Sonata na akordeon solo	1993
181	Dovgani Vladimir	Rusia	Соната для баяна	1994
182	Kusiakov Anatolii	Rusia	Соната №5 <i>Монолог о вечности</i> , op.35	1994
183	Dūda Jānis	Letonia	Sonata for 2 accordions	1995
184	Malīghin Nicolai	Rusia	Соната-новелла памяти Сергея Есенина	1995
185	Mironciuk Boris	Ucraina	Соната для баяна	1995
186	Samodaeva Ludmila	Ucraina	Квази-соната для баяна	1995
187	Děd Jan	Cehia	<i>Halelujá</i> , sonáta in Es pro sólový akordeon, op. 50	1996
188	Letunov Alexandr	Rusia	Соната для баяна	1996
189	Niziurski Mirosław	Polonia	Sonata na akordeon solo	1996
190	Porožkii Vladimir	Rusia	Соната-каприччио для аккордеона, op.46	1996
191	Baksa Robert	SUA	Accordion sonata	1997
192	Bolton Rose	Canada	Sonata for accordion solo	1997
193	Korolciuk Vladimir	Belarus	Соната для многотембрового баяна	1997
194	Moc Michał	Polonia	Trio sonata <i>Jantar</i> на flet, wibrafon I akordeon	1997
195	Porožkii Vladimir	Rusia	Соната для баяна в 4-х частях, op.61	1997
196	Prieto Claudio	Spania	Sonata 15 <i>Imágenes de la memoria</i>	1997
197	Bícikov Vladimir	Rusia	Sonata-fantasy in G	1998
198	Harisov Vitalii	Tatarstan	Соната для баяна	1998
199	Laburda Jiří	Cehia	Sonáta č. 2	1998
200	Pino di Modugno	Italia	Sonata-fantasia	ed. 1998
201	Rojac Corrado	Italia	Sonata n° 2	1998
202	Douša Eduard	Cehia	Sonata brevis	1999

203	Kokorin Andrei	Rusia	Соната №1 для баяна	ed. 1999
204	Pribilov Alexandr	Bureatia	Соната №2 для баяна	1999
205	Tomás Marco	Spania	Sonata acueducto	1999
206	Widlak Wojciech	Polonia	Sonata na kontrabas i akordeon chromatyczny	1999
207	Belousov Alexandr	Rusia	Соната для готово-выборного баяна	2000
208	Niziurski Mirosław	Polonia	Sonata nr. 2	2000
209	Zubički Vladimir	Ucraina	<i>Fatum</i> , sonata for three accordions	2000

2001 – 2019

Nr.	Autorul	Țara	Denumirea	Anul
210	Runciak Vladimir	Ucraina	<i>Музыка про життя, спроба самоаналізу</i> (quasi sonata №2) для баяна	2001
211	Șorenkov Maxim	Ucraina	Соната для баяна	2001
212	Banșikov Ghenadii	Rusia	Соната №4 для готово-выборного баяна	2002
213	Derbenko Evghenii	Rusia	Соната-фантазия	ed. 2002
214	Holmberg Gunnar	Suedia	Sonate No.2 för accordeon	2002
215	Pribilov Alexandr	Bureatia	Соната №3 для баяна	2002
216	Brandt Christopher	Germania	Sonata 106	2003
217	Johnstone David	Spania	Sonata de Cámara <i>Mar del Plata</i> for accordion and string quartet	2003
218	Kusiakov Anatolii	Rusia	Соната №6 <i>Витражи и клетки собора Апостола Павла в Мюнстере</i> для готово-выборного баяна, op. 42	2003
219	Laburda Jiří	Cehia	Sonáta č. 3	2003

220	Nisula Mikko	Finlanda	Sonata no.1 <i>Fantasies</i> for accordion solo, op. 17	2003 rev.2012
221	Sineakova Nina	Rusia	Соната для готово-выборного аккордеона	2003 rev.2008
222	Bažant Jaromír	Cehia	Sonáta, op. 98	2004
223	Hodosko Oleg	Belarus	Соната для баяна	2004
224	Korobeinikov Mihail	Rusia	Соната № 1 для баяна	ed. 2004
225	Laburda Jiří	Cehia	Sonáta č. 4	2004
226	Podgaitis Efrem	Rusia	Соната для баяна, op.191	2004
227	Eriomin Vladimir	Rusia	Соната для аккордеона <i>Познакомимся...Да!</i>	ed. 2005
228	Korobeinikov Mihail	Rusia	Соната № 2 для баяна	ed. 2005
229	Kusiakov Anatolii	Rusia	Sonata 7 <i>Misterium</i> , op. 43	2005/ 2007
230	Nijnik Artiom	Ucraina	Соната для баяна/аккордеона в двух частях	2005
231	Żuchowski Artur	Polonia	Sonata na akordeon	2005
232	Brandt Christopher	Germania	Sonata 332 Drittes Blumenstück	2006
233	Derbenko Evghenii	Rusia	Соната в классическом стиле	ed. 2006
234	Haidenko Anatolii	Ucraina	Соната №2 <i>Предковичні відлуння</i> для баяна соло	2006
235	Nisula Mikko	Finlanda	Sonata no. 2 <i>Emanations</i> for accordion solo, op.22	2006 rev.2013
236	Niziurski Mirosław	Polonia	Sonata nr. 3	2006
237	Pribilov Alexandr	Bureatia	Соната №4	2006
238	Cistohina Olga	Rusia	Византийская соната для баяна	2007
239	Hedmark Bo	Suedia	Sonata quasi tango for accordion	2007
240	Korpijaakko Paavo	Finlanda	Sonata No. 1 <i>Ultra</i> for accordion	2007
241	Lukeš Jiří	Cehia	Sonáta č. 1, op. 4	2007
242	Oleksiv Iaroslav	Ucraina	Соната-балада	2007

243	Ostromoghilskii Ilia	Rusia	Соната №1	2007
244	Brandt Christopher	Germania	Sonata 389 for guitar and accordion	2008
245	Gonțov Iurii	Rusia	Соната №4 <i>Луѓа над Вифсаидой</i> для баяна, оп.81	2008
246	Popov Nikolai	Başkörtostan	Соната для баяна	2008
247	Şeviaikov Viktor	Belarus	Соната <i>Возвращение в прошлое</i>	ed. 2008
248	Volkov Kirill	Rusia	Соната №4 <i>Гондла</i> для баяна	2008
249	Beleaev Vladimir	Rusia	Соната для баяна	ed. 2010
250	Flecijn Eddy	Belgia	Sonata for Bagpipe & Accordion	2010
251	Fomin Andrei	Ucraina	Соната для баяна соло	2010
252	Lukeš Jiří	Cehia	Sonáta č. 2, op. 7	2010
253	Samiec Pavel	Cehia	Sonáta da chiesa	2010
254	Żuchowski Artur	Polonia	Sonata na akordeon nr. 2 <i>Smętek</i>	2010
255	Janiak Rafał	Polonia	Sonata na akordeon solo	2012
256	Przybylski Dariusz	Polonia	Sonata da chiesa for accordion, op. 72	2012
257	Quakernack Helmut	Germania	Winter-Sonate für Akkordeon	ed. 2012
258	Tóth Miroslav	Slovakia	Sonáta pre akordeón a violončelo	2012
259	Nisula Mikko	Finlanda	Sonata no. 3 <i>The Phoenix</i> for accordion solo, op. 31	2013
260	Samiec Pavel	Cehia	Sonata No. 2	2013
261	Semionov Veaceslav	Rusia	Соната №3 <i>Воспоминание о будущем</i>	2013
262	Campo Régis	Franța	Sonate <i>La Follia</i>	2014
263	Harizanos Nickos	Grecia	Sonata op.161 for Bayan and Piano	2014
264	Koleadiuk Valerii	Ucraina	Соната <i>Пам'яті подій на Майдані</i>	2014

265	Korpijaakko Paavo	Finlanda	Sonata No. 2 <i>Dead on Time</i>	2016
266	Natoli Joseph	SUA	Sonata in F major (in the classical style)	2017
267	Ostromoghilskii Ilia	Rusia	Соната №2	2017
268	Samiec Pavel	Cehia	Sonata No. 3 <i>Buffa</i>	2017
269	Semionov Veaceslav	Rusia	Соната №4 <i>Fusion</i>	2017
270	Flecijn Eddy	Belgia	Sonata for classical accordion	2018
271	Nijnik Artiom	Ucraina	Соната №2 <i>Terra Dolorum</i>	2018
272	Nisula Mikko	Finlanda	Sonata no. 4 <i>Mucha's flowers</i> for accordion solo, op. 40	2018
273	Ceaicovski Alexandr	Rusia	Соната для баяна	2019
274	Kolkovich Joseph	SUA/Serbia/ Slovakia	Sonata <i>Destination Euphoria</i>	2019
275	Bronner Mihail	Rusia	Соната для баяна <i>Посвящение Шагалу</i>	2020

Nr.	Autorul	Țara	Denumirea	Anul
276	Bonakov Vladimir	Rusia	Соната №4 <i>Реквием</i>	----
277	Denhof Robert	Germania/ Rusia	Sonate No.2 für akkordeon, op.61	----
278	Kairys Juosapas	Lituania	Sonata akordeonui C-Dur	----
279	Kazacikov Eduard	Belarus	Соната для баяна	----
280	Klevaneț Alexandr	Belarus	Соната для баяна	----
281	Latuško Nikolai	Belarus	Соната для баяна	----
282	Maghidenko Mihail	Ucraina	Соната № 3 для баяна	----
283	Pojaričkii Alexandr	Belarus	Соната №2 <i>Титаник</i>	----
284	Pribîlov Alexandr	Bureatia	Соната №5	----
285	Steinkogler Siegfried	Austria	Philosopher's Sonata	----
286	Șcetinski Alexandr	Ucraina	Соната для баяна	----

ANEXA 2

Date biografice

¹ Nikolai Ceaikin (15.02.1915, Harkov – 17.02.2000, Moscova). În 1940 absoluește Conservatorul din Kiev (clasa de compoziție – L. Revuțki, V. Kosenko, B. Leatoșinski; clasa pian special – A. Lufer). Între 1930–1936 activează în orchestra de instrumente populare a radioului din Harkov; 1938–1941 predă disciplinele muzical-teoretice la Conservatorul din Kiev; 1941–1945 este compozitor, dirijor și acordeonist al ansamblului de cântece și dansuri al districtului militar din Kiev. În 1944 devine membru al Uniunii Compozitorilor din URSS. În perioada anilor 1946–1956 își exercită funcția de redactor la Editura Muzicală de Stat din Moscova (astăzi Editura *Muzika*); 1951–1964 lucrează în calitate de lector universitar (din 1963 – conferențiar universitar) la Institutul muzical-pedagogic *Gnesin* din Moscova, unde predă acordeonul cu butoane, ansamblu cameral, cursul de orchestrație și citirea partiturilor. Din 1964 (din 1972 – profesor universitar) muncește la Conservatorul din Gorki (astăzi Nijni Novgorod). În același timp (1973–1978) este coordonator al stagiului de asistent la Conservatorul din Belarus (astăzi Academia de Muzică din Belarus). Pe parcursul anilor 1970–1972 este vicepreședinte, iar în 1976 devine președinte al CIA. În 1980 I se conferă titlu *Artist Emerit* al RSFSR.

² Nikolai Rizol (19.12.1919, Dnipropetrovsk – 17.03.2007, Kiev). Între 1935–1939 studiază la Colegiul de Muzică din Kiev (clasa de acordeon cu butoane – A. Magdik); 1937–1939 formează un duet de acordeoniști împreună cu I. Juromski; 1939–1941 și 1945–1978 își desfășoară activitatea de conducător artistic și membru al cvartetului de acordeoniști (alături de I. Juromski, M. Belețkaia și R. Belețkaia); 1939–1941 și 1945–1948 predă acordeonul cu butoane la Colegiul de Muzică din Kiev; 1951 absoluește Conservatorul din Kiev (clasa de acordeon cu butoane – M. Gelis); din 1948 lucrează la Conservatorul din Kiev (din 1962 – conferențiar universitar, din 1973 – profesor universitar); în 1982 I se conferă titlu de *Artist al Poporului* din RSSU.

³ Carmelo Pino (25.10.1934, Kilsyth – 20.06.2013). La 9 ani începe să studieze acordeonul cu Columbo Rotelli și ulterior își perfecționează măiestria interpretativă la studioul renumitului pedagog Joe Biviano (unul din fondatorii AAA). În al patrulea an la Universitatea din Columbia frecventează un curs de compoziție predat de Otto Luening. La mijlocul anilor 1950 devine membru al AAA, făcând parte din Consiliul administrativ câteva decenii la rând, iar mai târziu, între 2001–2004 preia și funcția de președinte al asociației respective. În 1964, C. Pino împreună cu colegii săi Lou Copolla și Rose-Marie Copolla fondează AAMW.

⁴ Ernst-Lothar von Knorr (02.01.1896, Eitorf – 30.10.1973, Heidelberg). Din 1919 activează ca profesor la Academia de Muzică din Heidelberg; din 1940 este profesor la Academia de Muzică din Berlin. În 1941 obține funcția de director adjunct la Academia de Muzică din Frankfurt; Fondator și primul director al Institutului Universitar pentru Educație Muzicală din Trossingen; în 1952 devine rector al Academiei de Muzică și Teatru din Hanovra; în perioada anilor 1961–1969 preia conducerea Academiei de Muzică și Teatru din Heidelberg.

⁵ Peter Hoch (15.09.1937, Pirmasens). În perioada anilor 1958–1960 studiază teoria muzicii la Universitatea de Muzică din Karlsruhe; 1960–1964 își face studiile de compoziție cu Heinrich Konietzny la Universitatea de Muzică din Saarbrücken; 1964–1968 la Köln parcurge ”Cursurile muzicii noi” cu Henri Pousseur și Karlheinz Stockhausen; 1968–1974 predă pedagogia muzicală, iar ulterior, între anii 1974–2001 activează în calitate de lector universitar și director-adjunct al Academiei Federale în Educație Muzicală a Tineretului din Trossingen.

⁶ Normand Lockwood (19.03.1906, New York – 09.03.2002, Denver). Între 1930–1960 este profesor de compoziție, teorie, armonie și contrapunct la următoarele instituții: Colegiul și Conservatorul din Oberlin, Universitatea *Columbia* din New York, Seminarul Unional Teologic din New York, *Westminster Choir College* din Princeton, *Queens College* din New York, Universitatea *Yale* din New Haven, Universitatea *Trinity* din San Antonio, Universitățile din Oregon și Hawai. Pe parcursul anilor 1961–1974 își desfășoară activitatea la Universitatea din Denver.

⁷ Robert Davine (05.04.1924, Denver – 25.11.2001, Denver). În anii 1950 fondează clasa de acordeon la Școala de Muzică din Lamont, muncind în instituția respectivă până în anii 1990. În 1969 coordonează programul de studiu pentru acordeonul clasic și muzica camerală la Academia Americană din Paris. În 1984 este invitat de Asociația Muzicienilor din China să contribuie la dezvoltarea unui program modern de instruire a acordeoniștilor. Pe parcursul activității concertistice colaborează cu numeroase colective (Orchestra Simfonică din Denver, Orchestra camerală din Denver, Orchestra *Mantovani*, Cvartetul *Da Vinci*, Cvartetul de coarde *Paganini*, Orchestra camerală *Lake Superior* etc.) și interpretează lucrări semnate de David Diamond, Cecil Effinger, Hans Lang, Matyas Seiber, Normand Lockwood, Dick Boyell și Max Di Julio.

⁸ Marta Golub (09.04.1911, New York – 1986). Din 1931 se stabilește în URSS; 1933–1938 studiază compoziția cu Boris Asafiev și Boris Arapov la Colegiul de Muzică *Modest Musorgski* din Leningrad (astăzi Sankt Petersburg); 1939–1941 învață sub îndrumarea lui Mihail Gnesin și Liubov Streicher; în 1964 devine membru al Uniunii Compozitorilor din URSS; 1938–1941 ocupă funcția de șef-adjunct pentru activitate didactică la o școală de muzică din Leningrad; 1947–1950 este consultant în compoziție la Casa Unională de Artă Populară *Nadejda Krupskaja* din Moscova.

⁹ Jan Truhlář (06.07.1928, Praga – 08.02.2007, Linz). În 1948 este admis la Conservatorul din Praga, unde studiază chitara cu Štěpán Urban (1948–1951), compoziția cu František Pícha (1949–1953), asistă la prelegerile (despre muzica cu sferturi de ton) lui Alois Hába. Între 1953–1959, fiind student la Academia de Arte din Praga (AMU), frecventează cursurile de compoziție (Pavel Bořkovec), teorie (Karel Janeček, Václav Trojan) și pian (Zuzana Růžickova). În perioada respectivă stabilește și primele relații cu Uniunea Compozitorilor Cehoslovaci. Pe parcursul anilor 1956–1962 predă chitara la Praga în cadrul cursului *Discuții educaționale*. Din 1964 este membru al Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci, iar din 1966 lucrează în calitate de profesor de teorie muzicală la Conservatorul din Košice. În 1968 se întoarce la Praga, unde realizează lucrări diverse pentru teatre (Pardubice, Příbram, Reichenberg, Königgrätz ș.a.), radio și televiziune.

Începând cu 1975 predă cursurile orientate spre chitara clasică (improvizația, muzica de cameră, teoria și istoria chitării) la Conservatorul din Praga. În 1981 decide să emigreze în Austria, desfășurându-și activitatea la Școala de Muzică din Perg. Din 1982 la Linz este profesor de chitară, pian și teoria muzicii. Pe parcursul anilor 1989–1991 predă chitara la Conservatorul din Českých Budějovicích.

¹⁰ Vladimír Čuchran (20.10.1941, Levoča – 19.05.2010). În 1964 susține primul recital complet de acordeon din Slovacia (03. 04. 1964 în Košice) și înregistrează primul disc (LP) al literaturii slovace pentru acordeon; 1961–1980 este profesor de acordeon la Conservatorul din Košice; 1980–1986 este director al Orchestrei Filarmonicii de Stat din Košice; în 1987 revine la Conservatorul din Košice, unde fondează Orchestra de acordeoniști; din 1998 lucrează în calitate de profesor de acordeon, profesor de istoria, literatura și metodologia acordeonului la Academia de Arte din Banská Bystrica; fondator și secretar al Fundației de Acordeoniști din Slovacia; în 1992 este fondatorul cursului internațional de master; din 1999 devine director artistic al Concursului Internațional de Acordeon din Poprad. Colaborează cu compozitori slovaci (Juraj Hatrík, Norbert Bodnár, Jozef Podprocký, Vojtech Didi), cehi (Jindřich Feld, Jiří Matys, Václav Trojan) ș.a.

¹¹ Ib Nørholm (24.01.1931, Søborg – 10.06.2019). În 1950 este înmatriculat la Academia Regală Daneză de Muzică, unde studiază compoziția, orga, teoria și istoria muzicii, avându-i ca profesori pe Vagn Holmboe, Finn Høffding, Niels Viggo Bentzon. În anii de studenție se împrietenește cu colegii săi, tinerii compozitori Per Nørgård și Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Din 1956 își începe cariera de compozitor, organist și pedagog. În 1957 devine al doilea organist la catedrala din Helsingør; din 1961 predă teoria muzicii și compoziția la Conservatorul de Muzică din Copenhaga; din 1964 activează în calitate de organist la biserica *Bethlehem* din Copenhaga, muncind aproape 35 de ani; 1964–1973 lucrează la conservatorul din Odense; 1973–2000 își preia activitatea pedagogică la Conservatorul de Muzică din Copenhaga, unde a devenit profesor în compoziție în 1981.

¹² Mogens Ellegaard (04.03.1935, Copenhaga – 28.03.1995). A colaborat cu numeroși compozitori, cum ar fi: danezii – Ole Schmidt, Niels Viggo Bentzon, Per Nørgård, Ib Nørholm, Poul Rovsing Olsen, Vagn Holmboe, Bent Lorentzen, Steen Pade, Leif Kayser, Hans Abrahamsen; norvegienii – Arne Nordheim, Antonio Bibalo, Ketil Hvoslef, Finn Mortensen; polonezii – Zbigniew Bargielski, Andrzej Krzanowski; suedezul Torbjörn Lundquist, ungurul Miklós Maros, cehul Jindřich Feld etc. În urma acestor colaborări îi sunt dedicate peste 100 creații (lucrări solo, muzică de cameră și literatură pedagogică). Susține concerte și recitaluri solo la New York, Toronto, Paris, Roma, Amsterdam, Reykjavík, Dublin, Moscova, Tel Aviv, Zagreb. Colaborează cu orchestrele filarmonicelor din Stockholm, Oslo și Helsinki, orchestrele daneze, Orchestra Simfonică *Südwestrundfunk*, Orchestra Simfonică *BBC* din Scoția, Orchestra Simfonică din Detroit, Orchestra Simfonică din Toronto, Filarmonica Regală din Londra. La începutul anilor 1960, împreună cu Lars Holm înființează *Studioul Suedez de Acordeon* din Malmö, unde predă acordeonul cu bas melodic. În anul 1964 la New York publică lucrarea *Comprehensive method for the chromatic free bass system (Metodă completă pentru sistemul*

cromatic al basului melodic). În 1970 fondează *Departamentul de Acordeon* la Academia Regală Daneză de Muzică de la Copenhaga, marcând o piatră de hotar în cariera sa și o ocazie de referință în istoria acordeonului. Ulterior, întemeiază departamente de acordeon la academiile de muzică din Odense și Aarhus. Din 1989 este șef al facultății de acordeon la Școala Superioară de Muzică și Artă Teatrală din Graz, Austria. Fiind un profesor apreciat la nivel internațional, a susținut cursuri și seminare la Universitatea de Muzică *Frederic Chopin* din Varșovia, Academia *Sibelius* din Helsinki, Academia pentru Educația Muzicală a Tineretului din Trossingen, Conservatoarele din Olanda, Spania etc.

ANEXA 3

Exemple muzicale

Exemplul A3. 1

N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, p. I, TP

Allegro risoluto ♩ = 108

Exemplul A3. 2

N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, p. I, puntea

Exemplul A3. 3

N. Ceaikin *Sonata nr. I* pentru acordeon, p. I, TS

Musical score for Exemplul A3. 3, featuring the tempo marking **Allegro risoluto** and a quarter note equal to 108 (♩ = 108). The score is in 3/4 time and includes a piano (*p*) dynamic marking with a *sub.* (subito) instruction. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. There are chordal markings 'F' and '7' above the bass staff.

Exemplul A3. 4

N. Ceaikin *Sonata nr. I* pentru acordeon, p. II, tema

Musical score for Exemplul A3. 4, featuring a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The score is in 4/4 time and consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Exemplul A3. 5

N. Ceaikin *Sonata nr. I* pentru acordeon, p. II, variațiunea IV

Musical score for Exemplul A3. 5, featuring a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The score is in 12/8 time and includes a *sub.* (subito) instruction. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. There are chordal markings 'Mi', 'B', and '7' above the bass staff.

Exemplul A3. 6

R. Schumann *Studii simfonice* op. 13, studiu VII

Musical score for Exemplul A3. 6, featuring a fortissimo (*sf*) dynamic marking. The score is in 4/4 time and consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

Exemplul A3. 7

R. Schumann *Studii simfonice* op. 13, studiu X

ETUDE X
f sempre con energia
f non ligato
Ped.
cresc.

Exemplul A3. 8

N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, p. II, variațiunea V

mod. c.
3
f

Exemplul A3. 9

N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, p. III, compartimentul A

p
M
YM
M

Exemplul A3. 10

N. Ceaiкин *Sonata nr.1* pentru acordeon, p. III, compartimentul B

Musical score for Exemplul A3. 10, showing two systems of music for the accordion. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords and bass notes. The second system continues the piece with similar notation. Dynamics include *mf* and accents are present.

Exemplul A3. 11

N. Ceaiкин *Sonata nr.1* pentru acordeon, p. IV, introducerea

Musical score for Exemplul A3. 11, showing two systems of music for the accordion. The first system features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with bass notes. The second system continues with more complex chordal textures. Dynamics include *ff* and accents are present.

Exemplul A3. 12

N. Ceaiкин *Sonata nr.1* pentru acordeon, p. IV, refrenul

Musical score for Exemplul A3. 12, showing two systems of music for the accordion. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with bass notes. The second system continues with a similar melodic and bass line. Dynamics include *f* and accents are present.

Exemplul A3. 13

N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, p. IV, episodul I

Exemplul A3. 14

N. Ceaikin *Sonata nr. 1* pentru acordeon, p. IV, episodul C

Exemplul A3. 15

Carmelo Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2, p. I, TP

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with a slur and a fermata, marked *molto rit.* and *ten.* (tension). The bass staff features a 7th fret fingering and a bass line. The second system continues the melodic line in the treble staff and features a complex bass line with multiple chords and a 7th fret fingering. The third system shows the melodic line returning to a more active state, marked *poco rit.* and *a tempo*, with a *mf* dynamic. The bass line continues with chords and a 7th fret fingering. Performance instructions include *molto rit.*, *ten.*, *meno mosso*, *p.*, *poco rit.*, and *a tempo*. Fingering numbers 7 and 6 are indicated for specific notes.

Exemplul A3. 17

C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op. 2, p. II, secțiunea a

Musical score for Exemplel A3.17, featuring piano and oboe parts. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The piano part includes dynamics such as *f*, *p*, *sf*, and *f*. The oboe part includes dynamics such as *p* and *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The piano part includes markings for "Master" and "B.S.". The oboe part includes a marking for "Oboe".

Exemplul A3. 18

C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op. 2, p. II, secțiunea b

Musical score for Exemplel A3.18, featuring piano and oboe parts. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The piano part includes dynamics such as *mp*, *mf*, and *f*. The oboe part includes dynamics such as *mp*, *mf*, and *f*. Tempo markings include *più mosso (rubato)*, *rall.*, *accel. e cresc.*, *a tempo più mosso*, and *meno mosso accel. poco a poco*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The piano part includes markings for "Master" and "B.S.". The oboe part includes a marking for "Oboe".

Exemplul A3. 19 C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op. 2, p. II, compartimentul C

Andante moderato (♩=69)

mp Clarinet

molto espressivo

Exemplul A3. 20 C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op. 2, p. III, refren

Allegro vivace (♩=160)

Master

f *poco cresc.*

ff *poco cresc.*

Allegro (♩=112)

mf

m

m

m

f

simile

Allegro vivace (♩=160)

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet and Master. The piece is titled "Allegro vivace" with a tempo marking of ♩=160. The score is written in 2/4 time and consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff for the Clarinet and a bass clef staff for the Master. The Clarinet part features a melodic line with various fingerings (1, 4, 3, 1, 4, 5, 2, 1, 5, 1-4) and dynamics (p, m). The Master part provides a rhythmic accompaniment with notes and rests, including fingerings (m, 7, 7, m, 7) and dynamics (m, M). A "Clarinet" label is present in the first system, and a "Master" label is present in the third system. The key signature has one sharp (F#).

The image displays a musical score for an accordion, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various performance markings and fingering instructions:

- System 1:** The treble staff begins with a melodic line featuring triplets and slurs, with fingerings 3, 1, 2, 5, 3, 1, 4, 2. The bass staff starts with a bass line marked *m* (mezzo) and *p* (piano). A *B.S.* (Basso Continuo) marking is present. The bass line includes notes with fingerings 5, 4, 2, 4, 5, 5.
- System 2:** The treble staff continues with chords and slurs, with fingerings 5, 3, 1, 4, 2. The bass staff features a *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) marking. The bass line includes notes with fingerings 3, 5, 4, 2, 4, 3, 2, 3, 4, 2.
- System 3:** The treble staff continues with chords and slurs, with fingerings 4, 2, 2. The bass staff includes a *mf* (mezzo-forte) marking and ends with a *p* (piano) marking and a *m* (mezzo) marking. The bass line includes notes with fingerings 3, 2, 4, 3, 2, 4, 2, 3, 5, 2, 5.

Exemplul A3. 24

C. Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2, p. III, episodul E

Andante ♩ = 76

The score consists of three systems of music. The first system shows a Flute part in the treble clef and a Chord solo part in the bass clef. The Flute part has a tempo marking of Andante with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The Chord solo part is marked with 'Flute' and 'PM (Chord solo)'. A circled '1' with the text 'See foot note' is placed below the first measure of the Chord solo. The second system continues the Flute and Chord solo parts. The third system shows the Flute part with various fingerings and the Chord solo part with notes and rests.

Exemplul A3. 25

Ernst-Lothar von Knorr *Sonata in C* pentru acordeon, p. I, m. 1-14

Akkordeon

♩ = etwa 80

The score consists of three systems of music for the Akkordeon. The first system shows the Akkordeon part in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = etwa 80. The second system continues the Akkordeon part with various chords and melodic lines. The third system shows the Akkordeon part with triplets and other rhythmic patterns.

Exemplul A3. 26

Ernst-Lothar von Knorr *Sonata in C* pentru acordeon, p. I, m. 15–24

Musical score for Exemplul A3. 26, measures 15–24. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. It features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Exemplul A3. 27

Ernst-Lothar von Knorr *Sonata in C* pentru acordeon, p. I, m. 51–58

Musical score for Exemplul A3. 27, measures 51–58. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. It features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A circled 'C' symbol is present above the first measure of the first system. A small asterisk (*) is placed above the second system. The word 'grv' is written above the first measure of the third system.

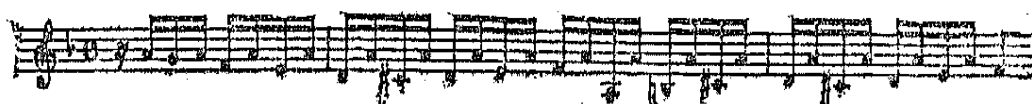
Exemplul A3. 28

J. S. Bach *Preludiu în G-dur* BWV884, m. 1–8



Exemplul A3. 29

J. S. Bach *Toccată și fugă în d-moll* BWV 565, tema fugii m. 1–3



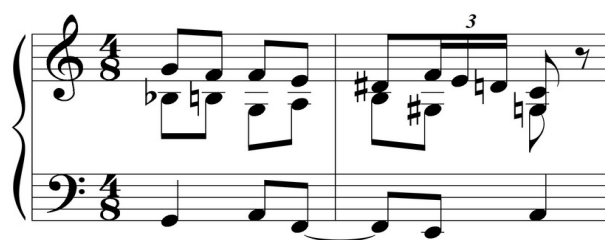
Exemplul A3. 30

Ernst-Lothar von Knorr *Sonata în C* pentru acordeon, p. II, m. 1–5



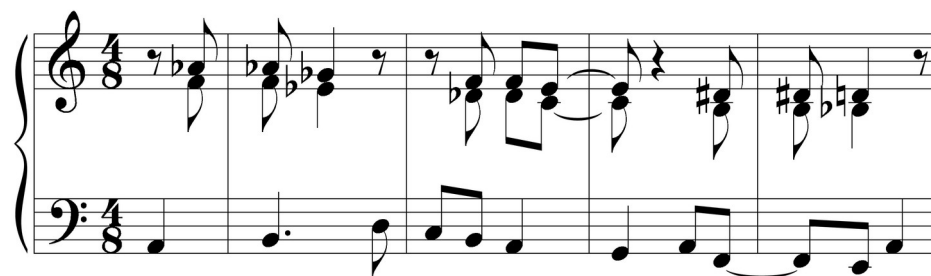
Exemplul A3. 31

Ernst-Lothar von Knorr *Sonata în C* pentru acordeon, p. II, m. 20–21



Exemplul A3. 32

Ernst-Lothar von Knorr *Sonata în C* pentru acordeon, p. II, variațiunea VIII



Exemplul A3. 33

J. S. Bach *Preludiu in f-moll* BWV881, m. 8–13



Exemplul A3. 34

Ernst-Lothar von Knorr *Sonata in C* pentru acordeon, p. II

Variațiunea IV, m. 19–20	Variațiunea VII, m. 29–30	Variațiunea IX, m. 38–39

Exemplul A3. 35

Ernst-Lothar von Knorr *Sonata in C* pentru acordeon, p. II, m. 46–50



8va
etwa 120

tr

tr

tr

p

tr

p

Sehr schnell

f

pizz.

arco

p

4

pizz.

arco

p

Exemplul A3. 38



Ernst-Lothar von Knorr,
Partita in g pentru vioară solo, Tarantella (1946)

Exemplul A3. 39

J. S. Bach *Concert pentru violă p. III, ritornelă*

Exemplul A3. 40

Peter Hoch *Sonata pentru acordeon, p. I*

Diminuare în stare directă	Diminuare în recurență
	

2. **Molto tranquillo e ritenuto** (♩ = ca. 46)
 Sehr ruhig fließend, choralartig, etwas verhalten



p legato
B.B.
S.B.
B.B.
p
pp
8va bassa

quasi cadenza, un poco rubato
molto espr.
accel.
a tempo
f
sempre 8va bassa



Exemplul A3. 44

Peter Hoch *Sonata* pentru acordeon, p. II, compartimentul B

Tempo I *legato*

Accordion

p

4

Acc.

cresc.

mf

7

Acc.

Exemplul A3. 45

Kaspar Roeseling *Sonata* pentru acordeon, p. II

Siciliano ostinato

Fließend, aber sehr ruhig

p dolce

Exemplul A3. 46 Peter Hoch *Sonata* pentru acordeon, p. III, compartimentul A (secțiunea a)

3. **Allegro, molto ritmico e marcato**

Exemplul A3. 47 Peter Hoch *Sonata* pentru acordeon, compartimentul A (secțiunea b), p. III

Exemplul A3. 48 Peter Hoch *Sonata* pentru acordeon, p. III, compartimentul B (secțiunea c)

Accordion

piu mosso, cantabile

rhythmisch wiegend

marcato

3

Acc.

6

Acc.

9

Acc.

Exemplul A3. 49 Peter Hoch *Sonata* pentru acordeon, p. III, compartimentul B (secțiunea *d*)

marcato

Exemplul A3. 50 Normand Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, p. I, secțiunea *a*

Contemplativo (♩ = 58)

0236

Violin

Musette

B. S. *poco*

Exemplul A3. 51 Normand Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, p. I, seria 1

Exemplul A3. 52 Normand Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, p. I, secțiunea *b*

(♩ = 0.50)

p *cadenza a piacere*

B. S. 2 4 2-4 2 (Chord solo) 8 5

senza stringendo

Exemplul A3. 53 Normand Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, p. I, secțiunea *b*

15

Exemplul A3. 54 Normand Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, p. I, seria 2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Exemplul A3. 55 Normand Lockwood *Sonata-fantasia* pentru acordeon, p. II, secțiunea *a*

Allegro giocoso (♩ = 112)

Master

Elementul I		Elementul II		
în inversie	augmentare	în diminuare	în inversie	în diminuare și inversie
Elementul II				
variațional în ambele voci			variațional în inversie	

Allegro assai (♩ = 76)

The score consists of three systems of music. The first system is marked *p* and includes a circled 'p' with 'Obse' written below it. The second system is marked *cresc.* and includes a circled 'f' with '(Db)' written below it. The third system includes the marking 'M' above the treble clef and 'B.S.' above the bass clef. The music features complex rhythmic patterns, slurs, and numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

Largamente (♩ = 76)

The score consists of two systems of music. The first system includes the marking 'V' above the treble clef and 'V' above the bass clef. The second system includes the marking '(Chord solo)' below the treble clef, 'B.S.' below the bass clef, and '(Chord solo)' below the bass clef. The music features complex rhythmic patterns, slurs, and numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

Exemplul A3. 60

Marta Golub *Sonata nr.2* pentru acordeon, p. I

Largo [Медленно]

pp

M

Exemplul A3. 61

Marta Golub *Sonata nr.2* pentru acordeon, p. II, TP

Allegro non troppo [Не слишком скоро]

p

pp

Exemplul A3. 62

Marta Golub *Sonata nr. 2* pentru acordeon, p. II, TS1

p

pp

pp

rit.

Exemplul A3. 63

Marta Golub *Sonata nr. 1* pentru acordeon, p. II

Andantino tranquillo [Неторопливо, спокойно]

Exemplul A3. 64

Marta Golub *Sonata nr. 2* pentru acordeon, p. II, TS2

Accordion

a tempo

Exemplul A3. 65

Marta Golub *Sonata nr. 2* pentru acordeon, p. II, concluzia

ff

Musical score for Marta Golub's Sonata nr. 1, p. I, measures 1-4. The score is in 3/4 time and G major. The first system (measures 1-2) features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. The dynamic marking is *sf p sub.*. The second system (measures 3-4) continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass, with a *cresc.* marking.

Musical score for Jan Truhlář's Sonata pentru acordeon op. 24, p. I, introducere, measures 1-4. The tempo is *Allegro ma non troppo* (♩ = cca 126). The score is in 3/4 time and G major. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a complex accompaniment of chords and triplets. The dynamic marking is *ff*. The second system (measures 5-8) continues the melodic line and the complex accompaniment, with various articulation marks and triplet markings.

Exemplul A3. 68

Jan Truhlář *Sonata pentru acordeon op. 24, p. I, TP*

Musical score for Example A3.68, featuring an Accordion and a piano (Acc.). The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is labeled 'mf' and shows the Accordion part with a melodic line and a bass line of chords. The second system is labeled 'Acc.' and shows the piano part with a melodic line and a bass line of chords. The third system is labeled 'Acc.' and shows the piano part with a melodic line and a bass line of chords, including a 'rit.' marking.

Exemplul A3. 69

Jan Truhlář *Sonata pentru acordeon op. 24, p. I, puntea*

Musical score for Example A3.69, featuring a Baritone (B) and a piano. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is labeled 'legato' and shows the Baritone part with a melodic line and a piano part with a bass line of chords. The second system is labeled 'ff' and shows the piano part with a melodic line and a bass line of chords. The third system shows the piano part with a melodic line and a bass line of chords.

Exemplul A3. 70

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. I, TS

Exemplul A3. 71

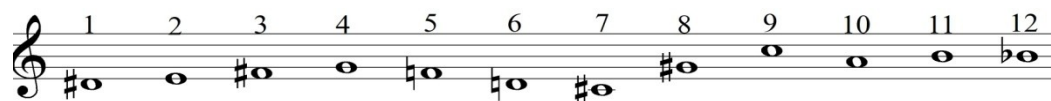
Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. II, introducere

Exemplul A3. 72

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. II, secțiunea a

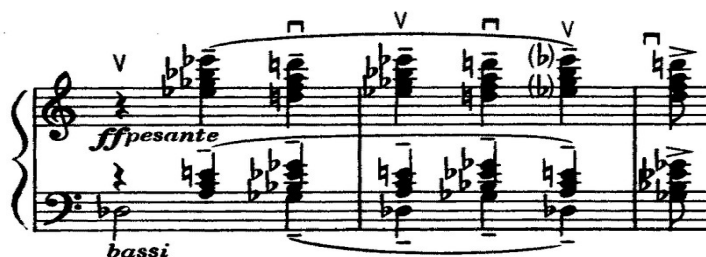
Exemplul A3. 73

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. II, seria



Exemplul A3. 74

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. II



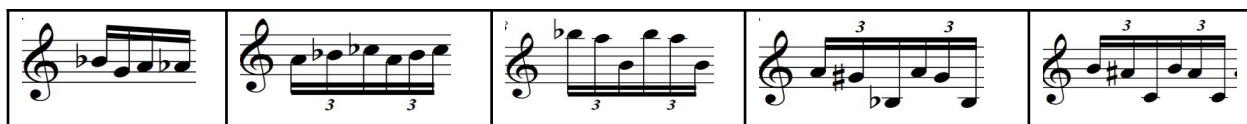
Exemplul A3. 75

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. II, compartimentul B



Exemplul A3. 76

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. II, compartimentul B



Exemplul A3. 77

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. III, introducere

Allegro vivace
8' 18'

Exemplul A3. 78

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. III, TP

mf

Accordion

7

Acc.

Exemplul A3. 79

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. III, TS

pp

Accordion

Acc.

Exemplul A3. 80

Jan Truhlář *Sonata* pentru acordeon op. 24, p. III, coda

Maestoso

Accordion

fff

Acc.

Exemplul A3. 81

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I, m. 1–8

mf

Exemplul A3. 82

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I, seria 1

Exemplul A3. 83

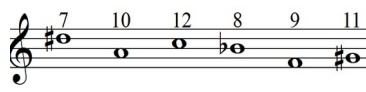
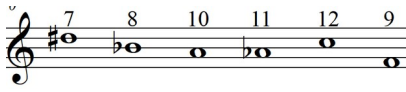
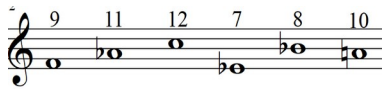
Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I

m.3-4 $\frac{1}{2}$; m.10	m.8 $\frac{1}{2}$ -9


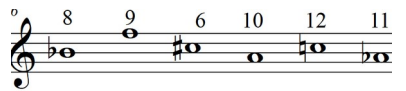
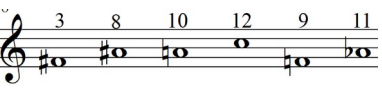
Exemplul A3. 84

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I

a) permutație

m. 7 _{1/2} -8	m. 9 _{1/2}	m. 24-25
		

b) Interpolare și permutație

m. 12-13	m. 15 _{1/2} - 16 _{1/2}	m. 22
		

Exemplul A3. 85

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I

		
--	---	--

Exemplul A3. 86

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I, m. 31-40



Exemplul A3. 87

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I, m. 49–56

Exemplul A3. 88

a) Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I, m. 64–67

b) Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. I, inversia seriei

Exemplul A3. 89

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. II, m. 1-7

Musical score for Exemplul A3. 89, showing two systems of music for accordion. The first system includes a treble and bass clef staff with dynamic markings 'mf' and 'f', and a 'B.B.' logo. The second system continues the piece with a 'mp' dynamic marking.

Exemplul A3. 90

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. II, seria 2

Musical score for Exemplul A3. 90, showing a single line of music with numbered notes 1 through 12.

Exemplul A3. 91

Ib Nørholm *Sonata* pentru acordeon op. 41, p. III, introducere

Musical score for Exemplul A3. 91, showing two systems of music for accordion. The first system is marked 'Andante' and 'mp', and includes a 'B.B.' logo and 'RVO h 2' marking. The second system continues the piece.

Exemplul A3. 92

Ib Nørholm Sonata pentru acordeon op. 41, p. III, TP

Allegro

Accordion

p *cresc.*

Acc.

Acc.

Detailed description: This musical score is for an accordion. It consists of three systems. The first system is marked 'Allegro' and starts in 4/4 time, then changes to 3/4, and back to 4/4. The upper staff features a melodic line with sixteenth-note patterns and fingerings 5, 6, 5, 6, 5, 6. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* (crescendo) marking. The second system is marked 'Acc.' and continues in 4/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The third system is also marked 'Acc.' and continues in 4/4 time, with a melodic line featuring five-note patterns and a dynamic marking of *f*.

Exemplul A3. 93

Ib Nørholm Sonata pentru acordeon op. 41, p. III, puntea

f

meno mosso

sub. p ed espressivo

Detailed description: This musical score is for an accordion. It consists of two systems. The first system is marked '*f*' and is in 2/4 time. It features a melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 1 2 3 4 5, 5 4 3 2 1, 4 3 2 1, 5 4 3 2 1, 4 3 2 1, 5 4 3 2 1). The lower staff has a bass line with chords and fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5). The second system is marked '*meno mosso*' and '*sub. p ed espressivo*'. It continues in 2/4 time with a melodic line featuring slurs and fingerings (e.g., 4 1, 3 4 3, 3, 2 1 4, 3 2 1, 4 3 2 1, 3 2 1, 4 3 2 1). The lower staff has a bass line with chords and fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5).

1a tempo

d

M

7

7

M

7

M

7

M

7

(F \flat)

v

rit.

d/m.

M

7

mp

mi

7





mi

7





ANEXA 4

Registrele timbrale ale acordeonului

I. Registre netrasonibile

- | | | |
|---|---|------------------------|
|  | – | <i>clarinet</i> |
|  | – | <i>violin (vioară)</i> |
|  | – | <i>oboe (oboi)</i> |
|  | – | <i>musette</i> |

II. Registre transponibile (8↓)

- | | | |
|---|---|-----------------------------|
|  | – | <i>bassoon (fagot)</i> |
|  | – | <i>bandoneon</i> |
|  | – | <i>organ (orgă)</i> |
|  | – | <i>harmonium (armoniu)</i> |
|  | – | <i>accordion (acordeon)</i> |
|  | – | <i>master/tutti</i> |

III. Registre transponibile (8↑)

- | | | |
|---|---|----------------------------|
|  | – | <i>piccolo (flaut mic)</i> |
|---|---|----------------------------|

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

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

Numele, prenumele

Semnătura

Data

CURRICULUM VITAE

Numele și prenumele: Calmîș Dumitru

Cetățenia: Republica Moldova

Studii:

Licența (ciclul I): AMTAP, facultatea Artă Instrumentală,

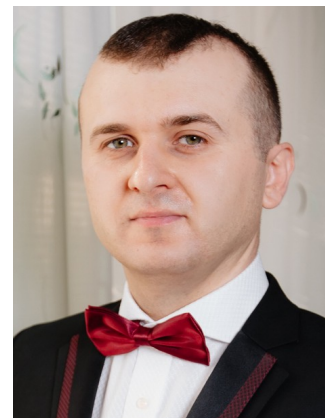
Compoziție și Muzicologie; 2005 – 2009;

Specialitatea – Interpretare instrumentală (acordeon).

Masterat (ciclul II): AMTAP, facultatea Artă Instrumentală,

Compoziție și Muzicologie; 2009 – 2012; Specialitatea – Interpretare instrumentală (acordeon).

Doctorat (ciclul III): AMTAP; 2016 – 2020; 653.01 – Muzicologie (cercetare).



Stagii:

- Lecții de master-class în cadrul Concursului de Interpretare Instrumentală ”Nicolae Știuca” ed. II, Cahul, 11–12.05.2019;
- Lecții de master-class ”Metode de avansare a tehnicii de interpretare la acordeon”, Cahul, 26.09.2018;
- Seminarul ”Promovarea bunelor practici de implicare a tinerilor cercetători în știință și inovare”, Chișinău, 13.12.2017;
- Cursurile programului bazat pe studii avansate de doctorat la AMTAP în cadrul Școlii Doctorale *Studiul Artelor și Culturologie*. AMTAP, 2015 – 2016;
- Cursuri de *Formare continuă*. Institutul de Formare Continuă, 29.10.2016 – 25.11.2016;
- Prelegerile susținute de Gheorghe și Luminița Duțica, UNA ”George Enescu”, Iași, România. AMTAP, 21.03.2016.

Domeniile de interes științific: Istoria și teoria artei interpretative acordeonistice.

Activitatea profesională:

- 01.07.2020 – 31.12.2021 – Institutul Patrimoniului Cultural, cercetător științific secția ”Arte audiovizuale”;

- Din 2020 – Liceul-internat Republican de Muzică ”Ciprian Porumbescu”, șef de secție ”Instrumente Populare”;
- 2013 până în prezent – Liceul-internat Republican de Muzică ”Ciprian Porumbescu”, profesor de acordeon;
- Din 2009 până în prezent – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, lector universitar, clasa de acordeon;
- Din 2006 până în prezent – Școala de Muzică ”Eugen Doga”, profesor de acordeon.

Participări la conferințe și întruniri științifice internaționale:

- Conferința științifică internațională ”Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, AMTAP, 22.04.2016;
- Conferința științifică internațională ”Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, AMTAP, 07.04.2017;
- Conferința științifică internațională ”Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, AMTAP, 20.04.2018;
- Conferința științifico-practică internațională ”Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan”, USARB, 15–16.06.2018;
- Simpozionul internațional de muzicologie ”Receptarea și cercetarea fenomenului muzical în actualitate”, UNA ”George Enescu” din Iași, 22–23.11.2019.
- Conferința științifică internațională ”Valorificarea patrimoniului etnocultural în cercetare și educație”, IPC, 24.11.2020.

Participări la conferințe și întruniri științifice naționale:

- Seminarul științific metodologic ”Probleme metodico – didactice în învățământul artistic superior”, AMTAP, 18.03.2016;
- Seminarul științific metodologic ”Probleme metodico – didactice în învățământul artistic superior”, AMTAP, 10.03.2017.

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate: în total 11, dintre care 7 articole și 4 rezumate.

Diplome, certificate:

- Diplomă pentru contribuție substanțială la formarea și dezvoltarea profesională a elevilor, Concursul Internațional ”DoReMi Fest” ed. IV, Chișinău, 01–15.05.2021;
- Diplomă de grațitudine cu prilejul Zilei Internaționale a Profesorului, Liceul-internat Republican de Muzică ”Ciprian Porumbescu”, 05.10.2020;
- Diplomă pentru participarea cu succes la evenimentul ”Arta în spațiu și timp” organizat de Școala de Arte Plastice ”Alexei Șciusev”, Chișinău, 04.10.2019;
- Diplomă pentru contribuție substanțială la formarea și dezvoltarea profesională a elevilor, Concursul Internațional ”DoReMi Fest” ed. II, Chișinău, 25–26.05.2019;
- Diplomă pentru pregătirea laureatului Concursului Național al Tinerilor Interpreți ”Zlata Tkaci” ed. IX, Chișinău, 02.12.2018;
- Certificat de participare la campania de comunicare a științei ”Hora Științei Hașdeu” ed. III, Chișinău, 14.11.2018;
- Certificat pentru participarea la evenimentul ”Biblioteca altfel – e biblioteca mea”, Chișinău, 23.09.2018;
- Diplomă pentru pregătirea laureatului Concursului Național al Tinerilor Interpreți ”Zlata Tkaci” ed. VII, Chișinău, 05.12.2016;
- Diplomă pentru promovarea artei interpretative muzicale, Bălți, 27.01.2016;
- Diplomă de onoare pentru performanțe deosebite în pregătirea elevilor. Concursul Internațional de Interpretare Instrumentală ”Aulodia” ed.VII, Brașov, 2015;
- Diplomă pentru pregătirea laureatului Concursului Național al Tinerilor Interpreți ”Zlata Tkaci” ed. VI, Chișinău, 21.12.2015.

Cunoașterea limbilor: română – limbă maternă; rusă – comunicativ; franceză – cu dicționar.

Date de contact: Republica Moldova, or. Ialoveni, str. Alexandru cel Bun 2, sc. 3, ap. 37

Mobile: +373 68862236. e-mail: dumitrucalmish1985@gmail.com