

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI**

**Repere stilistico-interpretative  
în creația pentru flaut și pian  
a compozitorilor nord-americani  
din secolul XX  
REZUMAT**

**DOCTORAND,  
DENISA ZSUZSANNA IFRIM**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC,  
PROF. UNIV. DR. OLGUȚA-CARMEN LUPU**

**2022**

Lucrarea de față are ca obiect de cercetare sonatele pentru flaut și pian ale compozitorilor nord-americani ai secolului XX. Cele șapte capitole ce alcătuiesc subiectul tezei conturează contextul cultural și muzical nord-american, muzica nord-americană pentru flaut, precum și analiza unor opusuri reprezentative.

Intenția principală a prezentei lucrări a fost de a oferi o imagine de ansamblu, din perspectiva interpretului, asupra caracteristicilor stilistice și expresive ale unor lucrări emblematice din repertoriul nord-american dedicat flautului, precum *Sonata pentru flaut și pian* (1930) a lui Walter Piston (1894-1976), *Sonatina pentru flaut și pian* (1946) a lui Eldin Burton (1913-1979), *Sonata pentru flaut și pian op. 14* (1961) a lui Robert Muczynski (1929-2010) și, nu în ultimul rând, *Sonata pentru flaut și pian op. 23* (1987) a lui Lowell Liebermann (n.1961). Am ales intenționat lucrări compuse de compozitori aparținând mai multor generații, opusurile înseși fiind situate în perioade diferite ale secolului XX. Am încercat să mă apropii de aceste lucrări din două direcții, ambele legate de viziunea interpretativă: flautistul în postura de analist al partiturii și flautistul pe scena de concert.

Deși prezenta lucrare este dedicată muzicii nord-americane a secolului XX, în urma acestor analize aprofundate s-au putut desprinde repere pe care le voi folosi cu siguranță și în interpretarea altor opusuri muzicale, indiferent de gen, epocă stilistică sau apartenență culturală. Incursiunea detaliată în universul arhitectonic al fiecărei piese, explorarea modului în care sunt construite personajele sonore (motivele, teme), urmărirea devenirii acestora și a corelațiilor care se stabilesc între personaje diferite, identificarea multiplelor legături dintre expresia muzicală și profilul melodic, armonie, ritm, metru etc. sunt etape pe care orice instrumentist ar trebui să le parcurgă în abordarea unui nou opus muzical. Consider că, la finalul cercetării, prin integrarea unei perspective muzicologice, viziunea mea interpretativă s-a îmbogățit și diversificat.

Am încercat ca toate componentele cercetării, fie analitice, fie practice să fie derivate din muzica însăși. Scopul acestor demersuri este de a înțelege structura profundă a sonatelor, respectiv a sonatinei, speranța mea fiind aceea că parcurgerea celor șapte capitole va oferi o mai bună înțelegere a acestor lucrări semnificative din repertoriul pentru flaut. Rezultatul, ca și în cazul altor analize pe care le-am realizat anterior, rămâne legat de satisfacția experimentului și de geneza unei noi lumi sonore cucerite de interpret. Am convingerea că

acest demers va servi drept o introducere utilă pentru abordarea repertoriului flautistic nord-american al secolului XX și de către alți colegi flautiști.

Pornind de la faptul că opusurile analizate aparțin unor compozitori din generații distincte și au fost compuse în decade diferite ale secolului XX, m-am așteptat ca cercetarea să releve în primul rând aspecte care să le diferențieze. Cu toate acestea, am constatat că similitudinile sunt mai importante.

O primă trăsătură comună a celor patru opusuri este melodicitatea, cantabilitatea, aspect care subliniază apropierea muzicii nord-americane de tradiția muzicală occidentală, dar și de cultura specifică spațiului nord-american. Lirismul, scriitura percutantă și virtuozitatea sunt caracteristici definitorii ale sonatelor cercetate.

Discursul lor muzical utilizează forme muzicale convenționale, asociate de obicei cu epocile muzicale anterioare, precum sonata, rondo-ul, forma tripartită sau tripentapartită etc., dar strecoară sistematic anumite abateri de la tiparele consacrate, ceea ce permite uneori interpretări analitice multiple ale arhitecturilor rezultate. Coerența tematică în cadrul unei părți de sonată și sinteza temelor din secțiunile contrastante creează un sentiment puternic de fluiditate și totodată de coeziune a formei.

Muzica celor patru compozitori pleacă aproape întotdeauna de la logica tonală, însă combină tonalul cu elemente modale inspirate mai cu seamă din muzica de jazz și, în anumite cazuri, cu elemente atonale și seriale. Armoniile utilizate sunt de cele mai multe ori derivate din elemente tradiționale, cum ar fi acordurile de trei, patru și cinci sunete. Însă există o anumită tendință de a utiliza aceste elemente în moduri mai puțin tradiționale, cum ar fi seriile consecutive de acorduri de septimă, în ideea creării aceluși parfum de jazz.

Un alt aspect comun al sonatelor cercetate este varietatea ritmică și metrică, care se reflectă adesea într-un joc simetric-asimetric la nivelul construcției motivelor, frazelor, perioadelor și secțiunilor, ceea ce oferă impresia de jucăuș, de surprinzător, menținând astfel interesul ascultătorului. Ritmurile motorice, viguroase reprezintă mărci stilistice ale celor patru compozitori. Metrii eterogeni și transformarea celulei inițiale din binar în ternar și invers creează un profil ritmic caracteristic muzicii de jazz. Ritmul complementar, sincopel, polimetria orizontală sau verticală, jocul binar-ternar, alternanța cruzic-anacruzic, ritmul în contratimp și diversitatea metrică sunt elemente utilizate cu multă eficiență. Toate aceste procedee componistice conferă varietate și acel grăunte de impredictibilitate atât de necesar pentru a asigura pregnanța, atractivitatea și expresivitatea discursului sonor.

Formele tradiționale, coerența tematică, folosirea cu predilecție a unui limbaj tonomodal ce integrează armonii de jazz, pregnanța ritmică și varietatea sintaxelor utilizate sunt caracteristici majore care definesc muzica compozitorilor americani și care reflectă atât legătura cu tradiția muzicală, cât și deschiderea în a integra anumite aspecte și procedee caracteristice muzicii moderne și muzicii de jazz, specifică spațiului nord-american.

Faptul că opusurile analizate au devenit lucrări de referință în literatura muzicală dedicată flautului se datorează modului în care cei patru compozitori nord-americani au reușit să exploreze gama largă de posibilități expresive ale flautului și pianului, de la foarte liric și interiorizat la extrem de motoric și percusiv, adesea în cadrul unei singure mișcări, folosind și întreaga întindere a instrumentelor și solicitând astfel virtuozitatea instrumentiștilor și capacitățile tehnice ale acestora. De asemenea, dramaturgia lucrărilor este foarte variată, propunând multiple forme de interacțiune între cei doi protagoniști, care includ momente de convergență, dialog, subordonare, complementaritate sau opoziție. Lucrările oferă publicului repere motivice/tematice și urmăresc realizarea unui echilibru între predictibilitate și surpriză, între simetric și asimetric, ceea ce explică, parțial, impactul și succesul acestora.

Capitolul dedicat stilului și particularităților de limbaj din creația compozitorilor americani încearcă să găsească acele elemente definitorii, ce vor fi puse în lumină în analiza lucrărilor propriu-zise, și explorează în ce măsură compozitorii nord-americani combină idei identificabile din trecut și prezent pentru a-și crea propriul stil compozițional.

Capitolele care explorează în detaliu anumite lucrări sunt realizate din perspectiva interpretului, în intenția de a surprinde cât mai multe aspecte relevante ale discursului muzical, care apoi să fie integrate în abordarea interpretativă. În vederea unor analize mai detaliate, am ales să mă opresc asupra unui gen anume și, pentru a investiga creații cât mai relevante și de dimensiuni similare, m-am decis să selectez lucrări care aparțin unui singur gen, și anume genul de sonată/sonatină.

În același spirit, subcapitolele destinate *Sugestiilor de interpretare* au ca scop analiza stilistică a interpretărilor repertoriului cercetat, prin audiția comparată a înregistrărilor realizate de flautiști de renume, și reprezintă perspectivele unor artiști formați în școli de flaut diferite, aparținând unor națiuni diferite, continuatori și totodată fondatori ai unor noi școli de interpretare. Diversitatea contextului național, cultural și muzical din care provin, pe de o parte, și legăturile pe care artiștii le au unii cu alții, pe de altă parte sunt două influențe de semn contrar care fac ca interpretările să fie extrem de variate. Conexiunile dintre artiști vor

conduce la unele similitudini sau numitori comuni între versiunile oferite în înregistrări, iar diferențele de educație profesională sau de ambianță socio-culturală vor arăta modul în care fiecare artist își realizează într-un mod unic propria viziune interpretativă.

**Primul capitol** al tezei, intitulat *Contextul cultural și muzical nord-american în secolul XX* conturează *Evoluția scenei culturale nord-americane în secolul XX și Direcții și personalități reprezentative ale muzicii nord-americane din secolul XX*.

Cultura muzicală a secolului XX a adus cu sine mai multe orientări stilistice, prin care compozitorii din acea perioadă au încercat să rupă vechile tipare muzicale și să compună într-o manieră avangardistă, creând noi tipare, rezultate dintr-un nou mod de a gândi și a percepe muzica, ce avea să se decanteze în particularități stilistice diverse, definatorii pentru curentele muzicale ale epocii respective. Pe de altă parte, pe parcursul secolului XX au fost și compozitori care au reacționat la tendințele moderniste, preferând un stil mai tradițional, cu păstrarea concepției formale și a caracteristicilor unor epoci stilistice precedente. Au existat, de asemenea, și compozitori în a căror creație sunt decelabile ambele tendințe, fie sub forma unor sinteze inovatoare (cum găsim, de pildă, la Béla Bartók sau George Enescu), fie ca succesiune a unor perioade mai avangardiste sau mai tradiționaliste (cum este cazul lui Stravinski).

Prin ideile inovatoare ale compozitorilor secolului XX au luat naștere diferite curente și direcții stilistice, precum Impresionismul, Neoclasicismul, Noile scoli naționale. Au apărut, de asemenea, tehnici muzicale legate de sisteme sonore noi sau de surse sau modalități inovatoare de producere a sunetului, o retușare a sonorității orchestrale și o timbralitate inedită, prin adăugarea de noi instrumente în cadrul orchestrei.

America de Nord, cunoscută și ca „Lumea nouă” sau „tărâmul fâgăduinței”, a cunoscut o ascensiune a culturii muzicale la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, în marile centre din New York, Washington, Boston, Chicago, New Orleans, Connecticut, ceea ce a condus la formarea și dezvoltarea treptată a școlii americane de compoziție. Compozitorii americani au fost inspirați de marile creații muzicale europene, mulți dintre ei au studiat la Paris cu faimoasa compozitoare Nadia Boulanger sau au încercat noi experimentări în domeniul muzical, precum Charles Ives. Astfel, cu toții și-au format o viziune asupra orientărilor stilistice ale epocii moderne, devenind totodată conștienți de caracteristicile spațiului american și dezvoltându-și treptat un stil muzical propriu, în care se

resimt ecouri din folclorul autohton sau din cel al negrilor, cu caracteristicile specifice anumitor muzici: *jazz, ragtime, negro-spirituals* și *blues*.

Compozitorii americani au compus lucrări sub influența anumitor curente stilistice ce au pătruns în muzică, precum expresionismul și neoclasicismul, și au explorat posibilitățile limbajului muzical, plecând de la politonalism până la atonalism sau serialism.

Muzica cultă americană din perioada 1900 – 1920 a evoluat spre o varietate de direcții de exprimare. A devenit clar că influențele și modelele europene nu mai sunt suficiente pentru compozitorii americani, astfel încât căutarea de noi mijloace pentru dezvoltarea muzicii americane originale a devenit și mai asiduă. O primă direcție în acest sens se bazează pe utilizarea muzicii folclorice în compozițiile de început de secol XX.

În acest climat, se remarcă unul dintre cei mai cunoscuți compozitori americani, George Gershwin. Unul dintre factorii care îl deosebesc pe acesta de alți compozitori este integrarea influențelor din muzica ușoară și jazz în conceperea partiturilor culte.

În jurul anului 1920, muzica americană începe să prindă contur, în sens stilistic. Trei dintre cele mai importante ramuri ale artei sonore din Statele Unite ale Americii sunt deja delimitate: jazz, stilul „musical” (sau teatrul muzical) și compozițiile culte. Astfel muzica americană înflorește într-un ritm nemaiîntâlnit, iar creatorii încep să vorbească, prin creațiile lor, într-un limbaj din ce în ce mai american, din această generație făcând parte compozitorii **Aaron Copland** (1900-1990) și **Walter Piston** (1894-1976).

Deceniile 3-5 ale secolului XX sunt marcate, pe continentul european, de apariția unei noi „teologii” dodecafonice și serial-integrale. Simultan, viața academică americană ajunge la un nivel de recunoaștere internațională. În legătură cu această perioadă, trebuie să îi menționăm pe **Samuel Barber** (1910 – 1981), **Elliott Carter** (1908 – 2012). Carter a combinat elemente europene cu caracteristici americane, într-un stil muzical care a devenit distinctiv. Limbajul său armonico-ritmic este unul unic, care s-a conturat pe parcursul anilor, după o perioadă de început definită ca neoclasică.

**John Cage** (1912-1992) este una dintre figurile reprezentative ale avangardei postbelice. Influența compozițiilor, scrierilor și personalității sale s-a simțit în întreaga lume muzicală, Cage fiind compozitorul american cu cel mai mare impact asupra culturii muzicale a secolului al XX-lea. John Cage este un pionier în ceea ce privește indeterminarea,

spontaneitatea și hazardul în interpretare, muzica electro-acustică, precum și utilizarea neconvențională a instrumentelor muzicale.

O altă figură reprezentativă a avangardei postbelice este **George Henry Crumb** (1929), cunoscut pentru utilizarea unor forme, notații și tehnici instrumentale atipice, cu scopul realizării unor sonorități aparte. Acesta utilizează efecte instrumentale și vocale inedite, precum șoptitul, fluieratul, chiar și strigatul. Un exemplu ar fi lucrarea *Voice of the Whale* pentru flaut electric, violoncel și pian amplificat, în care Crumb utilizează la violoncel un efect ce simulează strigătul pescărușului de mare.

*Muzica nord-americană pentru flaut în secolul al XX-lea* reprezintă **al doilea capitol** al tezei, în care am ținut să realizez *O privire cronologică asupra creațiilor pentru flaut din repertoriul european al secolului XX*, dar și *O perspectivă asupra muzicii nord-americane dedicate flautului în secolul al XX-lea*.

În ceea ce privește creația dedicată flautului, compozitorii americani au manifestat un viu interes pentru explorarea posibilităților oferite de acest instrument.

Adevărata epocă de aur a flautului transversal coincide cu începutul secolului trecut. Fără a minimaliza contribuția considerabilă a epocii baroce, sau importanța cercetării tehnice derulate la începutul secolului al XIX-lea, trebuie să recunoaștem că flautul a câștigat cea mai mare importanță odată cu răsăritul secolului trecut.

Repertoriul bogat despre care vorbim poate da impresia unui vast experiment întreprins de numeroși creatori, fiecare exploatând flautul ca pe un laborator deschis diverselor încercări componistice. Nu negăm această ipoteză și subliniem flexibilitatea cu care flautul a răspuns admirabil la cele mai îndrăznețe experimente ce țin atât de expresie, cât și de tehnică.

Pentru a putea avansa în cercetarea ce privește sonatele nord-americane dedicate flautului în muzica secolului XX, am considerat necesară o privire analitică și cronologică asupra repertoriului pentru flaut din muzica europeană și nord-americană a secolului trecut. După ce am observat bogăția și diversitatea stilistico-formală a muzicii pentru flaut scrisă pe continentul american, am ales ca prezenta cercetare să se concentreze asupra aprofundării lucrărilor ce aparțin unui singur gen, și anume genul de sonată/sonatină pentru flaut și pian, reflectat, desigur, în muzica nord-americană a secolului XX.

**Capitolul 3** conturează *Sonata pentru flaut și pian a lui Walter Piston*, acesta din urmă fiind considerat unul dintre cei mai importanți și prolifici compozitori americani, o personalitate marcantă a vieții muzicale de peste ocean. Acest fapt se datorează atât activității sale componistice, cât și preocupărilor sale pedagogice și muzicologice. Stilul componistic al lui Piston sintetizează cele mai importante caracteristici ale muzicii moderne, toate asimilate într-o manieră proprie. Din creația sa fac parte numeroase concerte (pentru vioară, flaut, clarinet, violă), precum și un număr mare de lucrări simfonice și pagini muzicale camerale. Stilul său componistic este neoclasic, cu accente romantice ocazionale, iar ceea ce îl diferențiază este vivacitatea ritmică și claritatea structurală.

Compusă în anul 1930, *Sonata pentru flaut și pian* pare, la o primă vedere, să adere la o structură clasică (cu trei părți contrastante) și la o scriitură tonală bazată pe triada armonică, dar faptul că melodiile propuse sunt, în general, modale, iar compozitorul alunecă cu îndrăzneală în pasaje cromatice neașteptate asigură un suflu nou acestei partituri. De asemenea, vom remarca, pe parcursul analizei, pasajele de acompaniament pianistic bazate pe șiruri dodecafonice, precum și schimbări de atmosferă din cele mai sugestive și diverse.

**Prima parte** a sonatei, *Allegro moderato e con grazia*, este concepută în formă de sonată și propune un tablou atmosferic luminos, cu secțiuni incisive, dar și cu linii melodice cu un suflu larg, atribuite în general flautului.

Structura acestei părți este una echilibrată, cu prezența tuturor elementelor constitutive din forma clasică de sonată. Astfel, discursul debutează cu un prim grup tematic, ce se secționează în trei segmente. Primul segment are întinderea unei perioade de 10 măsuri și expune două fraze în care se cristalizează un nucleu melodic generator, în partitura de flaut. Acest nucleu va căpăta, pe parcursul expoziției, diverse aspecte, astfel că putem să discutăm despre o construcție bazată pe sunetele inițiale ale nucleului, ce suferă adăugiri și transpoziții ulterioare.

*Adagio reprezintă cea de-a doua parte* a sonatei, ce propune o mișcare lentă, cu o prezentare muzicală sub formă de variațiuni polifonice. Astfel, putem observa pe întreaga întindere a partituri pentru flaut și pian coexistența a două materiale tematice, pe care le vom intitula *A* și *B*, care se suprapun și au caracteristici distincte. Aceste entități ce se prelucrează prin variație polifonică reflectă virtuozitatea componistică a lui Piston în domeniul tehnicii contrapunctice.



**Ultima parte** a sonatei, *Allegro vivace*, scrisă în formă de lied tripentapartit, propune o atmosferă energică. Cele două secțiuni contrastante (A și B), care coexistă în partitura lui Piston, au în comun scriitura de virtuozitate pentru ambele instrumente invitate în discurs.

În ansamblul acestei mișcări, remarcăm abundența perioadelor ternare și a frazelor de 6 măsuri, mai puțin obișnuite, precum și prezența unor fraze de 5 sau 7 măsuri. Toate aceste aspecte conferă prospețime și impredictibilitate discursului. Cu un echilibru interior demn de remarcat, această sonată presupune atât o interpretare de virtuozitate, cât și o dozare matură a capacităților interpretative, pentru o bună delimitare a elementelor formale și expresive constitutive.

**Sonatina pentru flaut și pian** este una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui **Eldin Burton** și constituie **Capitolul 4** al lucrării. Compusă în anul 1948, creația în discuție a devenit, de-a lungul timpului, o partitură standard în literatura pentru flaut și, implicit, în repertoriile flautiștilor. Inițial, Burton a compus această Sonatină pentru pian pentru cursul de compoziție de la Universitatea Julliard, iar profesorul l-a încurajat să rescrie partitura, apelând și la sfaturile unui coleg flautist. *Sonatina pentru flaut și pian* a fost creația câștigătoare la competiția organizată de New York Flute Club.

Sonatina este structurată în trei părți: *Allegretto grazioso*, *Andantino Sognando*, *Allegro giocoso quasi fandango*. Indicațiile agogice și expresive ne ajută să construim o imagine de ansamblu asupra creației lui Burton.

**Prima parte** include ritmuri sincopate, îmbinări între ritmuri ternare și binare, pasaje melodice bazate pe secțiuni de gamă, precum și perioade muzicale bazate pe structura frază antecedentă – frază consecventă. Remarcăm talentul melodic al compozitorului, ce utilizează o scriitură melodică lirică, fluidă, care amintește de cea franceză impresionistă, cu un contur preponderent în mers treptat sau arpegii, într-un limbaj tonal-modal.

**Cea de-a doua parte** are indicația *Sognando*, ceea ce impune flautistului să folosească capacitățile instrumentului în materie de coloristică, registre și frazare, în scopul conturării unei atmosfere visătoare. Din perspectivă formală, partea a doua este scrisă în formă de lied. *Andantino Sognando* este mișcarea ce pune cel mai bine în evidență sensibilitatea și expresivitatea interpretului, oferind posibilitatea utilizării unei palete bogate de culori, dar și a unei dinamici variate.

**Ultima parte**, *Allegro giocoso quasi fandango*, amintește de dansul spaniol numit fandango, creație muzicală în metru ternar, cu caracter vioi. Burton utilizează atât metrul ternar compus, cât și ritmul ternar, prin impunerea formulei de triolet pe fiecare timp tare. Printr-o accentuare firească a părților de timp subliniate de compozitor, flautistul asigură un ethos aparte acestei secțiuni. Cu un stil și o scriitură ce pun în lumină capacitățile interpretative ale flautului, *Sonatina pentru flaut și pian* semnată de Burton ar trebui să se găsească în repertoriul oricărui flautist.

**Capitolul 5** conturează caracteristicile *Sonatei pentru flaut și pian op. 14* a lui **Robert Muczynski**, lucrare ce se poziționează între limpezimile scriiturii clasice și complexitatea partiturilor semnate în a doua jumătate a sec XX. Sonoritățile acestei sonate ne introduc în atmosfera unui interesant politonalism, expus într-o construcție poliritmică împrumutată din zona jazzului, gen deseori întrepătruns cu elementele muzicii clasice, mai ales în creația compozitorilor americani.

De o notă aparte în peisajul muzicii americane, *Sonata pentru flaut și pian op. 14* compusă în anul 1961, a adus creatorului său Premiul Concursului Internațional din Nice, Franța, integrându-se astfel în rândul capodoperelor universale compuse în acest stil care integrează elemente de jazz.

Unul dintre cele mai importante elemente din muzica lui Muczynski este darul său înnăscut pentru melodie. Țesătura melodiilor provine dintr-o intenție interioară de a evoca un anumit personaj. Varietatea expresiei melodice este impresionantă – unele melodii sunt tulburătoare, altele reflexive, unele lirice, altele violente, ca și cum compozitorul ar descrie fațetele unei personalități complexe și fascinante.

Muczynski a folosit într-o manieră extrem de personală modelele tradiționale formale, cum ar fi allegro-sonata, variațiunea și forma de lied. Modifică adesea proporția și procedeele în funcție de materialul melodic utilizat și de principiul ciclic, întrebuițat frecvent.

În ceea ce privește ritmul, compozitorul folosește măsurile alternative pe un fond ritmic de bază care rămâne constant. În muzica lui Muczynski măsurile se schimbă frecvent, ritmurile sunt motorice, vîguroase.

Armoniile lui Muczynski sunt derivate din elemente tradiționale, cum ar fi acordurile de trei, patru și cinci sunete. Însă la el există tendința utilizării acestor elemente în moduri

non-tradiționale, cum ar fi seriile consecutive de acorduri de septimă, în ideea creării aceluși parfum de jazz.

**În prima parte** a lucrării (**Allegro deciso**), sonoritatea, cu desfășurări ritmico-melodice individuale, sugerează pe alocuri o metrică eterogenă, fiind rezultatul unor ciocniri disonante. Asprimea acestora este însă estompată prin ritmul complementar.

Din punct de vedere interpretativ, a fost o provocare pentru mine să evidențiez aceste elemente ale stilului jazz; complexitatea ritmică, dificultatea pasajelor tehnice, varietatea dinamică, diversitatea articulației și accentele de expresie pun cele mai mari probleme interpreților.

Dinamică, cea de **a doua parte** a sonatei (**Scherzo.Vivace**) se desfășoară într-o atmosferă antrenantă, etalând o ritmică pregnantă și o culoare armonică strălucitoare. *Scherzo-ul* este plasat atipic, ca mișcare secundă în cadrul ciclului de sonată, și amintește de energia motrice specifică lui Prokofiev, derulându-se asemenea unui perpetuum mobile.

Contrastantă ca mișcare, **Andante** reprezintă **cea de-a treia parte** a sonatei, fiind construită din fraze de respirație mai amplă, în care elementul primordial îl constituie expresivitatea. Ca o oază de liniște între cele două mișcări energice, discursul sonor din *Andante* constituie o suprafață de o susținută intimitate, în care flautului i se atribuie linii expresive, în creșteri dinamice, iar pianului – un acompaniament transparent. Interacțiunea ritmică este aproape abandonată la începutul mișcării, deoarece flautul solo prezintă materialul expozitiv, apoi revine tematic însoțit de un acompaniament al pianului extrem de cromatic. Interesul ritmic pentru restul mișcării provine din contrastul dintre melodie, care este predominant în optimi și triolete de optimi, și ritmurile punctate ale acompaniamentului.

La polul opus din punctul de vedere al mișcării (prin comparație cu precedenta), **ultima parte** a sonatei **Allegro con moto** debutează într-un ritm susținut, incisiv, cu frecvente accente (*marcato*). Încă din primele măsuri compozitorul utilizează jocul binar-ternar, grupând diferit valorile măsurii de 3/4. Într-o formă tripartită, mișcarea a IV-a reia caracterul impetuos al muzicii din deschidere și se dezvoltă până ajunge la cadența impetuoasă a flautului, urmată apoi de o izbucnire în forță a pianului, ca în final ambele instrumente să împărtășească o concluzie comună.

Flautului îi este rezervat un moment solistic (cadenza, m. 109) construit pe baza elementelor din prima secțiune. Secțiunea solo e de natură nu doar să pună în valoare

virtuozitatea instrumentului solist și să creeze diversitate timbrală, ci și să amplifice tensiunea prin absența suportului armonic, așa încât reintegrarea pianului în discursul sonor să se producă într-un moment de culminație.

Politonalismul și polimetria sporesc complexitatea acestei lucrări, conferindu-i un aspect aparte în peisajul muzicii americane. Amintim aici acele formule ritmice și sonorități caracteristice muzicii de jazz, cuprinse de Robert Muczynski în lucrarea sa. În ceea ce privește expresivitatea unor pasaje muzicale, compozitorul se situează la granița dintre muzica clasică și aceea de jazz.

**Cel de-al șaselea capitol** al tezei explorează *Sonata pentru flaut și pian op. 23* a lui **Lowell Liebermann**.

Compozitor prolific, cu o medie de șase lucrări consistente pe an, Liebermann a devenit unul dintre cei mai cântați americani din generația sa. Muzica sa a fost interpretată de o serie de muzicieni remarcabili, printre care pianistul Stephen Hough, căruia i-au fost încredințate primele audiții (și mai târziu o înregistrare nominalizată la Grammy) ale concertelor pentru pian.

Criticat de unii ca fiind prea conservator, în timp ce alții consideră muzica sa prea disonantă sau prea cerebrală, Liebermann rămâne un compozitor contemporan de mare succes. Creația sa și-a găsit drumul în repertoriul internațional. Este captivantă, apreciată de interpreți, savurată de public. Este o muzică cu o mare putere expresivă, care dovedește rafinament în stăpânirea mijloacelor componistice.

În ceea ce privește muzica pentru flaut, una dintre cele mai reprezentative lucrări este *Concertul pentru flaut și orchestră* (1992). Repertoriul său conține, pe lângă concertul menționat anterior, un *Concert pentru flaut și harpă* și un *Concert pentru piccolo și orchestră*. De asemenea, trebuie să menționăm cele două sonate pentru flaut, una cu acompaniament de pian și cea de-a doua cu acompaniament de chitară. O altă lucrare remarcabilă a lui Liebermann este *Soliloquy* op. 44, concepută pentru flaut solo, dedicată flautistei Katherine Kemler. Lucrările sale pentru flaut s-au consacrat rapid în repertoriul instrumentului, *Sonata pentru flaut și pian op. 23* fiind înregistrată de 16 ori în cei 32 ani de la premiera sa din 1988, atrăgând astfel atenția flautistului Sir James Galway.

*Sonata pentru flaut și pian, op. 23*, compusă în anul 1987, s-a bucurat încă de la premieră de un mare succes atât din partea publicului, cât și din partea presei. Stilul de

compoziție al acestei sonate poate fi împărțit în două mari direcții, bazate pe caracteristici contrastante: caracterul nocturn (ce caracterizează prima mișcare a sonatei) și caracterul diurn, mai percutant și mai viguros (ce definește partea a doua).

Caracterul liric sau nocturn constă într-o linie melodică amplă, cantabilă, însoțită de acorduri arpeggiate, în general într-un tempo mai lent, evocând o dispoziție visătoare sau mai întunecată. De fapt, ideea de muzică nocturnă este o constantă care parcurge întreaga creație componistică a lui Liebermann și nu se limitează doar la lucrările care poartă acest titlu - *Sonata Notturna* op.10 pentru pian solo, *Night Songs* op. 22 pentru voce și pian, și *Starry Night* din *Album for the Young*), op. 43 pentru pian.

Al doilea caracter, contrastant față de primul, mai percutant și mai viguros, se caracterizează adesea printr-o figurație rapidă și prin salturi mari, în tempo-uri rapide, cu aspecte ritmice motorice, cu disonanțe picante și tematică mai agresivă.

Formele tradiționale, coerența tematică, vocabularul armonic și varietatea sintaxelor utilizate sunt caracteristici majore care definesc muzica compozitorului american, primele două dintre ele reprezentând legătura cu muzica tonală, continuitatea de gândire specifică tehnicilor compoziționale tradiționale.

Muzica lui Liebermann pleacă aproape întotdeauna de la tonalitate, combinând liber tonalul cu atonalul, ori serialismul cu modalul. Vocabularul său armonic este unul particular, ce îmbină practicile tonale din secolul al XIX-lea cu varietatea oferită de sistemul modal tradițional și modern. O particularitate a muzicii lui Liebermann este combinarea acordului mărit cu acordul major-minor (întâlnit adeseori în creația lui Bartók, dar nu numai).

Așa cum am menționat anterior, **partea I (Lento con rubato)** stă sub semnul nopții, al lunii și al reveriei, atmosfera putând fi comparată cu opusul schubertian *Nacht und Träume* D. 827 (1825), pe versurile lui Matthäus von Collin, similitudinile fiind evidente în ceea ce privește sintaxa, tempoul, dinamica și centrul tonal.

Talentul său nativ pentru construcția melodică poate fi demonstrat prin prezența primei teme expusă la flaut, o melodie de un lirism impresionant, acompaniată transparent de un ostinato al pianului. Pentru a sugera această atmosferă nedefinită, de vis, compozitorul american utilizează moduri ale lui Messiaen.

Una dintre cele mai mari provocări cu care se confruntă interpretul în ceea ce privește interpretarea primei părți este menținerea sunetului și a suflului larg al frazelor. Prin urmare,

tema din deschiderea *Sonatei* trebuie să fie pe de-o parte epică, prin narațiune captându-se atenția ascultătorului, și totodată este necesar să dea senzația suspendării, a opririi timpului.

De asemenea o altă provocare ar fi „găsirea atmosferei” în frazele de început ale primei mișcări, dar și utilizarea unei vaste palete dinamice și timbrale. Este esențial pentru ambii instrumentiști să fie conștienți de atmosfera pe care doresc să o transmită: pianistul, cu o construcție atentă a sunetului, plutind odată cu melodia suspendată a instrumentului solist; flautistul, cu o percepție corectă asupra lungimii frazei, conceptualizând propriul rol mai degrabă în tandem cu pianul, decât concentrându-se doar pe linia sa melodică, ceea ce poate duce adesea la teama de a nu putea acoperi lungimea frazei.

Celălalt versant al sonatei, **Presto energico**, se constituie într-o serbare dionisiacă, eliberatoare de inhibiții. Succesiunea de scene atât de opuse amintește de *Venusberg* din *Tannhäuser* de Wagner, unde compozitorul își smulge cu violență eroul din grupul pios al pelerinilor și îl azvârle în mijlocul *Bacchanalelor*, loc de desfătare, dar și de pierzanie. Această mișcare poate fi motivul principal al succesului enorm al *Sonatei*. Este adevărat, virtuozitatea tehnică a celor doi instrumentiști este solicitată la maximum, ceea ce adaugă spectaculozitate mișcării, creată printr-o intensitate ritmică continuă.

**Ultimul capitol** al tezei este dedicat **Concluziilor**, în cadrul cărora am încercat să surprind câteva similitudini între cele patru studii de caz pe care le-am menționat anterior. Pe parcursul cercetării, în pofida așteptărilor mele inițiale, am constatat că asemănările dintre opusurile analizate sunt surprinzătoare și, totodată, mai relevante decât diferențele. De asemenea, așa cum aminteam mai devreme, viziunea mea interpretativă s-a îmbogățit cu o perspectivă muzicologică, care îmi va fi utilă de acum încolo în orice abordare a unei noi lucrări muzicale, în înțelegerea și asimilarea mai rapidă și mai aprofundată a textului muzical.

Îmi doresc ca interpreții care vor parcurge această incursiune în muzica pentru flaut și pian în creația compozitorilor nord-americani ai secolului XX să descopere un univers sonor impresionant, care să contribuie la dezvoltarea lor din punctul de vedere al calităților instrumentale, al inteligenței interpretative, al rafinamentului stilistic și, nu în ultimul rând, să îi motiveze spre abordarea acestui repertoriu, dar să le deschidă în același timp noi orizonturi.