

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA**  
**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE RLASTICE**  
**DEPARTAMENTUL PIAN**

**ALIONA VARDANEAN**

**SONATINA PENTRU PIAN NR. 2, OP. 20**  
**DE VALERII ȘÎROHVATOV:**  
**EXTINDEREA REPERTORIULUI PEDAGOGIC AL**  
**PIANIȘTILOR ÎN INSTITUȚIILE**  
**DE ÎNVĂȚĂMÂNT MUZICAL**  
**SUPERIOR ȘI SECUNDAR**

**ELABORAREA METODOLOGICĂ LA DISCIPLINELE:**  
*INSTRUMENT ȘI LECTURA LA PRIMA VIZITĂ*  
**PENTRU SPECIALITATEA INSTRUMENTE CU TASTE (PIAN);**  
*PIAN GENERAL PENTRU SPECIALITĂȚILE*  
*COMPOZIȚIE MUZICALĂ ȘI MUZICOLOGIE*

**CHIȘINĂU**  
**2022**

Recomandat pentru publicare de către Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Proces-verbal nr. 4 din 22 aprilie 2022

**Alcătuitor:**

**Aliona Vardanean**, doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar interimar,  
Maestru în Artă

**Recenzenți:**

**Tatiana Berezovicova**, doctor în studiul artelor, profesor universitar, departamentul  
*Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Maestru în Artă

**Inna Hatipova**, doctor în studiul artelor, profesor universitar, departamentul  
*Pian*, Maestru în Artă

**Redactor științific:**

**Svetlana Țircunova**, doctor în studiul artelor, profesor universitar, departamentul  
*Muzicologie, Compoziție și Jazz*, Om Emerit

**Notograf: Valeriu Vântu**

**Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții din Republica Moldova**

**Vardanean, Aliona.**

Sonatina pentru pian nr. 2, op. 20 de Valerii Sîrohvatov: extinderea repertoriului pedagogic al pianiştilor în instituțiile de învățământ muzical superior și secundar : Elaborare metodologică / Aliona Vardanean ; notograf: Valeriu Vântu ; redactor științific: Svetlana Țircunova ; Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Departamentul Pian. – Chișinău : S. n., 2022. – 34 p. : n. muz.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Text paral.: lb. rom., engl., rusă. – Bibliogr.: p. 32-34 (39 tit.).

ISMN 979-0-3481-0052-4.

ISBN 978-9975-117-76-0.

780.616.433.082.3=135.1=111=161.1

V 26

## CUPRINS / CONTENTS / ОГЛАВЛЕНИЕ

◆	Adnotare. Annotation. Аннотация	5
◆	Compozitorul Valerii Sîrohvatov: repere ale parcursului creator.....	6
	Composer Valery Syrokhvatov: milestones of the creative path.....	7
	Композитор Валерий Сырохватов: вехи творческого пути.....	8
◆	Valerii Sîrohvatov. Sonatina pentru pian Nr. 2, op. 20. Ediție îngrijită de Aliona Vardanean.....	
	Valery Syrokhvatov. Sonatina for piano No. 2, op. 20. Edited by Alyona Vardanyan.....	
	Валерий Сырохватов. Сонатина для фортепиано № 2, соч. 20. Редакция Алены Варданян.....	
	I. <i>Allegro moderato</i> .....	9
	II. <i>Largo</i> .....	15
	III. <i>Finale</i> .....	18
◆	Particularitățile compozițional-dramaturgice și interpretative ale <i>Sonatinei pentru pian</i> Nr. 2, op. 20 de Valerii Sîrohvatov: comentarii metodice.....	23
	Compositional-dramaturgical particularities and interpretation of the <i>Sonatina for piano</i> No. 2, op. 20 by Valery Syrokhvatov: methodical comments.....	26
	Композиционно-драматургические и исполнительские особенности <i>Сонатини для фортепиано № 2, соч. 20</i> Валерия Сырохватава: методические комментарии.....	29
◆	Bibliografie / Referenses / Библиография .....	32



## ADNOTARE

Această publicație reprezintă o elaborare metodologică pentru disciplinele *Instrument și lectura la prima vizită* la specialitatea *Pian*. Materialul propus poate fi folosit și în cursul *Pian general* pentru studenții specialităților *Muzicologie și Compoziție muzicală*. Publicarea va servi la extinderea repertoriului pedagogic al pianiștilor în instituțiile de învățământ muzical superior și secundar. Publicarea și introducerea în practica concertistică și pedagogică a Sonatinei de Valerii Sîrohvatov contribuie la promovarea muzicii autohtone pentru pian din secolul al XX-lea.

Elaborarea metodologică propusă se bazează pe ediția de note pentru pian realizată de Aliona Vardanean, doctor în studiul artelor și culturologie, profesor universitar interimar al departamentului *Pian* al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Maestru în Artă. În textul muzical se propune varianta autoarei în ceea ce privește digitația și pedalizarea.

## ANNOTATION

This publication represents the methodology of the course *Instrument and Sight-Reading* in Piano Performance Major. The proposed material can also be used in the *General Piano* course for students majoring in *Musicology and Musical Composition*. The publication contributes to the expansion of the pedagogical repertoire of pianists in higher and secondary musical educational institutions. The publication and implementation into concert and pedagogical practice of Sonatina by Valery Syrokhvatov serves to promote national piano music of the 20th century.

Present publication is edited and revised by the PhD in Arts, Acting Professor of the *Piano Department* of Moldova Academy of Music, Theater and Fine Arts, Master of Arts Alyona Vardanyan. The musical text offers a variant of fingering and pedalization developed by the editor.

## АННОТАЦИЯ

Настоящее издание представляет собой методическую разработку по курсу *Инструмент и чтение с листа* по специальности *Фортепиано*. Предложенный материал может быть использован также в курсе *Общее фортепиано* для студентов специальностей *Музыковедение* и *Музыкальная композиция*. Публикация способствует расширению педагогического репертуара пианистов в высших и средних музыкальных учебных заведениях. Выход из печати и внедрение в концертно-педагогическую практику Сонатины Валерия Сырохватава служит пропаганде отечественной фортепианной музыки XX века.

Предлагаемое издание основано на пианистической редакции, осуществленной кандидатом искусствоведения и культурологии, и.о. профессора департамента *Фортепиано* Академии музыки, театра и изобразительных искусств, *Maestru în Artă* Аленой Варданян. В нотном тексте предложен разработанный редактором вариант аппликатуры и педализации.

## COMPOZITORUL VALERII SÎROHVATOV: REPERE ALE PARCURSULUI CREATOR

Valerii Sîrohvatov s-a născut la 18 august 1935 în orașul Ciusovoi, regiunea Perm a Federației Ruse, a decedat la 02 martie 1982 în Odessa. A studiat muzica de la vârsta de 11 ani la școala de muzică de șapte ani din Belgorod-Dnestrovsk, la specialitățile de vioară și pian. Aproape imediat, au apărut primele încercări de compunere a muzicii: piese pentru vioară și pentru pian. Din 1950, a studiat la Școala muzicală specială de pe lângă Conservatorul de Stat din Chișinău, unde a urmat lecțiile de compoziție din clasa a 8-a. În 1953 a absolvit Școala cu medalie de argint și a intrat la Conservator în clasa de compoziție a profesorului L.S. Gurov. După absolvirea Conservatorului, a lucrat ca profesor la această instituție (1958–1963), la Institutul Pedagogic din Cerepoveț (1963–1967), la Conservatorul din Odesa (1967–1972). În perioada 1962–1963 a fost secretar executiv al Consiliului Uniunii Compozitorilor din RSSM, din 1970 până în 1973 – consultant al Organizației din Odesa a Uniunii Compozitorilor din RSSU.

Lucrări: **opere** – *Dzelika* (împreună cu P. Rivilis, pe baza basmului de K. Gozzi, 1957), *Douăzeci de ani mai târziu* (pe baza piesei de M. Svetlov, 1958), *Muha-șocotuha* (pe baza basmului de K. Ciukovski, 1965); **pentru cor și orchestră simfonică** – cantate: *Biaka-zakaliaka* (cuv. de K. Ciukovski, 1965), *Lenin este în viață* (cuv. de V. Maiakovski, 1969); **pentru orchestra simfonică** – *Scherzo* (1954), *Uvertură* (1961), *Simfonie de cameră* (1964), fresca *Comunarii* (consacrată aniversării de 100 de ani ai Comunei din Paris, 1971), *Suita ucraineană* (1973), *suita Immuri* (1975), *Allegretto cu variațiuni în memoria lui J. Haydn* (1976), *Uvertura veselă* (1976); **pentru țambal și orchestră** – *Concert* (1974); **pentru ansamblul violoniștilor** – *Amintirea Moldovei* (1978); **cvartete de coarde** – primul (1959), al doilea (1963), al treilea (1967); **trio pentru pian** (1972); **pentru vioară și pian** – *Rondo* (1955), *Sonatină* (1963); **pentru vioară și violoncel** – *Duet în memoria lui Mozart* (1979); **pentru pian** – două sonate moldovenești (1959, 1962), *Partita* (1962), trei preludii și fugi (1963), *Variațiuni ușoare pe tema lui C. Kiui* (1973); **pentru vioară solo** – *Sonată*, *Partită* (1968); **pentru voce și pian** – romanțe; coruri; cântece pe cuvintele poezilor moldoveni și ucraineni; muzică pentru spectacole dramatice și filme; prelucrarea cântecelor populare ucrainene, moldovenești și rusești.

## **COMPOSER VALERY SYROKHVATOV: MILESTONES OF MUSICAL CAREER**

Valery Syrokhvatov was born on August 18, 1935 in the town of Chusovoy of Perm region in the Russian Federation, died on March 2, 1982 in Odessa. He began studying violin and piano from the age of 11 at the Belgorod-Dnestrovsky's Music School. Almost immediately there were first attempts to compose music: pieces for violin and for piano. From 1950 he studied at the Central Music School at the Chisinau State Conservatory, where he attended composition lessons from the 8th grade. In 1953 he graduated from Music School with a silver medal and entered the Conservatory in the composition class of Professor L.S. Gurov. After graduating from the Conservatory, he worked as a teacher at this institution (1958-1963), at the Cherepovets' Pedagogical Institute (1963-1967), at the Odessa Conservatory (1967-1972). From 1962 to 1963 he was executive secretary of the Council of the Union of composers of Soviet Republic of Moldova, from 1970 to 1973 consultant of the Odessa Organization of the Union of composers of the Soviet Republic of Ukraine.

Works: **operas** – *Dzelika* (with P. Rivilis, based on the fairy tale by K. Gozzi, 1957), *Twenty years later* (based on play by M. Svetlov, 1958), *Muha-Tsocotuha* (based on the fairy tale by K. Chukovsky, 1965); **for Choir and Symphony Orchestra** – cantatas: *Biaka-Zakaliaka* (text by K. Chukovsky, 1965), *Lenin is alive* (text by V. Mayakovsky, 1969); **for Symphony Orchestra** – *Scherzo* (1954), *Overture* (1961), *Chamber Symphony* (1964), fresco *Communars* (dedicated to the 100th anniversary of the Paris Commune, 1971), *Ukrainian Suite* (1973), *Suite Hymns* (1975), *Allegretto with Variations in Memory of J. Haydn* (1976), *Cheerful Overture* (1976); **for cymbal and orchestra** – *Concerto* (1974); **for violinists ensemble** – *Remembrance of Moldova* (1978); **string quartets** – First one (1959), Second one - (1963), Third one (1967); **Piano trio** (1972); **for violin and piano** – *Rondo* (1955), *Sonatina* (1963); **for violin and cello** – *Duet in memory of Mozart* (1979); **for Piano** – two *Moldovan Sonatas* (1959, 1962), *Partita* (1962), Three Preludes and Fugues (1963), *Light Variations on C. Cui's Theme* (1973); **for Violin Solo** – *Sonata, Partita* (1968); **for voice and piano** – romances; choirs; songs with texts of Moldovan and Ukrainian poets; music for dramatic performances and films; arrangements of Ukrainian, Moldovan and Russian folk songs.

## КОМПОЗИТОР ВАЛЕРИЙ СЫРОХВАТОВ: ВЕХИ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Валерий Геннадиевич Сырохватов родился 18 августа 1935 в городе Чусовом Пермской области Российской Федерации, умер 02 марта 1982 в Одессе. Учился музыке с 11 лет в Белгород-Днестровской музыкальной школе-семилетке по классам скрипки и фортепиано. Почти сразу же появились и первые попытки сочинения музыки: скрипичные и фортепианные пьесы. С 1950 г. учился в Средней специальной музыкальной школе-десятилетке при Кишиневской государственной консерватории, где с 8 класса посещал занятия композицией. В 1953 г. закончил школу с серебряной медалью и поступил в консерваторский класс профессора Л.С. Гурова по специальности *Композиция*. После окончания консерватории работал преподавателем в данном вузе (1958–1963), в Череповецком педагогическом институте (1963–1967), в Одесской консерватории (1967–1972). В период 1962–1963 гг. являлся ответственным секретарем правления Союза композиторов МССР, с 1970 г. по 1973 г. – консультантом Одесской организации Союза композиторов УССР.

Сочинения: **оперы** – *Дзелика* (совместно с П. Ривилисом, по сказке К. Гоцци, 1957), *Двадцать лет спустя* (по пьесе М. Светлова, 1958), *Муха-Цокотуха* (по сказке К. Чуковского, 1965); **для хора и симфонического оркестра** – кантаты: *Бяка-закаляка* (сл. К. Чуковского, 1965), *Ленин жив* (сл. В. Маяковского, 1969); **для симфонического оркестра** – *Скерцо* (1954), *Увертюра* (1961), *Камерная симфония* (1964), фреска *Коммунары* (к 100-летию Парижской коммуны, 1971), *Украинская сюита* (1973), сюита *Гимны* (1975), *Allegretto с вариациями памяти И. Гайдна* (1976), *Радостная увертюра* (1976); **для цимбал и оркестра** – *Концерт* (1974); **для ансамбля скрипачей** – *Воспоминание о Молдавии* (1978); **струнные квартеты** – *Первый* (1959), *Второй* (1963), *Третий* (1967); **фортепианное трио** (1972); **для скрипки и фортепиано** – *Рондо* (1955), *Сонатина* (1963); **для скрипки и виолончели** – *Дуэт памяти Моцарта* (1979); **для фортепиано** – две молдавские сонатины (1959, 1962), *Партита* (1962), Три прелюдии и фуги (1963), *Легкие вариации на тему Ц. Кюи* (1973); **для скрипки соло** – *Соната*, *Партита* (1968); **для голоса и фортепиано** – романсы; хоры; песни на слова молдавских и украинских поэтов; музыка к драматическим спектаклям и фильмам; обработки украинских, молдавских и русских народных песен.



# Sonatina pentru pian № 2

( op. 20 )

(Dedicată lui Alexandr Abramovici)

V. Sirohvatov

**Allegro moderato**

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a forte (f) dynamic and a *risoluto* marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a series of chords and melodic lines with various articulations and fingerings indicated by numbers 1-4 and slurs.

The second system continues the musical piece. It features a variety of dynamics including piano (p), forte (f), and mezzo-forte (mf). The notation includes complex rhythmic patterns and fingerings, with some notes marked with a percentage sign (%). The lower staff shows a steady accompaniment with some melodic movement.

The third system of the score shows further development of the musical themes. It includes dynamic markings such as piano (p) and forte (f). The upper staff has more intricate melodic lines with slurs and fingerings, while the lower staff provides harmonic support.

The fourth system includes a section marked with a large 'S' and 'F' and a fermata over a note in the lower staff. This suggests a structural or dynamic change. The notation continues with complex rhythmic and melodic elements.

The fifth system concludes the page with a melodic line in the upper staff that spans across the system, marked with a fermata. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a final chord and a fermata.

15 # 2 1 bw 3 4

5 5 4 3 5 5 4 3

18 # 3 4 1 2 5 j 4 e e b e 1 2

*f* (*quasi clarinetto*)

5 \*

21 # 1 2 3 4 1 2 3 2 1 2 2 3 1 2 4 1

*m.s.* *P* *cresc.*

5 \*

25 # 3 4 1 2 5 n 1 2 3 4

5 \*

28 # 3 5 3 5 4 2 5 3 1 4

*p* *S* *ff*

5 \*

33 #

f

1 4 3 4 3 2 1 3 4 3 1 2 4

36 #

m.f.

m.d.

f

1 2 3 2 1 4 5 1 3

39 #

1 2 3 4 3 2 1 3 4 3 2 1

42 #

1 2 3 1 2 3 1 2 3

45 #

f

1 3 1 3

48 #

f

stacc.

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

51

Musical score for measures 51-53. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include accents (>) and a forte (f) marking in measure 53.

54

Musical score for measures 54-56. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include accents (>) and a forte (f) marking in measure 56.

57

Musical score for measures 57-59. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include accents (>) and a forte (f) marking in measure 57.

60

Musical score for measures 60-62. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include accents (>) and a forte (f) marking in measure 62.

63

Musical score for measures 63-65. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include accents (>) and a forte (f) marking in measure 63. A fermata is present in measure 65.

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include accents (>) and a forte (f) marking in measure 66. A piano (p) marking appears in measure 68.

69

5 2 3 1 3 4

f

? #

72

3 2 3 3 3 3

f p f p

? #

75

4 2 3 4 3 2 1 2 3 3

f

? #

78

1 2 1 2 3 3

f p f

? #

81

3 1

f p f

? #

84

1 2 3

f p f

? #

87 *f* *S* *Sj*

90 *m.s.* *f*

( *stacc. con* )

93 *poco f* *piu f* *P*

94 *poco f* *piu f* *P*

99 *p* *S* *S*

# II

**Largo**

**f** *maestoso ma semplice*

*poco pathetico* (vibrato) **f** *come primo*

*una corda* *tre corde*

**8**

**11** *meno f* *Ym.d.* *una corda*

**14** **F**

**18** *rit.*  **$\Pi$**  *a tempo*

22 **P** *m.d.* *p dolce*

26

29 *sostenuto* *non legato*

33 *poco f* *so tenuto*

37 *ten.*

41 *cresc.* *f*



44 *cresc.* **f**

48

**f** *accel.* *ritenuto.*

53

**f**

57

**f**

61

**f** *sost.*

66

**f**

# III

Allegro scherzando

Measures 1-4 of the piece. The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Measures 5-8. The right hand continues with intricate melodic patterns, including triplets and slurs. The left hand maintains its accompaniment. Dynamics range from *p* to *f*.

Measures 9-12. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand features a *non legato* accompaniment. Dynamics include *F*.

Measures 13-16. The right hand has a melodic line with a *cresc.* marking. The left hand has a bass line with slurs and asterisks. Dynamics include *f*.

Measures 17-20. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and asterisks. Dynamics include *f*.

Measures 21-24. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with slurs and asterisks. Dynamics include *dim.*, *F*, and *p*.

25

25

26

27

28

*p* *p* *p* *f*

2 4 1 5 4 3

29

29

30

31

32

*p*

33

33

34

35

36

*diminuendo e ritenuto*

37

37

38

39

40

*a tempo*

*p* *f* *p*

41

41

42

43

44

*p* *f* *p*

45

45

46

47

48

*f*

49 *cresc.* *f* *F*

53

57 *f non troppo legato*

61

65

69 *f* *m.s. rit.*

73

73

77

77

81

81

85

85

(Piu mosso)

89

89

*molto forte*

93

93

97 *sempre accel. e molto crescendo*

\* *sempre accel. e molto crescendo*

101

4 5 4 5 5 3 2 1 5 3 2 1

105 *f secco* *p*

2

109 *rit. (F)* *piu rit.* *f a tempo (presto)*

U # 2 3 1 5 3 4 2 3 2 1 2 3

113 *f* *f* *f* *f*

5 3 2 5 2 1

**PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ȘI INTERPRETATIVE  
ALE SONATINEI PENTRU PIAN NR. 2, OP. 20 DE V. SÎROHVATOV:  
COMENTARII METODICE**

**Prima parte** a *Sonatinei* nr. 2 op. 20 este scrisă în forma de sonată clasică. În expoziție se disting clar două zone: prima include tema principală și puntea cu modulația din *G-dur* în *D-dur* (mm. 1–11), a doua – tema secundară și concluzia, consolidându-se tonalitatea dominantei (mm. 11–32). Tema principală poartă un caracter vesel, optimist, cu elemente de dans, ceea ce este evidențiat prin indicația de tempo a autorului *Allegro moderato* cu remarca *risoluto*. O remarcă importantă în acest context ține de faptul că interpretul trebuie să urmeze cu strictețe nuanțele dinamice propuse de compozitor și să acorde o atenție deosebită calității procedurii *staccato*. Tema secundară (mm. 11–26) nu își pierde trăsăturile de dans, dar se deosebește printr-un caracter mai liric. Aici este necesar să se folosească o atingere profundă la executarea duratelor mari în partea mâinii drepte, iar la sfârșitul părții secundare este necesar să se deslușească clar motivele din două sunete. Secțiunea concluzivă a expoziției se bazează pe acorduri decisive expuse într-un ritm sincopat, urmate de o mișcare descendentă spre cadența finală în tonalitatea *D-dur*. În timpul menținerii structurii verticale trebuie de evidențiat melodia vocii superioare în acorduri.

Tratarea conține două faze. Prima fază (mm. 33–49) se bazează pe dezvoltarea imitativ-polifonică a temei principale, a doua (mm. 50–65) – pe contrastul ritmic al optinelor ostinate și ”ecourilor” timbrale ale motivelor din două măsuri ale temei principale. În procesul de lucru asupra facturii imitative, este util de a analiza schema coloristică a întregii secțiuni.

Repriza (mm. 66–103) este alcătuită în conformitate cu canoanele clasice, cu respectarea tuturor relațiilor tonal-tematice.

**A doua parte** a *Sonatinei* reprezintă centrul liric al opusului. Ea este scrisă în tonalitatea *c-moll*, în tempoul *Largo* organizată ca o formă tripartită simplă cu codă. Secțiunea inițială (mm. 1–14) se bazează pe expunerea și dezvoltarea ulterioară a două elemente contrastante: o melodie pe o voce și o succesiune armonică. Contrastul se realizează prin registru (grav – superior-mijlociu al diapazonului), factură (monodie – acorduri), dinamică (*f* – *meno f*) și poate fi amplificat datorită predominării volumului sonor al părții mâinii stângi în linia tematică monodică și a sonorității stridente deosebite a vocii superioare în structura acordurilor.

Secțiunea mediană, bazată pe o temă nouă, se divizează în patru faze mici: în prima fază (mm. 15–19) răsună o temă apropiată cu cea inițială prin expunerea la unison într-un registru grav, a doua (mm. 20–23) o dezvoltă imitativ, a treia (mm. 24–31) se remarcă prin forma caracteristică de acompaniament ostinat și ornamentarea melodiei în stil folcloric, a patra (mm. 31–40) pregătește repriza. Principala sarcină interpretativă trebuie să fie tendința de a uni această diviziune a formei, care are o structură fracționată, iar drept mijloc de unitate poate servi intonația inițială comună a fragmentelor tematice, colorate cu un *rubato* delicat.

Repriza dinamizată (mm. 40–56) semnifică culminația principală a piesei (mm. 48–52), nivelul intensității sunetului atingând *ff*. Factura este complicată prin expunerea materialului în *stretto* pe două voci cu dublări masive în octavă. Schimbările agogice de tempo (*accelerando*, *ritenuto*) servesc ca mijloace suplimentare de amplificare a intensității emoționale. Pentru a crea calitatea stereofonicității, este recomandabil să se evidențieze vocea superioară în octavele din mâna dreaptă, iar cea inferioară în octavele din mâna stângă.

Coda (mm. 56–72) readuce ascultătorul în atmosfera narațiunii lirice, amintind după factură partea mediană a formei.

**Finalul** *Sonatinei*, scris în formă de Rondo din cinci părți și o codă, este susținut în tempoul *Allegro scherzando*. Caracterul muzicii este determinat de tema refrenului (mm. 1–16), care conține două elemente. Primul (mm. 1–2) se distinge printr-o factură acordică, fragmentare motivică și ritmică sincopată. Al doilea element (mm. 3–4) se bazează pe o combinație contrastantă de mișcare continuă a șaisprezecimilor în mâna dreaptă și un acompaniament de tip țambal în mâna stângă. Refrenul este scris în formă bipartită simplă și se remarcă prin surprize armonice, deoarece fiecare repetare are propriul plan tonal: expunerea se desfășoară conform planului *G-dur – e-moll*, *G-dur – h-moll*, *D-dur*, repetarea sa realizează planul *G-dur – e-moll*, *G-dur – h-moll*, versiunea finală este *G-dur – a-moll*, *C-dur – e-moll*, *G-dur*. Scopul principal al interpretului constă în crearea unui caracter jucăuș, vesel, optimist, redat prin tehnica digitală ușoară, clară, combinată cu articulații elastice, tenace.

Ambele episoade derivă tematic din refren. În primul dintre ele (mm. 17–36), este interesantă metoda de re-ritmizare, când succesiunea de motive din doi timpi dă naștere iluziei de trei timpi, iar la final se folosește efectul încetinirii, evidențiată de remarcă *ritenuto*. Se merită de subliniat caracterul imitativ al construcției inițiale, colorat prin nuanța de dans și scherzo, care poate fi realizată expresiv, conștientizându-se rolul sincopei. Al doilea episod (mm. 53–72) sintetizează



elemente atât ale refrenului, cât și ale primului episod. **Coda** se înscrie perfect în acest context fiind construită pe materialul ultimului episod (mm. 89-116).

Unitatea ciclului tripartit al *Sonatinei* este asigurată de individualizarea funcțională a părților, legăturile intonative și spiritul național al muzicii. Această lucrare presupune că interpretul înțelege specificul muzicii populare moldovenești, posedă abilități profesionale bune și un înalt nivel de artistism scenic.

**COMPOSITIONAL-DRAMATURGICAL PARTICULARITIES  
AND INTERPRETATION OF THE SONATINA FOR PIANO NR. 2, OP. 20 BY  
VALERY SYROKHVATOV: METHODOICAL COMMENTS**

**The first part** of *Sonatina* No. 2 Op. 20 is written in sonata form, interpreted traditionally. Two zones are clearly distinguished in the exposition: the first unites the Prime and Transition subject groups with modulation from *G Major* to *D Major* (mm. 1–11), the second - the Second and Closing subject group, securing the dominant tonality (mm. 11–32). The image of the main theme is determined by a cheerful, optimistic character with elements of dance, which is emphasized by the author's indication of the tempo *Allegro moderato* with the remark *risoluto*. For the performer it is important to follow precisely dynamic marks offered by the composer and pay special attention to the quality of finger staccato touch. The in a syncopated rhythm, followed by a descending movement contrasting in dynamics theme of the Second subject group (mm. 11–26) does not lose its dance basis, while differing in a more lyrical character. Here it is necessary to use deep touch while playing long notes in the right hand and at the end of Second subject group clearly separate two-sounds motifs. The final section of the exposition is based on decisive chords to the final cadence in the key of *D Major*. While saving all sound structure of the vertical, it is important to listen for the melody in the tops of the chords.

Development contains two phases. The first one (mm. 33–49) is based on the polyphonic imitation development of the First theme, the second one (mm. 50–65) is based on the rhythmic contrast of the ostinato eighth notes and two-stroke timbral echoes of the "fragments" of the First theme. Working at imitation type texture it is beneficial to think over the coloristic plan of the entire section. Recapitulation (mm. 66–103) is built according to the classical canons with observance of all tonal-thematic relations.

**The Second part** serves as a lyrical center. It is written in the key of *C minor*, in the tempo of *Largo* and solved as a simple three-part form with a coda. The initial section (mm. 1–14) is based on the exposure and subsequent development of two contrasting elements: a one-voice melody and a harmonic sequence. The contrast is manifested in the register position (low register – upper-middle segment of the range), texture (monotone – chord warehouse) and dynamics (*f* – *meno f*). To emphasize the contrast one may do so by dominating the sound volume in the left hand in monodic thematic line and by special underlining of higher voice in chord structure. The middle

section, based on a new theme, is divided into four small phases: the first (mm. 15–19) presents a theme consonant with the initial unison presentation in a low register, the second (mm. 20–23) imitatively develops it, the third (mm. 24–31) is notable for the characteristic form of ostinato accompaniment and ornamentation of the melody in folklore style, the fourth (mm. 31–40) prepares a reprise. The main task of performance should become the pursuit of uniting this fractional by structure episode of the form, with this the option of unification can be general beginning intonation of thematic fragments colored by delicate *rubato*.

The dynamic reprise (mm. 40–56) bears the main climax of the part (mm. 48–52), where the level of sound intensity reaches *ff*. The texture is complicated by a two-voice stretch in massive octave duplications. Agogical tempo changes (*accelerando*, *ritenuto*) serve as additional means of enhancing emotional intensity. In order to create a good quality stereophonic effect it is advised to underline the top voice in right hand octaves and lower voice in left hand ones. Coda (mm. 56–72) returns the listener to the atmosphere of lyrical narrative, texturally reminding of the middle part of the form.

**The Finale** of the *Sonatina*, written in the form of a five-part Rondo with a Coda, is sustained in the character of *Allegro scherzando*. Its figurative structure is determined by the theme of the refrain (mm. 1–16), which contains two elements. The first one (mm. 1–2) is distinguished by a chord texture, motif fractionality and elastic syncopated rhythmic. The second element (mm. 3–4) is based on a contrasting combination of continuous movement of the hexadecimal in the right hand and a "cymbal" accompaniment in the left. The refrain is presented in a simple two-part form and is notable for harmonic surprises, each performance has its own tonal plan: the exposure unfolds according to the plan *G Major – E minor*, *G Major – B minor*, *D-dur*, its repetition is *G Major – E minor*, *G Major – B minor*, the final version is *G Major – A minor*, *C Major – E minor*, *G Major*. Pianist's main task should become a creation of playful, happy, cheerful character, embodied by means of light articulated finger technique in combination with tight distinguished touch.

Both episodes are thematically derived from the refrain. In the first of them (mm. 17–36), the method of re-rhythmization is interesting, when a sequence of two part motives gives rise to the illusion of three quarter time, and at the end the effect of written deceleration, enhanced by the remark *ritenuto*, is used. Here it is important to underline the imitation character of primary structure, colored by playful danceability, which can be vividly realized by understanding the role

of expressive syncopé. The second episode (mm. 53–72) synthesizes elements of both the refrain and the first episode. It is not by chance that **Coda** is built on its material (mm. 89–116).

The unity of the three movements cycle of *Sonatina* is ensured by the functional individualization of the parts, intonation connections and the strong national foundation of music. This composition requires the performer to understand specifics of Moldovan folk music, good professional skills and a certain level of stage artistry.

**КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ  
ОСОБЕННОСТИ СОНАТИНЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО № 2, СОЧ. 20**

**ВАЛЕРИЯ СЫРОХВАТОВА:  
МЕТОДИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ**

**Первая часть** *Сонатини* № 2 соч. 20 написана в сонатной форме, трактованной традиционно. В экспозиции четко разграничиваются две зоны: первая объединяет главную и связующую партии с модуляцией из *G-dur* в *D-dur* (тт. 1–11), вторая – побочную и заключительную, закрепляющую тональность доминанты (тт. 11–32). Образ главной темы определяется жизнерадостным, оптимистическим характером с элементом танцевальности, что подчеркнуто авторским указанием темпа *Allegro moderato* с ремаркой *risoluto*. Исполнителю важно точно следовать предложенным композитором динамическим оттенкам и уделить особое внимание качеству штриха пальцевого *staccato*. Тема побочной партии (тт. 11–26) не теряет танцевальной основы, отличаясь при этом более лирическим характером. Здесь необходимо использовать глубокое туше при исполнении крупных длительностей в партии правой руки, а в конце побочной партии четко разграничивать двузвучные мотивы. Заключительный раздел экспозиции основан на решительных аккордах в синкопированном ритме, сменяющихся контрастным по динамике нисходящим движением к заключительному кадансу в тональности *D-dur*. При сохранении всей звуковой структуры вертикали важно прослушивать в аккордах мелодию верхнего голоса.

Разработка содержит две фазы. Первая (тт. 33–49) основана на имитационно-полифоническом развитии главной темы, вторая (тт. 50–65) базируется на ритмическом контрасте остинатных восьмых и двутактовых тембральных переключек «осколков» главной темы. В работе над имитационной фактурой полезно продумать колористический план всего раздела.

Реприза (тт. 66–103) построена по классическим канонам с соблюдением всех тонально-тематических соотношений.

**Вторая часть** выполняет функцию лирического центра. Она написана в тональности *c-moll*, в темпе *Largo* и решена как простая трехчастная форма с кодой. Начальный раздел (тт. 1–14) построен на экспонировании и последующем развитии двух контрастных элементов: одноголосной мелодии и гармонической последовательности. Контраст

проявляется в регистровом положении (низкий регистр – верхне-средний отрезок диапазона), фактуре (одноголосие – аккордовый склад) и динамике (*f – meno f*). Усилить контраст можно за счет преобладания звукового объема партии левой руки в монодийной тематической линии и особой пронзительности верхнего голоса в аккордовом построении.

Средний раздел, основанный на новой теме, подразделяется на четыре небольшие фазы: первая (тт. 15–19) представляет тему, созвучную начальной унисонным изложением в низком регистре, вторая (тт. 20–23) имитационно развивает ее, третья (тт. 24–31) примечательна характерной формой остигатного сопровождения и орнаментированием мелодии в фольклорном стиле, четвертая (тт. 31–40) готовит репризу. Основной исполнительской задачей должно стать стремление к объединению этого дробного по структуре раздела формы, при этом средством единства может выступить общая начальная интонация тематических фрагментов, окрашенная деликатным *rubato*.

Динамическая реприза (тт. 40–56) несет на себе главную кульминацию части (тт. 48–52), где уровень звуковой напряженности достигает *ff*. Фактура осложнена двухголосной стреттой в массивных октавных дублировках. Дополнительными средствами усиления эмоционального накала служат агогические изменения темпа (*accelerando, ritenuto*). Для создания качества стереофоничности целесообразно выделять в «праворучных» октавах верхний голос, а в «леворучных» – нижний.

Кода (тт. 56–72) возвращает слушателя в атмосферу лирической повествовательности, фактурно напоминая о средней части формы.

**Финал** сонатины, написанный в форме пятичастного рондо с кодой, выдержан в характере *Allegro scherzando*. Его образный строй определяется темой рефрена (тт. 1–16), которая содержит два элемента. Первый (тт. 1–2) отличается аккордовой фактурой, мотивной дробностью и упругой синкопированной ритмикой. Второй элемент (тт. 3–4) строится на контрастном соединении непрерывного движения шестнадцатыми в правой руке и «цимбального» аккомпанемента в левой. Рефрен представлен в простой двухчастной форме и примечателен гармоническими неожиданностями: каждое проведение имеет свой тональный план: экспонирование разворачивается по плану *G-dur – e-moll, G-dur – h-moll, D-dur*, его повторение – *G-dur – e-moll, G-dur – h-moll*, итоговый вариант – *G-dur – a-moll, C-dur – e-moll, G-dur*. Главной задачей исполнителя должно стать создание шутливого,

веселого, жизнерадостного характера, воплощенного средствами легкой, четкой пальцевой техники в сочетании с упругими, цепкими штрихами.

Оба эпизода тематически производны от рефрена. В первом из них (тт. 17–36) интересен прием переритмизации, когда последовательность двухдольных мотивов рождает иллюзию трехдольности, а в конце использован эффект выписанного замедления, усиленного ремаркой *ritenuto*. Здесь важно подчеркнуть имитационный характер начального построения, окрашенного скерцозной танцевальностью, которую можно ярко реализовать, осознавая роль выразительной синкопы. Второй эпизод (тт. 53–72) синтезирует элементы как рефрена, так и первого эпизода. Не случайно именно на его материале построена **кода** (тт. 89–116).

Единство трехчастного цикла *Сонатины* обеспечивается функциональной индивидуализацией частей, интонационными связями и прочной национальной почвенностью музыки. Данное произведение требует от исполнителя понимания специфики молдавской народной музыки, хороших профессиональных навыков и определенного уровня сценического артистизма.

## Bibliografie / Referenses / Библиография

1. BELÂH M. Partita pentru pian de V. Sîrohvatov sub aspectul noutăților secolului XX. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr. 2 (22), p. 74–80.
2. BEREZOVIKOVA, T. Partita pentru pian de V. Sîrohvatov (ecoul suitei preclasice în muzica secolului al XX-lea). În: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: Șearec-Com, 2002, p. 34–37.
3. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974. 353 p.
4. BUGHICI, D., GHECIU, R. *Formele și genurile muzicii instrumentale*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1960. 117p.
5. GRANEȚCHI, L. Analiza interpretativă ca tehnologie didactică în realizarea imaginii muzicale a lucrării în clasa de pian. În: *Artă și educație artistică*, nr. 1. Bălți, 2006, p. 80–87.
6. GUPALOVA, E. Lucrările pentru pian ale compozitorilor moldoveni în practica concertistică muzicală. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 73–78.
7. MILIUTINA, I. Sonata instrumentală moldovenească în deceniul al șaptelea. În: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993, p. 72–76.
8. RADUCANU, M. *Introducere în teoria interpretării muzicale*. București: Editura DAN, 2003. 188 p.
9. RADUCANU, M. *Principii de didactică instrumentală*. Iași: Ed. Moldova, 1994. 175 p.
10. REABOȘAPCA, L. Noile tendințe ale muzicii pentru pian din Republica Moldova. În: *Problemele didactice în învățământ artistic superior*. Chișinău, 2003, p. 67–69.
11. REABOȘAPCA, L. Unele tendințe ale dezvoltării artei interpretative în Moldova. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău: Grafema Libris, 2002, p. 109–111.
12. SÎROHVATOV, V. *Creații polifonice*. Chișinău: Pontos, 2009, 96 p.
13. VOICULESCU, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX. În: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: Goblin, 1997, p. 23–27.
14. АБРАМОВИЧ, Е. В.Г. Сырохватов. В: *Композиторы Молдавской ССР*. Москва: Советский композитор, 1960, с. 185–187.
15. АБРАМОВИЧ, А., ЛОБЕЛЬ, С. Инструментальная музыка. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва: Музыка, 1965, с. 214–288.



16. АЛЕКСЕЕВ, А. *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Музыка, 1978. 287с.
17. АСАФЬЕВ, Б. *О народной музыке*. Ленинград: Музыка, 1987. 248 с.
18. БАЖАНОВ, Н. *Динамическое интонирование в искусстве пианиста*. Новосибирск, 1994. 300 с.
16. БАРЕНБОЙМ, Л. *Путь к музицированию*. Ленинград: Советский композитор, 1973. 270 с.
17. БЛАГОЙ, Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях). В: *Вопросы фортепианного исполнительства*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1968, с. 188–216.
18. БЛАГОЙ, Д. Комментарии редактора, исполнителя, педагога. В: *Музыкальное исполнительство*. Вып. 7. Москва: Музыка, 1972, с. 93–142.
19. БРАГИНА, О. О работе над музыкальным произведением. В: *Вопросы фортепианной педагогики*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1971, с. 77–91.
20. ВАВЕРКО, Л. *Работа над музыкальным произведением*. Методическая разработка. Кишинев: КГУ, 1987. 45 с.
21. ГАККЕЛЬ, Л. *Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии*. Ленинград: Советский композитор, 1988. 168 с.
22. ГАТ, И. *Техника фортепианной игры*. Москва – Будапешт: Атенеум, 1967. 244 с.
23. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. *Искусство педализации*. Москва: Музыка, 1967. 112 с.
24. ГУПАЛОВА, Е. Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова. Автореф. дис. др. иск. Кишинев, 2008. 31 с.
25. КОГАН, Г. *Работа пианиста*. Москва: Музгиз, 1963. 200 с.
26. КОГАН, Г. *О фортепианной фактуре*. Москва: Советский композитор, 1961. 193 с.
27. КОГАН, Г. *У врат мастерства*. Москва: Советский композитор, 1977. 176 с.
28. ЛИБЕРМАН, Е. *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка, 1988. 236 с.
29. ЛЮБОМУДРОВА, Н. *Методика обучения игре на фортепиано*. Москва: Музыка, 1982. 144 с.
30. МАЗЕЛЬ, Л. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1986. 528 с.

31. МАЗЕЛЬ, Л., ЦУККЕРМАН В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
32. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *О музыкальном темпе*. Москва: Музыка, 1965. 94 с.
33. СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА, М. *Фактура в музыке*. Москва: Музыка, 1985. 285 с.
34. ТЕСЕОГЛУ, Г. *Использование произведений молдавских композиторов в классе общего фортепиано*. Методическая разработка. Кишинев: СПТУ-24. 26 с.
35. ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов*. Автореф. дис... др. иск. Кишинев, 2009. 28 с.
36. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: *Традиционное и новое в музыке XX века*. Кишинев: Goblin, 1997, с. 88–94.
37. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии*. Ч. 1, 2. Москва: Музыка, 1988 – 175 с., 1990 – 128 с.
38. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы*. Москва: Музыка, 1980. 296 с.
39. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Сложные формы*. Москва: Музыка, 1983. 214 с.