

**SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN NR. 2 DE SIGISMUND TODUȚĂ:  
RECOMANDĂRI INTERPRETATIVE**

**SIGISMUND TODUȚĂ'S SONATA FOR FLUTE AND PIANO NO. 2:  
INTERPRETATIVE RECOMMENDATIONS**

**MARIA SERBINOV<sup>1</sup>,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9424-5188>

CZU [780.8:780.641.2.082.2]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2023.14>

*Personalitatea lui Sigismund Toduță este una deosebit de importantă în cultura muzicală românească a secolului XX. Cu o însemnată carieră de muzicolog și profesor, muzicianul a excelat și în domeniul compoziției, lăsându-ne o moștenire valoroasă ce include creații în diverse genuri muzicale. Articolul de față se referă la Sonata nr. 2 pentru flaut și pian, a cărei partitură a fost compusă în etapa târzie a componisticii lui Sigismund Toduță. Acesta ar fi un argument solid în perceperea opusului drept o exprimare artistică a contextului social-politic românesc al vremii respective, precum și un rezumat al propriei vieți, angajate pe toate dimensiunile în serviciul divin al artei muzicale. Prin urmare, lucrarea cuprinde tehnici de compoziție și un limbaj muzical destul de complex, fapt ce duce la o responsabilizare interpretativă desăvârșită.*

**Cuvinte-cheie:** Sigismund Toduță, Sonata nr. 2, flaut, pian, recomandări interpretative

*The name of Sigismund Toduță is a particularly important one in the Romanian musical culture of the 20th century. With a significant career as a musicologist and teacher, the musician also excelled in the field of composition, leaving us a valuable legacy that includes creations in various musical genres. This article refers to Sonata no. 2 for flute and piano, whose score saw the light of day in the late stage of Sigismund Toduță's composition. This would be a solid argument in perceiving the opus as an artistic expression of the Romanian social-political context of the respective time, as well as a summary of one's own life, engaged in all dimensions in the divine service of musical art. Therefore, the work includes compositional techniques and a rather complex musical language, which leads to a complete interpretative responsibility.*

**Keywords:** Sigismund Toduță, Sonata no. 2, flute, piano, interpretation recommendations

### Introducere

Moștenirea componistică a lui Sigismund Toduță (1908—1991) cuprinde opusuri într-o impresionantă diversitate de genuri. Câteva dintre acestea ar fi *simfonia*, *concertul instrumental* sau *miniatura*, *opera*, *oratoriul* sau *liedul*. Toate au ca fundament trei surse originale — *folclorul românesc*, *muzica bizantină* și *monodia gregoriană*, demonstrând măiestria compozitorului de a reinterpretă tradiția muzicală prin prisma unor variate tehnici și procedee moderne.

În domeniul muzicii instrumentale de cameră Sigismund Toduță a creat de-a lungul carierei sale numeroase partituri pentru diverse componente instrumentale. În genul de sonată compozitorul a semnat zece opusuri pentru pian, vioară, violoncel, oboi sau flaut, unele în variantă solo, altele cu acompaniament pianistic. Dintre toate, două sunt dedicate ansamblului flaut-pian și au apărut în perioade absolut diferite din viața autorului: anul 1952 și, respectiv, anii 1987—1988. În cele ce urmează se propune o scurtă analiză a Sonatei pentru flaut și pian nr. 2, precum și un șir de recomandări interpretative ale acesteia.

### **Sonata pentru flaut și pian nr. 2: prezentare generală**

Compusă către sfârșitul anilor 1980, *Sonata pentru flaut și pian nr. 2* ilustrează o perioadă semnificativă în viața și creația lui Sigismund Toduță, precum și argumentează o etapă de cotitură în istoria

1 E-mail: [mariaserbinov6@gmail.com](mailto:mariaserbinov6@gmail.com)

României. Altfel spus, opusul trebuie considerat o reflecție asupra propriului destin artistic al autorului, dar și o exprimare a tensiunii acumulate în societate pe parcursul „epocii de aur”.

*Sonata* păstrează, în linii mari, caracteristicile genului. Însă, fără să renunțe la tradiționalele trei mișcări contrastante, compozitorul își permite o transfigurare a conceptului ciclului de sonată. Pentru început, structura ciclului dezvăluie o dramaturgie „inversată” față de mostrele tradiționale: *lent* — *repede* — *lent*. Fiecare parte are o structură proprie, bine individualizată, pendulând între rigoarea formelor și libertatea construcțiilor.

Dualismul atitudinal propriu neoclasicismului, despre care scrie Clemansa Liliana Firca, este impregnat la toate nivelurile de percepere semantică a dramaturgiei sonatei lui Sigismund Toduță: „Ea<sup>1</sup> este explicit referențială — fiindcă presupune raportarea deliberată a creatorului la modele (de formă, scriitură, stil) ale trecutului muzical pre-romantic, în speță clasic, dar mai ales ante-clasic, iar pe de altă parte, eminent modernă, în sensul libertății pe care compozitorul o manifestă în „interpretarea” modelelor în cauză, a largii disponibilități (estetice, stilistice, tehnice) cu care sunt abordate/tratate „obiectele” muzicale tradiționale” [1, p. 369].

În cele trei părți compozitorul asigură noi dimensiuni genurilor de muzică veche, completându-le cu iscusință cu trăsături și procedee din muzica modernă: *atonalism*, *limbaj muzical cromatizat*, *procedee noi de emitere a sunetului*, în special, în partida flautului. În ceea ce privește elementul folcloric, în cazul opusului respectiv acesta pare a fi o aluzie sau o vagă amintire.

Încă un argument al reinterpretării *Sonatei* se referă la titlurile purtate de cele trei părți, care evocă diferite genuri muzicale: Egloga, Toccata, Threnia. De aici pornește o conexiune a genului respectiv cu principiile programatismului de gen, caracteristic mai mult ciclurilor de suită decât celor de sonată. Prin urmare, creația denotă un caracter profund filozofic, atingând cote dramatice și uneori chiar tragice, autorul încercând parcă să rezume calea vieții și creației sale.

### Recomandări interpretative

*Sonata pentru flaut și pian nr. 2* reprezintă perioada târzie a componisticii lui Sigismund Toduță și executarea ei trebuie abordată anume din acest punct de vedere. În plus, reinterpretarea genurilor de muzică veche și suprapunerea lor cu diferite procedee moderne, dar și cu multiple elemente cu specific folcloric, au condus partitura spre o anumită complexitate a limbajului muzical, ceea ce impune interpretului chibzuință, implicare totală și reproducerea anumitor imagini muzicale și stări psihologice.

**Partea I-a, Egloga**, cuprinde un spectru larg de imagini: de la unele arhaice și improvizatorice la altele de speranță și înaripare, culminând cu cele de anxietate și disperare. În acest context, sarcina interpretativă de bază este reacționarea cât mai rapidă la permanenta schimbare a dispoziției, precum și redarea contrastelor emoționale prin găsirea timbrului și „culorilor” muzicale potrivite.

Formată din câteva compartimente cu material tematic diferit, *Egloga* se încheie cu o repriză dinamizată (*a b cd d a*<sup>1</sup>). Introducerea monologată (secțiunea *a*) este încredințată flautului și este trasată în octava întâia, cel mai grav registru al flautului<sup>2</sup> (Ex. 1). Acest solo improvizatoric desfășurat seamănă mult cu o doină, însă atonalismul și caracterul dramatic sugerează o conexiune cu stilurile și curente muzicale ale secolului XX, evocând capodopere pentru flaut solo precum *Syrinx* de Claude Debussy sau *Density 21,5* de Edgar Varèse. Pentru interpret este foarte important să găsească timbrul potrivit, astfel încât să ofere sunetului o culoare catifelată, ușor estompată, asemănătoare unui instrument popular ciobănesc.

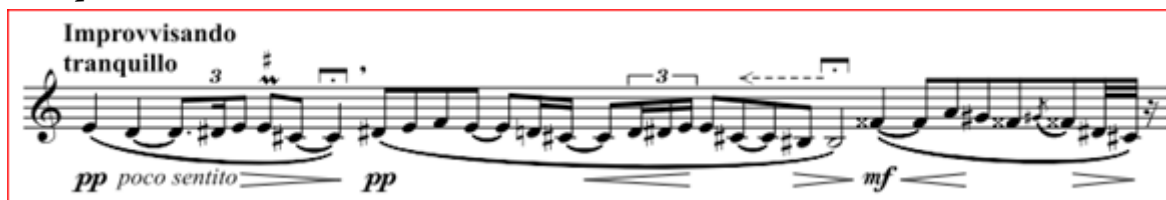
Odată cu indicația *fluente quasi misurato* se evidențiază un motiv din trei note combinate la intervale de cvartă și cvintă. Sonoritățile acestuia trebuie subliniate pentru a fi deslușite și mai târziu, pe parcursul întregii creații. De aici pornește creșterea dinamică și dramatică care ajunge la culminație

1 În textul original prin „ea” se are în vedere atitudinea, însă toate cele menționate de C.L. Firca pot fi cu ușurință atribuite Sonatei pentru flaut și pian nr. 2 de S. Toduță.

2 Valabil pentru flautul în acordajul C.

în rândurile 4-5, moment ce impune o evidențiere prin intonații potrivite și un timbru mai deschis. În rândul 4 revine motivul din trei note cu mișcare inversă, ascendentă, iar în rândul 5 culminația ajunge la declin, etapă în care, prin ultima mișcare suspinată a 16-milor, 32-milor și notei lungi legate, flautistul trebuie să pregătească noua idee muzicală.

**Exemplul 1. Introducere**



Tema *b* păstrează același mod de expunere improvizatoric și același caracter profund filozofic, demonstrând însă instabilitate și anxietate emoțională cu permanente schimbări ale dispoziției. Aceasta sună la pian în primele trei măsuri, replicile fiind asemănătoare cu începutul temei *a*. În măsura 4 ideea muzicală este preluată în partida flautului, pianul acompaniindu-l cu câteva armonii potrivite. Treptat, mișcarea melodică a flautului capătă un caracter neliniștit, ba chiar impulsiv, redat prin sărituri, cromatisme, schimbare de durate din optimi în 16-mi și 32-mi, contraste dinamice, alternare de metru — 4/4 și 5/4. Toate aceste detalii impun interpretului o atenție majoră, fiind constrâns să descrie sonor schimbarea permanentă a stării și să găsească „culorile” potrivite ale instrumentului său.

Deși tema pare a fi o improvizație liberă, spontană, flautistul trebuie să interpreteze cât mai clar trecerile de la cvartolete la cvintolete, de la sextolete la septolete. Pasajele cu salturi, cromatisme și semne adăugătoare necesită lejeritate și virtuozitate instrumentală. Se recomandă studierea în tempo rar, *non legato*, accelerând treptat până se atinge tempoul prevăzut de compozitor și interpretarea *legato*.

Ultimul pasaj, cu indicație *precipitando*, conduce către tema *c*, la fel de improvizatorică, însă ceva mai vie (*animando un poco*) și lejeră. Caracterul jucăuș, trioletele „fâlfâite” cu mordente la începutul fiecărui grup<sup>1</sup>, sextolete plutitoare și ritmul punctat conferă muzicii trăsături dansante. Mai târziu, mișcarea clară a 16-milor în stilul unei tocate, indicația autorului *velebile*, nuanțele *sfp* și *crescendo*, toate semnaleză eleganță și grație. Recomandările sunt aceleași ca și în cazul pasajelor precedente: studierea în tempo lent, *non legato*. Totodată, flautistul nu trebuie să ignore partida pianului, aceasta din urmă având un conținut diferit.

În urma unei măsuri ce conține câteva replici interogatorii ale pianului, în măsura 15 debutează tema *d*. Pe fundalul trioletelor pianistice, flautul execută o melodie cantabilă cu caracter visător, formată din optimi și 16-mi. Principala provocare pentru flautist o reprezintă metrul dificil de 8/8 și 10/8, timp în care trebuie să aibă grijă la mișcarea trioletelor pianului. În măsurile 18-19 la pian sună două linii muzicale diferite, iar caracterul se schimbă, devenind impetuos și dansant. Pentru flautist aici este esențială interpretarea plină de virtuozitate a pasajelor care servesc drept trecere către trilul culminant din măsura 20.

Urmează câteva pasaje descendent-ascendente, conținutul muzical amortind nervos pe o notă *do#* repetată de mai multe ori în 16-mi și sincope, fapt ce conduce la o schimbare succesivă de timbru. Într-un sfârșit, după o repriză pseudo-triumfală, se ajunge la un nivel de anxietate, chiar de disperare. Pe fundalul pasajelor zbuciumate cu 32-mi ale pianului, în partida flautului se recunoaște motivul din introducere, care sună aici în octava a doua și impune interpretului expresivitatea și starea emoțională potrivite. În măsurile 24-26 se observă schimbarea metrului de la par la impar de 5/4, ceea ce sporește instabilitatea finalului *Eglogiei*. În măsura 26 revine motivul din introducere, de această dată și mai

<sup>1</sup> Mordentele la începutul fiecărui triolet trebuie să fie interpretate foarte clar și fără întârzieri. Pentru comoditatea interpretării mordentului din primul grup sugerăm să fie folosită clapa de tril „re”.

anxios. În principiu, melodia ultimei teme trebuie să fie abordată în cel mai expresiv mod posibil, iar toate pasajele de 16-mi și 32-mi vor suna în același timp lejer și cu virtuozitate.

O fază importantă întâlnită pe parcursul acestei părți este revenirea în măsura 27 a monologului flautului din introducere. Bruscat, lejeritatea se transformă într-un dramatism filozofic, trecerea de la o stare la alta necesitând abilități deosebite. Monologul este încheiat cu o notă lungă legată în registrul grav al flautului — nota *do* din octava întâia. Pianul trasează ultima replică, întinsă pe o distanță formată între octava mică și contraoctavă. Pentru flautist este foarte important să găsească timbrul catifelat și plin al acestei ultime note, subliniind dramatismul și realizând trecerea treptată la *pp*.

**Partea a II-a**, intitulată **Toccata** (*quasi una fuga*), este aidoma unui *perpetuum mobile* și contrastează puternic cu *Egloga*. Întregul discurs este fundamentat pe două compartimente, alternarea cărora generează o structură cu trăsături de rondo *a b a' b' a''*. În *a* tema fugii este trasată de la diferite sunete la câteva voci în partidele ambelor instrumente, iar *b* trebuie apreciat ca interludiu (Ex. 2, 3).

**Exemplul 2. Tema fugii (a)**

Mișcarea debutează monoton cu triplete din 16-mi în partida flautului și din optimi la cea a pianului. Deosebit de important pentru ambele instrumente este să nu se „deranjeze” unul pe celălalt, păstrând fiecare o claritate ritmică. Flautistului i se impune o executare pe cât se poate de lină a liniei melodice, respectând indicația compozitorului *monotono, non legato*, apoi *legato* în măsura 2. Se recomandă exersarea pasajelor în tempo rar, accelerat treptat, pe măsura însușirii textului muzical. În măsura 5, unde începe a doua propoziție a temei *a*, factura ritmică la pian este înlocuită cu o mișcare pe cvartolete, în timp ce flautul continuă mișcarea în *perpetuum mobile* pe triplete. Începând cu măsura 7 pentru flautist este important să redea caracterul jucăuș și grotesc pe alocuri prin interpretarea ritmului punctat și prin *glisando*, indicat în măsura 8. Păstrarea lejerității interpretative și a virtuozității specifice flautului se recomandă și în tema *b*, care pornește din măsura 10 (Ex. 3).

**Exemplul 3. Interludiul (b)**

Structura melodică circulară din tema fugii este înlocuită cu una liniară, însă mișcarea pe triolete este păstrată în partida flautului. Conținutul ambelor partide este mai divers și, în pofida unei facturi intens polifonizate, vocea principală a flautului se evidențiază în raport cu vocile secundare ale pianului. Pe fundalul acompaniamentului pianistic, ce conține o temă proprie, flautistul trebuie să aibă drept scop trasarea cât mai adecvată a pasajelor ce abundă în semne adăugătoare. În mod repetat, îndemnul de bază este exersarea inițială într-un tempo lent.

Pe parcursul desfășurării discursului caracterul muzicii devine tot mai agitat. În măsura 18, la revenirea temei *a*, melodia jucăușă — efect datorat apogiaturilor — din partida flautului trebuie să fie interpretată lejer și aerat. În măsura 19 se observă un dialog al instrumentelor prin pasaje ascendente din triolete de 16-mi. Partenerii trebuie să-și evidențieze propriile replici, ascultându-se în același timp unul pe celălalt. În măsura 21 flautul aduce în prim-plan propoziția a doua din tema *a*, pianul însoțindu-l cu o mișcare de optimi cu apogiaturi. Acest tip de acompaniament adaugă o notă grotescă întregului ansamblu de sonorități. Reiterând sarcina interpretativă principală, menționată anterior pentru tema *a*, se impune ca trioletele să fie executate cât se poate de lin, în special, în cazurile salturilor, deși aici *legato* este arătat prin linie punctată.

În măsurile 23-25 flautistul nu trebuie să rateze debutul exact al replicilor sale. Procedul *frullato* conferă replicilor flautului un caracter ironic, chiar grotesc, și trebuie să fie interpretat pe cât se poate de expresiv și pronunțat. La pian se schimbă factura, revenind mișcarea continuă a trioletelor în mâna dreaptă și a optimilor în mâna stângă. În măsura 29, în partida flautului, se găsește prima culminație a părții. Aceasta constă într-un *glissando* „disperat” al optimilor flautului în suprapunere cu o mișcare monotonă la pian și cere o interpretare expresivă maxim posibilă, cu respectarea nuanțelor dinamice. Între timp, pianul își continuă mișcarea pe 16-mi, executate după indicația autorului *poco legato*, apoi *quasi staccato*, un *poco martellato*. În măsurile 31-35 este imperativă respectarea stilului fugato. Conținutul ambelor partide se rezumă la o mișcare continuă pe triolete, iar tensiunea ajunge la apogeu, într-un *assai martellato*.

În măsura 35 se produce a doua și cea mai puternică culminație a părții. Sunetul extrem *do#* din octava a patra este lansat pe o durată de notă întreagă, cu tril și *frullato* concomitent cu un *crescendo* între *f* și *ff*. Sunetul în sine prezintă destulă dificultate în emitere, fiind o extremitate în registrul acut al instrumentului<sup>1</sup>, iar durata expunerii în tril, creșterea dinamică și articulația *frullato* complică procesul emiterii. Între timp, pianul are de trasat un impetuos pasaj ascendent și repetă „isteric” acorduri disonante din 32-mi. Astfel se pregătește „prăbușirea” melodiei flautului într-o cadență formulată pe baza 32-milor expuse în *staccato* dublu și *veloce i scintillante* și se subliniază trecerea de către următorul compartiment.

Partea a II-a se încheie cu o ultimă expunere a temei *a*, propusă de la o altă înălțime. Linia melodică se stinge treptat mai întâi în partida flautului, acesta lăsând în urma sa doar niște „scăpărări” sonore sub forma unor 16-mi cu apogiaturile divizate prin pauze în aceeași durată. Aceste ultime scânteii trebuie interpretate în concordanță cu indicațiile *decrescendo* și *rallentando*, ceea ce sporește efectul „stingerii” treptate cu intonație interogativă. Pianul continuă în *perpetuum mobile* cu triolete și încheie discursul muzical al părții cu două triolete *ritenuto* și un acord disonant de secundă pe note întregi și fermată.

**Partea a III-a, Threnia**, se asociază sonor cu o meditație profundă cu tentă filosofică. Fluiditatea discursului muzical lipsit de cezuri sugerează o diversitate copleșitoare de stări emoționale, de culori și nuanțe sonore. În comparație cu limbajul atonal puternic cromatizat și cu sonoritățile adesea strident disonante care au dominat în primele două părți, aici putem distinge anumite repere tonale, ambianța sonoră generală fiind una ceva mai „consonantă”. Introducerea în noua atmosferă, după zbuciumul ce a dominat *Toccata*, se produce pe parcursul a trei măsuri ce conțin acorduri la pian. În măsura 4 debutează tema *a*, care, încredințată flautului, redă „suspinele” eului (Ex. 4).

1 La flautul în C diapazonul se întinde, de obicei, până la *re#*-mi din octava a patra.

**Exemplul 4. Tema a**

Respectând indicațiile *mesto i cupo*, interpretul trebuie să atragă atenția la plenitudinea sonoră, mai ales în cazul gravelor *do* și *do#* din octava întâia, la expresia și agogica melodiei. În secțiunea centrală a formei, una dezvoltată, cele două partide instrumentale sunt complementare. Flautul propune o aulodie, însoțit fiind de un acompaniament acordic monoton al pianului. Expunerea flautului pare a fi o confesiune care începe cu niște constatări distanțate și indiferente (fraze scurte expuse în registrul grav al instrumentului). Discursul sonor se preschimbă în exclamații tot mai puternice, iar acompaniamentul pianului devine mai activ prin mișcarea pe optimi. Deosebit de importantă este atenția flautistului la conținutul partidei pianistice începând cu măsura 18 până la culminația din măsurile 26-32, dar mai ales pe parcursul măsurilor 23-25, în care se observă o trecere a elementului melodic al flautului la mâna dreapta a pianului și din nou la flaut, creându-se astfel un efect de imitație. În începutul culminației, în măsura 26, atmosfera devine anxioasă, prognozând o dezvoltare dramatică a discursului muzical în ambele partide. Tensiunea acumulată dispare odată cu începutul reprizei, măsura 33, fiind importantă transmiterea de către cele două instrumente ale declinului emoțional. Ultima trasare tematică va suna ca o amintire. Primele două măsuri ar trebui să fie sonorizate la flaut cât mai blând și „transparent” posibil.

În *codă* se observă reluarea unui fragment din monologul flautului din partea I-a. Astfel se formează un arc tematic între începutul și sfârșitul *Sonatei* care contribuie la unitatea ciclului. În măsura 41 ultimele „suspline” alternante la flaut și pian trebuie să sune cu maximă expresivitate, iar pasajul la flaut și ultima notă lungă a acestuia, precum și acordul „transparent” al pianului, care încheie discursul muzical, să fie interpretate cât mai aerat și să redea îndepărtarea, zborul sufletului și chiar trecerea către o altă lume paralelă, necunoscută (Ex. 5).

**Exemplul 5. Coda**



### Concluzii

În urma analizei Sonatei pentru flaut și pian nr. 2 de Sigismund Toduță, se poate afirma cu certitudine că această lucrare reprezintă o bijuterie în tezaurul muzical românesc, însă este foarte puțin cunoscută publicului din Republica Moldova. Acest fapt poate fi perceput ca o oportunitate de a aduce la lumină o comoară muzicală ascunsă, astfel încât mai mulți ascultători să poată savura frumusețea și profunzimea acestei compoziții.

Sonata pentru flaut și pian nr. 2 este, în esență, un moment de totalizare a compozitorului asupra propriei vieți. Fiecare dintre cele trei părți ale acestei sonate reflectă o sferă emoțională diferită, profund individualizată, sugerând o incursiune în lumea interioară și artistică a lui S. Toduță. Această diversitate emoțională permite interpreților să exploreze o gamă largă de stări și să transmită publicului bogăția și profunzimea exprimării artistice.

Un aspect remarcabil al acestei compoziții este relația dintre flaut și pian. Cei doi parteneri muzicali par să fie legați de o încredere profundă și să participe necondiționat la un dialog muzical. Acest dialog oferă lui Sigismund Toduță o platformă pentru a explora pe deplin posibilitățile tehnice și expresive ale ambelor instrumente, evidențiind măiestria compozitorului în a crea conexiuni subtile între instrumente și a le folosi pentru a comunica emoții și idei complexe.

În final, putem conchide că Sonata pentru flaut și pian nr. 2 de Sigismund Toduță reprezintă nu doar o realizare semnificativă în cariera compozitorului, ci și o capodoperă muzicală ce merită să fie descoperită și apreciată atât de muzicienii profesioniști cât și de un public cât mai larg, inclusiv în Republica Moldova, contribuind astfel la explorarea și promovarea patrimoniului muzical românesc.

### Referințe bibliografice

1. Neoclasicism. In: Gh. FIRCA. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Enciclopedică, 2008, pp. 368-371. ISBN 978-973-45-0576-0.