

TRĂSĂTURI INOVATOARE ÎN SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE BORIS DUBOSARSCHI

CZU: 78.082.2:[787.1+786.2]:78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.52673/18570461.22.4-67.16>Doctorandă **Inessa SAULOVA**E-mail: saulovainna@gmail.comORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1069-921X>

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

INNOVATIVE FEATURES IN SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY BORIS DUBOSARSCHI

Summary. The article examines the *Sonata for violin and piano* by B. Dubosarsky in terms of content, form and interpretative treatment. The author aims to reveal the innovative features of this work, which are manifested primarily in the interpretation of the form, combining the features of a three-part cycle and a large one-part composition. The intonation-thematic structure of the sonata, the ratio of the violin and piano parts are analyzed in detail, performing recommendations are offered for developing a creative version of the interpretation. As a result, it is concluded that the *Sonata for Violin and Piano* by B. Dubosarsky is an original example of an individual solution of a genre form, the innovation of which lies in the synthesis of a deep philosophical content, an original composition and a convincing ensemble interpretation of the violin and piano.

Keywords: Boris Dubosarsky, *Sonata for violin and piano*, unicycle, variations.

Rezumat. Articolul examinează *Sonata pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi din punct de vedere al conținutului, formei și tratării interpretative. Autorul își propune să dezvăluie particularitățile inovatoare ale acestei lucrări, care se manifestă mai întâi de toate prin originalitatea formei ce combină trăsăturile ciclului tripartit și cele ale compoziției monopartite de proporții. Sunt analizate în detaliu structura intonativ-tematică a sonatei, raportul dintre liniile vioarei și ale pianului, sunt propuse recomandări pentru realizarea unei versiuni creative a interpretării. Se ajunge la concluzia că *Sonata pentru vioară și pian* a lui B. Dubosarschi este un exemplu concludent de abordare individuală a genului, a cărui inovație constă în sinteza conținutului filosofic profund, a compoziției originale și tratării convingătoare de către ansamblul vioarei și pianului.

Cuvinte-cheie: Boris Dubosarschi, *Sonata pentru vioară și pian*, monociclu, variațiuni.

INTRODUCERE

Sonata pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi, una dintre cele mai semnificative lucrări ale autorului, a fost scrisă în 1989. Informații despre data apariției și despre premiera lucrării sunt prezentate în cartea lui I. Ciobanu-Suhomlin *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele decenii ale secolului XX)* [1, p. 124]. Prin bogăția conținutului artistic, completitudinea soluției dramatice, perfecțiunea și corectitudinea utilizării arsenalului tehnic al fiecărui instrument și al ansamblului în general, acest opus poate fi cu siguranță atribuit celor mai bune exemple ale genului de sonată din creația compozitorilor din Republica Moldova. După cum notează muzicologul G. Pirogova: „Din anii studenției, B. Dubosarschi a evoluat ca violonist și violist în diferite formații de cameră, ansambluri de instrumente populare. Nu întâmplător, primele sale experimente componistice au aparținut domeniului muzicii instrumentale de cameră – aici B. Dubosarschi se simțea liber și încrezător” [2, p. 32].

Experiența autorului de a evolua în ansamblu și cunoașterea excelentă a repertoriului violonistic se reflectă pe deplin în muzica *Sonatei*. O trăsătură specifică a acesteia este sinteza formelor ciclice și monopartite, un fel de monociclu, ceea ce, potrivit muzicologului E. Mironenco, este un semn caracteristic al vremii [3, pp. 234-235]. Pe de o parte, lucrarea conține trei mișcări care sunt contrastante după tempo: *Lento* – *Allegro scherzando* – *Lento*. Pe de altă parte, ele se succed fără întrerupere, fiind legate prin procedeul *attacca*.

Numerotarea secțiunilor din *Sonată*, efectuată de însuși B. Dubosarschi, confirmă ideea unei forme muzicale monopartite. Fiecare dintre secțiunile numerotate se concentrează pe o formă simplă monopartită (perioadă), numărul lor în lucrare fiind de 28: prima parte lentă a monociclului (*Lento*) include construcția inițială (în partitură ea nu este indicată) și opt secțiuni adiacente acesteia. Următoarele paisprezece perioade se atribuie la a doua parte rapidă (*Allegro scherzando*). Ultimele cinci secțiuni lente formează postfața finală

(*Lento*). Aparenta disproporționalitate a părților se explică prin diferența de tempo-uri, acestea fiind echilibrate după timpul interpretării (pentru comoditatea de a lucra cu textul sonatei, vom folosi în analiza ulterioară cifrele indicate de autor pentru secțiuni-pe-rioadă). Unitatea ciclului este evidențiată prin arcade semantice și intonativ-tematice între secțiuni, tipul similar al facturii de ansamblu, numeroase aluzii melodice polifonizate, procedee stilistice originale.

PARTEA I

Pianista V. Stolearciuc, care a interpretat *Sonata* lui B. Dubosarschi de multe ori într-un ansamblu cu diferiți violoniști, subliniază: „Prima parte a *Sonatei* se bazează pe unele intonații incipiente care pot fi numite laittonații ale ciclului întreg. Diferite tratări ale acestei intonații le putem găsi în partea a doua scrisă într-o formă de fugă sau la sfârșitul părții finale a sonatei de la sunetul *do*. Ele trebuie să fie analizate de membrii ansamblului în procesul de pregătire și interpretare a *Sonatei*, pentru a reda mai adecvat dezvoltarea discursului muzical” [4, p. 92].

Forma primei părți poate fi definită ca variațională, aici fiind utilizate simultan două tipuri de variațiuni – pe *basso ostinato* (de tipul ciaconei) și factuală (clasică). Formula intonativă din trei măsuri în partea pianului se repetă invariabil de 12 ori în bas și este dublată în registrul superior. Prin diapazonul său, ea creează o senzație de stereofonie și, în același timp, pare să limiteze spațiul sonor, în interiorul căruia este plasată melodia viorii, care este a doua temă. În ceea ce privește relieful intonativ, tema viorii depășește semnificativ formula basului de pian. Caracterizând-o, O. Vlaicu scrie: „Aceasta este o melodie expresivă a viorii, desfășurată ca o improvizație liberă în caracter recitativ-cantabil. Ea răsună pe coarda G, pornește de la intonația inițială de terță mică cu apogiatură și trece lin la cel mai înalt sunet *h'*, după care revine negribit la nivelul inițial de înălțime. Recunoașterea acestei melodii se datorează ritmului liber, care îmbină diferite tipuri de divizare a duratelor, melismaticii și glisando-ului expresiv al ultimelor sunete ale motivelor <...>. La cele spuse, trebuie de adăugat că o particu-

laritate a temei constă în sunetul ei extrem de încet, parcă din depărtare: pianul folosește pedala stângă pe nuanța de *ppp*, vioara cântă melodia pe *p*” [5, p. 132].

Dezvoltarea temei viorii este cea care determină contururile principale ale structurii primei părți a sonatei, care include opt variațiuni. Succesiunea lor dezvoltă trei secțiuni-faze principale ce diferă după funcția compozițională. Cea inițială, formată din temă și două variațiuni, se remarcă printr-o prezentare de tip expozițional; la ea se alătură a treia variațiune cu caracter de punte, de la a patra până la a șaptea variațiune se exploatează intens posibilitățile intonaționale ale temei, devenind o fază de dezvoltare; a opta variațiune este repriza-codă. Fiecare dintre cele trei secțiuni-faze principale au propriul punct culminant, iar finalul este însoțit de o descreștere a dinamicii. Granița dintre prima și a doua fază este, de asemenea, accentuată de indicația *poco rit* și de revenirea ulterioară a *tempo*.

Tonalitatea *a-moll*, în ciuda complexității semnificative a cromatismelor, rămâne practic neschimbată. După cum s-a menționat deja, principiile de bază ale procesului intonativ-tematic sunt ostinato, reînnoirea improvizată a liniei melodice și competiția concertistică în varietatea factuală a partițiilor viorii și pianului. În dezvoltarea țesăturii muzicale se poate simți influența improvizației jazzistice, atunci când textul muzical se naște momentan, parcă direct din procesul interpretării muzicii. Membrii ansamblului participă la conversație, dar aceasta nu este o alternanță de replici scurte ale dialogului, ci implementarea în comun a unor linii paralele de dezvoltare, care ajung la o expresie tensionată în culminații.

„Scheletul” armonic al temei, care rămâne un element constant pe toată durata primei mișcări, este prezentat în partea pianului prin acorduri în măsura 4/4 în primele trei măsuri. În mișcarea inversă a liniilor melodice (în vocea superioară *e-es-d-des-d-es-e* și în bas *a-b-h-c-h-b-a*) urmează pe rând intervalele de 5p, 4p, 3m și 2m în factura armonică. Această linie continuă ca un riff de blues, se mișcă fără oprire într-un cerc (ex. 1).

Formula basului este limitată și concentrată, iar remarca *una corda* oferă acordurilor o sonoritate es-

Lento ♩ = 66

Exemplul 1. B. Dubosarschi. *Sonata pentru vioară și pian*, p. I.



Exemplul 2. B. Dubosarschi. *Sonata pentru vioară și pian*, p. I.

tompată, abia deslușită. Pe fundalul acestui acompaniament apare o melodie meditativă la vioară, de natură improvizatorie. Violonistul pare să caute linia melodică și ritmul, de aceea accentele agogice nu sunt simetrice. Uniformitatea ritmică, atingerea moale și catifelată a pianului nu trebuie să interfereze cu prezentarea liberă a liniei melodice, cu *rubato* interior, în partea viorii. În același timp, violonistul va avea nevoie, pe de o parte, de capacitatea de a capta atenția ascultătorului cu mijloace sonore mici și, pe de altă parte, de a transmite acuitatea unei experiențe profund personale prin căutarea tensiunii acesteia (măsurile 4-13).

Expunerea imaginilor tematice ale viorii și pianului durează până la măsura 14, după care vioara tace și cedează locul solo-ului la pian. Combinația dintre pulsația dublă a pasului acordic și mișcarea în triolette a melodiei accentuează calitatea stilului blues (măsurile 14-27). Treptat, tensiunea se acumulează, dezvoltarea țesăturii muzicale se dinamizează, pulsația ritmică devine mai fracționată: mișcarea pătrimilor cu triolette este înlocuită cu optimi, și apoi cu șaisprezecimi. Accelerarea scrisă în note este însoțită de o creștere a dinamicii până la *ff*. Așa se pregătește intrarea solistului (ex. 2).

Subit, introducerea viorii este întreruptă de un acord din patru sunete, care preia convingător inițiativa în dezvoltarea muzicii – aceasta este a doua variațiune. Mișcarea în optimi, saturată de accente și note duble pe intervale puternic disonante, amintește de o cadență scrisă în stil recitativ improvizatoric. Deși pulsația ostinato de doi timpi în partea pianului este păs-

trată și implică uniformitatea mișcării, natura improvizatorie a melodiei viorii pare să câștige libertate și independență în interpretare. Crearea unei asemenea calități dialectice contradictorii a discursului muzical este o sarcină dificilă pentru participanții ansamblului, dar trebuie rezolvată pentru o prezentare elocventă din punct de vedere artistic a celei de-a doua și a treia variațiuni.

În a patra variațiune (măsurile 43-51) apare un nou centru tonal (*F-dur* – *f-moll*); vioara revine la o melodie cantabilă cu o mișcare caracteristică la terță mică, înfrumusețată cu o apogiatură „alunecătoare”. Această secțiune poate fi comparată cu părțile secundare ale formei de sonată clasică, în care predomină imaginile lirice.

Variațiunile ulterioare, în special a șasea și a șaptea culminante (măsurile 58-69), se caracterizează printr-o factură densă. Partida pianului, deși nu se distinge prin complexitate tehnică, conține dublări de octave. Violonistul în acest moment interpretează note duble, iar cele mai importante motive-replici expuse în acorduri sunt însoțite de indicația Λ , care reprezintă cele mai ascuțite hașuri. Executarea acestei trăsături de arcuș necesită din partea violonistului un atac activ, aproape exploziv, la începutul fiecărui acord, care îi conferă un caracter percutant, abrupt și permite extragerea unui sunet foarte luminos. O dificultate deosebită este interpretarea acestei facturi expresive în succesiunea acordică prin mișcarea arcușului în jos. Este important, pentru a obține cel mai ascuțit și mai puternic sunet, de evitat acordurile nedorite în pauze și strângerea mâinii drepte la dep-



Exemplul 3. B. Dubosarschi. *Sonata pentru vioară și pian*, p. I.

Exemplul 4. B. Dubosarschi. Sonata pentru vioară și pian, p. I.

lasarea arcușului (ca, de exemplu, în măsurile 61-62, ex. 3).

Culminația este întrerupă de două acorduri pe *pizz* la vioară, care imediat, ca un ecou, sunt repetate la pian pe *pp*.

În variațiunea a opta, care este percepută ca o repriză-codă, pe fundalul formulei ostinato-armonice de pian vioara cântă din nou melodia recitativ-meditativă care a răsunat în temă (ex. 4). Ea este expusă în tonalitatea *a-moll* în nuanța *pp con sord.* Creând o arcadă semantică, acest cadru tematic completează logic prima parte lentă a formei.

PARTEA A II-A

Partea a II-a a Sonatei lui B. Dubosarschi – *Allegro scherzando* – combină principiile improvizației de jazz și ale formei de fugă. Compozitorul numerotează cu cifra 9 tema principală a părții. Melodia expresivă de jazz, ușor memorabilă (măsurile 88-102), are un caracter de scherzo (ex. 5).

Aici lipsește acompaniamentul de bas ostinato caracteristic întregii părți lente anterioare a sonatei, iar tema este încredințată viorii solo. În tonalitatea *c-moll* sună o melodie jucăușă, de glumă, a cărei expunere este determinată de un ritm sincopat cu „rupturi” neașteptate ale melodiei prin pauze, alternând lovituri ascuțite de *spiccato* și *legato* flexibil. Treptele alternate (a IV-a coborâtă și a VI-a urcată) redau muzicii o nuanță jazzistică. Violonistul este sfătuit să cânte tema în jumătatea inferioară a arcușului, folosind un *spiccato* elastic și încercând să evite atât accentele inutile la începutul grupurilor legate de optimi, cât și scurtarea la sfârșit.

Această temă este dezvoltată în continuare conform legilor fugii, iar B. Dubosarschi demonstrează stăpânirea perfectă a formei polifonice. Aici se regăsesc toate atributele necesare: tema, contrapunerea, răspunsul, interludiile, factura pe trei voci (soprană, alto, bas). Începând cu următoarea secțiune (cifra 10), melodia răsună în vocea de mijloc (alto) a părții de pian în tonalitatea *g-moll*. Vioara în acest moment are prima contrapunere. În timp ce imită tema fugii în vocea mijlocie și apoi și în vocea basului, pianistul trebuie să repete cu acuratețe caracterul hașurilor și al frazei deja executate de violonist.

În continuare (cifrele 12 și 13), tema suferă transformări semnificative: apare în răsturnare, în sonoritatea ascuțită a intervalelor disonante pe note duble. Secțiunea expozițională a fugii se încheie cu expunerea temei în augmentare cu dublări în octavă în vocea de bas a părții de pian (măsurile 130-133).

Secțiunea mediană a fugii este separată printr-o scădere bruscă a dinamicii. Un nou val de dezvoltare începe cu nuanța *subito p.* „Acumulându-se” treptat cu figurații din triolette în contrapunere, tema atinge momentul culminant în c. 16. Aici, în nuanța *ff*, expunerea ei în augmentare prin note duble accentuate este întreruptă de un puternic *glissando* la intervalele de sexte ascendente și descendente, care răsună pătrunzător și impresionant (măsurile 154-158). Pentru a executa acest *glissando*, violonistului i se recomandă, pe lângă intonație și atingerea exactă a sextei finale, să se gândească la distribuția arcușului. După accentuarea primei sexte, este necesar să se oprească brusc atât viteza arcușului, cât și puterea sunetului, realizând un *crescendo* puternic pe *glissando* pe de o parte, și, pe de altă parte, economisind arcușul pentru un accent spe-

Exemplul 5. B. Dubosarschi. Sonata pentru vioară și pian, p. II, tema.

Exemplul 6. B. Dubosarschi. *Sonata pentru vioară și pian*, p. II.

cial pe alunecarea finală pe sextă. Pentru o evidențiere deosebită, impulsul celui de-al doilea accent trebuie să fie chiar mai puternic decât impulsul pe prima sextă, iar „cantitatea” arcușului pentru executarea celei de-a doua sexte trebuie să fie egală cu accentul anterior.

O imagine complet contrastantă capătă tema din c. 18 și 19, unde în secțiunea cu remarca autorului *Piu mosso. Furioso* ar trebui să răsunе replici amenințătoare și înfricoșătoare ale pianului și răspunsuri categorice în secunde disonante ascuțite în partea viorii. Executarea furioasă la pian, dublată cu două octave pe *ff*, ar trebui să fie îndreptată către ultimele note lungi, în timp ce fiecare secundă accentuată din răspunsurile peremptorii ale viorii este grea și „stabilă pe verticală” și-i interpretată accentuat de întreg arcușul cu treceri rapide de fiecare dată în direcția descendentă (exemplul 6).

În c. 20 tema răsună într-o prezentare politonală (*C-dur* în melodie și *Des-dur* în acompaniament). Schimbările de tempo (*Meno mosso*) și dinamică (*pp*), precum și o tehnică onomatopeică care imită timbrul unui pian dezacordat, adaugă, de asemenea, originalitate și prospețime imaginii.

Secțiunea finală, *Allegro scherzando*, marcată cu indicația *Tempo primo*, este percepută ca un apogeu final încântător și constă din două valuri de dezvoltare (c. 21 și 22). Fiecare dintre ele conduce spre un vârf emoțional – o sonoritate pătrunzătoare și de durată a unei septime mari în registrul superior al viorii. În prim-plan iese nu strălucirea stăpânirii perfecte a posibilităților tehnice ale instrumentului, ci puterea de nestăvilit a tensiunii expresive. Muzica pare a se „rupe” odată cu mișcarea amenințătoare a temei expuse în octave la bas în augmentare și, dinamizându-se activ prin puterea crescândă a sunetului, figurațiile din ce în ce mai intense în duete și triolete cu mișcarea paralelă a vocilor la vioară și pian ating o intensitate incredibilă. În c. 21 sonoritatea stridentă a septimei $ges^2 - f^3$ la vioară este întreruptă de o pauză bruscă, mărită de fermato (măsurile 207–221). În c. 22, o mișcare mai intensă vine în figurații cu triolete la toate

vocile și, „presărată” cu fragmente motivice ale temei, provoacă o sonoritate și mai înaltă a septimei $as^2 - g^3$. Dar acum această septimă nu este întreruptă de pauză, ci este parcă „măturată” de pasaje descendente în partea pianului și se coboară în pătrimi accentuate pe *ff*. Pulsația ritmică încetinește, discursul se oprește, mișcarea frenetică a optimilor este înlocuită cu durate mai mari (pătrimi, doimi, note întregi), melodia coboară în profunzimile registrului grav pe nuanța *ff*.

În interpretarea acestei secțiuni a formei, în ciuda modificării pulsației metrice este important ca interpreții ansamblului să mențină unitatea tempoului. Indicațiile de hașuri (accentele *simile* și *marcando*) subliniază semnificația desenului ritmic. Un număr mare de mișcări cromatice multidirecționale și dinamica crescândă necesită utilizarea precisă, „grafică” a pedalei. Poliritmia diferitelor voci, combinarea duetelor și trioletelor vor necesita precizie ritmică și exersarea în ansamblu. Astfel, partea centrală rapidă a sonatei, deși începe într-un caracter jucăuș de scherzo, se termină cu o prăbușire profund tragică, fără speranță.

PARTEA A III-A

A treia mișcare *Lento* începe cu o serie de acorduri pe *ff*. Autorul readuce imaginile muzicale din prima parte. Pulsația ostinato reținută, exprimată de note întregi în partida pianului în tonalitatea principală *a-moll*, creează un fundal transparent pentru dezvoltarea unei melodii meditative la vioară. În registrul superior al pianului apare o formulă ostinato din două sunete, care amintește de ciana din prima parte, dar nu există o revenire completă la tema din primul *Lento*. Din mișcarea contrară a vocilor pe parcursul a trei măsuri rămâne doar intonația repetată pe semitonuri. Acordurile sunt interpretate pe *f* și sunt expuse în durate de note întregi ca niște lovituri ascuțite.

Din punct de vedere al interpretării, introducerea la partea a treia a sonatei, încredințată pianului *solo*, poate, în imitarea sunetului clopotului, să folosească o pedală pe toate cele patru măsuri. Apoi, interpretarea

Exemplul 7. B. Dubosarschi. Sonata pentru vioară și pian, p. III.

la pian își schimbă caracterul, devine mai moale, îndepărtându-se treptat pe *pp* (c. 23-24). La executarea succesiunii armonice este necesar să se evidențieze cât mai mult posibil sunetele vocilor inferioare și superioare, subliniind diferența de timbru a registrelor și îndepărtarea spațială a sunetelor extreme.

În continuare, în registrul grav al vioarei pe coarda G apare doar o „rămășiță” a unuia dintre ultimele motive descendente ale temei principale a primei mișcări (măsurile 242-248). El se repetă de la diferite sunete, amintind de *idée fixe* (c. 23, 24). Violonistului îi este recomandat să folosească aici o vibrație calmă, deloc intensă, încercând să mențină unitatea de timbru în fiecare replică melodică. Pentru aceasta este indicat să se folosească digitația pe o coardă sau să se păstreze cât mai mult coloritul timbrului la trecerea de pe o coardă pe alta. O atenție deosebită se va acorda la realizarea procedurii expresiv de *glissando* în sus și în jos, pentru care este necesar să se includă vibrația carpiană, atât de caracteristică stilului de interpretare al lui B. Dubosarschi, aspect relevat de violonistul A. Ureche în studiul consacrat cvartetelor de coarde ale maestrului [6]. O altă recomandare pentru un violonist poate fi menținerea cu atenție a ultimelor note lungi din fiecare replică.

În mm. 260-268, în prim-plan iese dialogul dintre vioară și pian, care se dezvoltă mai întâi canonic, pianul repetând cu blândețe, dar și cu încredere, replica vioarei, apoi trasează în mod independent propria linie melodică, crescând ușor și apoi coborând înapoi. Acest dialog scurt, dar expresiv conduce la

următoarea secțiune, care răsună ca un episod liric. O mică zonă de amintiri luminoase este dezvăluită în c. 25, 26, unde în registrul acut, în nuanța *pp*, la vioară răsună o temă *dolcissimo* luminoasă, ca o imagine a unui vis îndepărtat care te atrage și dispare (măsurile 269-278, ex. 7).

Această melodie este însoțită de aceeași mișcare armonică în partea pianului, care a fost deja în prima parte a compoziției. Violonistul trebuie să folosească o vibrație fină pentru a transmite instabilitatea imaginii, iar linia sonoră, care dispare ușor în pauze, nu trebuie întreruptă brusc. Pentru a obține coloritul moale dorit al sunetului se poate utiliza rotirea arcușului de la suport spre gât.

Ultima secțiune a celei de-a treia părți este o codă scurtă (mm. 281-288). La pian continuă să fie repetată mișcarea armonică ostinato pe durate întregi, care, după patru măsuri, coboară în registrul grav și se estompează treptat. La vioară sună replici laconice pe *pizzicato*, care, precum bătăile crengilor la geam în timpul furtunii, evocă imaginea timpului oprit (ex. 8).

Pentru expresivitatea acestui episod, violonistul va folosi nu numai accentele agogice ale fiecărei fraze, ci și diferite procedee ale interpretării *pizzicato*-ului în sine: cu și fără vibrație, cu sprijinul degetului mare și fără sprijin pe șaisprezecimile rapide, *pizzicato* sonor și *pizzicato* pe *ppp*, abia atingând ultimele note care, parcă, rămân suspendate în aer. Deși partea a treia a sonatei lui B. Dubosarschi nu conține dificultăți tehnice deosebite, dar, fiind epilogul lucrării, ea necesită o interpretare profundă, filosofică și contemplativă.

Exemplul 8. B. Dubosarschi. Sonata pentru vioară și pian, p. III.

CONCLUZII

Rezumând cele analizate, subliniem că *Sonata* pentru vioară și pian de B. Dubosarschi este un exemplu de tratare individuală a genului, ceea ce se manifestă în sinteza formelor ciclice și monopartite. Lucrarea se caracterizează prin profunzimea și amploarea conținutului conceptual, originalitatea soluției compoziționale și dramaturgice. Compozitorul folosește capacitățile expresive și tehnice ale instrumentelor ansamblului persuasiv, aplicând diferite tipuri de combinații de timbre. Interpretarea adecvată a *Sonatei* este posibilă în baza unei pregătiri tehnice temeinice a interpreților. Studiul acestei creații în procesul pedagogic este posibil doar la etapa învățământului muzical superior.

BIBLIOGRAFIE

1. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p.
2. Pirogova G. Boris Dubossarskiy, in: *Molodyye kompozitory Sovetskoy Moldavii*. Kishinev: Literatura artistike, 1982, pp. 32-42.
3. Mironenko Ye. *Kompozitorskoye tvorchestvo v Respublike Moldova na rubezhe XX–XXI vekov (instrumental'nyye zhanry, muzykal'nyy teatr)*. Kishineu, 2014. 464 p.
4. Stolearciuc V. *Sonata pentru vioară și pian de B. Dubosarschi: specificul acompaniamentului pianistic*, în: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3 (20), pp. 90-95.
5. Vlayku O. *Proizvedeniya dlya skripki i fortepiano kompozitorov Respubliki Moldova (vtoraya polovina XX veka)*. Kishinev: Grafema Libris, 2011. 226 p.
6. Ureche A. Boris Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 4: probleme de interpretare, în: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2016, nr. 2 (29), pp. 61-66.



Mihail Statnii. *Ofițerul*, parte din tripticul *Oglindiri folclorice*, 2000, u., p., 61,2 × 55 cm.