

## BORIS DUBOSARSCHI. CVARTETUL DE COARDE NR. 4: PROBLEME DE INTERPRETARE

### BORIS DUBOSARSCHI. THE STRING QUARTET NO. 4: PERFORMANCE ISSUES

ALEXANDRU URECHE,

lector universitar, doctorand,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul conține o analiză cu aspect metodic a Cvartetului de Coarde nr. 4 al compozitorului B. Dubosarschi. Compus în 1985, Cvartetul reprezintă un omagiu oferit în memoria compozitorului Vitalii Verhola decedat la vârsta de doar 38 de ani. Lucrarea constă din două mișcări – Andante și Allegro risoluto – și reflectă caracterul tragic al evenimentului ce i-a influențat apariția. Autorul elucidează aspecte ce țin de ideea, conținutul și forma Cvartetului (determinarea originilor tematice, leitmotivelor și rolului lor în structura lucrării), precum cuprinde și observații pur interpretative (soluții și sugestii tehnice). De asemenea, se face referință la imprimarea reprezentativă a lucrării realizată de Cvartetul de Coarde a Radioteleviziunii de Stat din Moldova cu participarea nemijlocită a autorului.*

**Cuvinte-cheie:** cvartet de coarde, instrumente cu coarde, Dubosarschi, muzica națională, interpretare, formă, frazare, nuanțe dinamice

*The article represents an analysis of String Quartet no. 4 by Boris Dubosarschi. Written in 1985, the work represents a homage to the memory of composer Vitali Verhola who died at the age of 38. The work consists of 2 movements – Andante and Allegro risoluto and reflects the tragic events that caused its appearance. The present analysis discusses such aspects of the piece as the main idea, the content and form (determines the thematic origins, the leitmotifs and their role in the structure of the piece), as well as aspects of performance (technical advice and solutions). In addition, it refers to the recording of the piece made by the Radio String Quartet in collaboration with the author.*

**Keywords:** string quartet, analysis, Dubosarschi, Moldovan music, performance, interpretation, string instruments, form, phrasing, dynamics

Crearea Cvartetului de Coarde nr. 4 de Boris Dubosarschi a fost prilejuită de un eveniment tragic ce a avut loc în vara anului 1985. Autorul se afla la Suhumi, Georgia, când a primit vestea dureroasă despre decesul colegului și bunului său prieten compozitorul Vitalii Verhola, care a plecat din viață la vârsta de doar 38 de ani. Din spusele autorului, el a simțit necesitatea de a aduce un omagiu muzical prietenului său, fapt care a fost realizat prin crearea Cvartetului de Coarde nr. 4 în două mișcări – *Andante* și *Allegro risoluto*. Către anul 1985 B. Dubosarschi deja posedă o vastă experiență în domeniul cvartetelor de coarde: „În anii 1980 spectrul activității sale s-a lărgit din contul lucrului pedagogic la Conservatorul de Stat al Republicii Moldova, [...] unde [...] el preda cvartetul, vioara, viola, [...]. În mod firesc, experimentele sale componistice au loc cu prevalență în domeniul muzicii instrumentale de cameră: sonate, ..., trio, cvartete, cvintet” [1, p. 93]. Motivul apariției Cvartetului nr. 4 a influențat, desigur, și tematica lucrării, ea având un caracter în general sumbru, uneori chiar funebru, cele trei motive de bază ale lucrării având menirea să creeze imaginea respectivă. Trăsăturile programatice ale cvartetului reprezintă, după părerea muzicologului G. Cocearova, o caracteristică mai rar întâlnită în creația lui B. Dubosarschi [2, p. 40]. Din punct de vedere interpretativ, realizarea obiectivelor pe care le înaintea lucrarea necesită obținerea unei emiteri sonore adecvate, a articulației necesare, precum și perceperea corectă a motivelor, uneori, extrem de cromatizate.

În acest context poate fi discutat primul aspect al ciclului – planul tonal. În stilul muzicii moderne, lucrarea nu are semne la cheie și, deși este oficial etichetată ca fiind scrisă în *cis-moll*, se poate vorbi mai degrabă despre un centru tonal *Cis*, decât despre tonalitate în plinul sens al cuvântului. Astfel, în Cvartet se disting trei asemenea centre tonale: *Cis* la începutul părții I, *F* la sfârșitul părții I și începutul părții II și *Fis* la sfârșitul părții II. Ambiguitatea tonală poate fi clar demonstrată prin exemplul măsurilor 9-12 din partea I, unde răsună concomitent trisonurile de *cis-moll* și *dur*. Din punct de vedere al

conținutului lucrării, suprapunerea trisonurilor majore și minore – procedeu utilizat și mai târziu pe parcursul celor două părți – contribuie la crearea unor momente de tensiune. Complexitatea armoniilor folosite în acest ciclu înaintază prima problemă de interpretare – acordajul. Perceperea corectă a motivelor și armoniilor de către interpreți și, ca urmare, obținerea acordajului adecvat, necesită un auz bine antrenat și obișnuit cu armonii complexe. Este strict necesară respectarea temperării acordajului pentru a asigura consonanța tuturor componentelor verticalei sonore. În timp ce anumiți interpreți sunt în stare să realizeze acest aspect al interpretării în mod intuitiv, alții ar putea avea nevoie de o înțelegere exactă a rolului partidei sale în contextul verticalei armonice. Drept exemplu de un astfel de exercițiu am putea folosi sus menționatele măsuri 9-12 din partea I. Se va începe prin acordarea cvintei *Cis-Gis* la vioară I și violoncel, după care se vor adăuga, în ordine, *E* și *F* la vioara II și, respectiv, violă, dându-se prioritate terței minore din cauza sensibilității acesteia. Un procedeu similar se va folosi și la instaurarea celui de al doilea centru tonal *F* în ultima măsură a părții I, unde *As*, care rămâne din măsura precedentă, contribuie la suprapunerea trisonurilor major și minor.

Partea I a Cvartetului – *Andante* – este scrisă în formă parcursivă în care se disting două compartimente bazate pe două sfere de imagini, având material tematic diferit.

Prima secțiune din *Andante* (măsurile 1-27) expune cele două laitmotive ale lucrării, primul dintre care poate fi considerat prevalent ca importanță. Formula ritmică de patru note repetate (triolet de șaisprezecimi + notă lungă de cinci pătrimi) redă cu precizie caracterul încordat și tragic al Cvartetului și, în același timp, constituie materialul de construcție de bază al ciclului pe două planuri: ritmic și tonal. Ritmul repetat, ușor de recunoscut este folosit pe toată durata ambelor părți cu scopul perpetuării unei idei unice, iar înălțimea repetată a sunetului contribuie la afirmarea centrelor tonale menționate mai sus. Specificul instrumentelor cu coarde face ca formulele repetate, în special în partida violei, să fie interpretate în părți diametral opuse ale arcușului, fapt care cere de la interpreți un nivel corespunzător de măiestrie pentru asigurarea unei articulații și a unei dinamici unice. Cel de-al doilea laitmotiv care reprezintă o mișcare cromatică din 12 sunete în jurul centrului tonal *Cis* apare în măsura 13 în partida vioarei I și a violei și se suprapune perfect pe laitmotivul de bază, completând, astfel, atât caracterul sumbru al muzicii cât și percepția centrului tonal.

A doua secțiune a părții I debutează în măsura 28 și, la început, redă o stare de anxietate care, mai târziu, erupe, atingând culminația dramatică a părții. Din punct de vedere tematic, acest compartiment reprezintă o structură polifonică, având la bază un canon cu intrări asimetrice în *pizzicato* condus de violoncel și preluat de viorile I și II, având ca fundal laitmotivul de bază care nu conține nici măcar pentru o măsură în partidele viorii II și a violei, pentru a nu pierde din intensitatea momentului. Interpretarea acestui fragment ce reprezintă culminația părții (măsurile 39-42) necesită un *pizzicato* penetrant din partea celor ce conduc tema canonului, precum și asigurarea unei intonații și sonorizări comune pe unisonul între vioara I, violă și violoncel.

Odată consumat compartimentul dramatic al mișcării I, revine sfera primului laitmotiv (măsura 43), care de data aceasta conține un interval de secundă descendentă între primele două note ale motivului, dar care este ușor de recunoscut din cauza formulei ritmice caracteristice. Totuși, de această dată tema oferă o tranziție într-un alt caracter: de tristețe, resemnare și, până la urmă, împăcare. Crearea acestui caracter se datorează faptului că melodia liberă, improvizatorică, încredințată viorii I și contrapunctul în *pizzicato* la vioara II se desfășoară pe fundalul unui trison de *F-dur* menținut de violă și violoncel pe durata ultimilor zece măsuri ale părții. Doar în penultima măsură laitmotivul (de data aceasta conținând un interval de terță mică descendentă între primele două note ale sale și terță mică ascendentă între ultimele), prin ultima sa notă *As*, schimbă percepția majorului curat în ceva ambiguu. Interpretarea acestui compartiment necesită procedeul *non vibrato* de la cele două instrumente care mențin trisonul pe durata celor zece măsuri. *Vibrato* ar putea perturba consonanța intervalelor trisonului, precum și caracterul resemnat al muzicii. În partida viorii I, din aceleași considerente muzicale, este preferabil procedeul *poco vibrato*. Este, de asemenea, recomandată sublinierea primei note

din trioletul de pe timpul 1 al măsurii 51, pentru scoaterea în evidență a caracterului de lamentare redat de triolet. Aplicarea aceluiași principiu este preferabilă și în ultima apariție a leitmotivului descrisă mai sus (măsura 54, timpul 3).

Partea II a ciclului – *Allegro risoluto* – poate fi clasificată ca formă de sonată experimentală fără repriză, ea conținând două sfere ideatice distincte, fiecare din ele bazându-se pe o temă aparte. Ca și în prima parte, fiecare din aceste teme își găsește expunerea și dezvoltarea în interiorul propriului compartiment, după care urmează o dezvoltare a temelor în jumătatea a doua a mișcării.

*Allegro* începe prin reiterarea ultimei variante a primului leitmotiv în unison la toate instrumentele, care, de această dată, răsună într-un *f-moll* clar în tempoul și caracterul indicat pentru această mișcare – *risoluto*. Primul compartiment al părții reprezintă, cu mici întreruperi, un *fugato* care cuprinde măsurile 3-74. Nucleul temei de bază este extras din cel de-al doilea leitmotiv al părții I și conține aceeași mișcare cromatică în jurul centrului tonal. Indicațiile autorului – *secco* și *marcato* – impun o trăsătură de arcuș în partea de jos a acestuia cu amplitudă orizontală mică, pentru a reduce la minim durata notelor. Caracterul amenințător al temei este susținut de leitmotivul I suprapus ocazional peste *fugato* în desfășurare. Cele 70 de măsuri ale epizodului *fugato* se desfășoară într-un *crescendo* în două valuri (cel de-al doilea începând în măsura 47) care este întrerupt brusc în măsura 74 pentru a ceda locul unui nou caracter.

Secțiunea cuprinsă între măsurile 75-179 este una dintre cele mai importante pentru dramaturgia lucrării, conținând, conform intenției autorului, caracterizarea eroului principal al lucrării. Secțiunea se bazează pe două citate preluate din opera *Carmen* de G. Bizet care îl caracterizează pe toreadorul Escamillo. Primul citat este preluat din scena de masă de la începutul actului IV, ea fiind și tema principală din introducția orchestrală a operei. Cel de-al doilea citat este nemijlocit refrenul din cupletele toreadorului din actul II.

Folosirea citatelor muzicale este un procedeu artistic răspândit în arta muzicală contemporană. Din spusele lui B. Dubosarschi, în perioada creării celor patru cvartete, adică în anii 1971-1985, viziunile sale muzicale erau profund marcate de personalitatea lui Dmitri Șostakovici. Acesta, la rândul lui, folosea frecvent citatele pentru crearea imaginii dorite. Tema în stil mozartian, care servește drept temă principală a Simfoniei nr. 9, sau tema *Marșului Ostașilor Elvețieni* din uvertura *Wilhelm Tell* de G. Rossini, folosită în partea I a Simfoniei nr. 15, sunt două cele mai elocvente exemple. Viziunea lui B. Dubosarschi asupra imaginii toreadorului l-a impulsionat să folosească temele asociate cu acest caracter. În opinia compozitorului toreadorul reprezintă o imagine mai degrabă tragică, un caracter ce întruchipează lupta cu dificultățile vieții, luptă care, deseori, are un sfârșit fatal. Astfel, imaginea toreadorului poate fi asociată cu cea a colegului său V. Verhola, plecat prematur din viață.

Tema din introducția orchestrală a operei *Carmen*, care în acest articol va fi convențional numită „tema I a toreadorului”, apare pentru prima dată în partida violoncelului în măsura 76. Expusă în optimi față de șaisprezecimile din varianta originală, tema de la bun început ține să ne informeze că citatele care vor apărea pe parcursul mișcării nu vor fi literale, ci transformate și adaptate necesităților autorului. Imediat după prima apariție a temei la violoncel, compozitorul schimbă măsura din 4/4 în 3/4 pentru a explora noile posibilități oferite de acest material tematic într-o mișcare ternară. Tema, evident comprimată pentru a corespunde măsurii 3/4, este preluată de vioara I, după care revine în partida violoncelului însoțit de violă. Indicația *grazioso* în partida viorii I indică faptul că trăsătura de arcuș *spiccato* folosită în acest epizod trebuie să fie diferită ca sonoritate și lungime a notelor de cea folosită în tema *fugato*. În măsura 101 autorul introduce cel de-al doilea citat din operă, care mai jos va fi convențional numit „tema II a toreadorului”, din nou într-o formă transformată, de această dată incompletă. După un mic compartiment în care autorul dezvoltă ambele teme ale toreadorului este introdus un alt element din introducția orchestrală, de această dată din încheierea uverturii (măsurile 125-128). Acest element care păstrează duratele originale de șaisprezecimi permite autorului să dezvolte o mișcare vertiginoasă care va duce la cea de-a doua culminație a părții (măsurile 125-148). Pasajele rapide în *detache* din acest frag-

ment necesită o bună sincronizare a trăsăturii de arcuș din partea interpreților, iar acordurile sincopate ce reprezintă culminația secțiunii (măsurile 144-149) – un atac unic după fiecare pauză.

Secțiunea ce cuprinde măsurile 150-227 poate fi definită ca o dezvoltare a mișcării secunde, dar și a întregii lucrări (partea I fiind lipsită de o dezvoltare propriu-zisă). Din punct de vedere tematic, ea reprezintă cel mai elaborat compartiment al lucrării, conținând, cel puțin, cinci dintre motivele expuse în ambele părți ale Cvartetului. La fel și din punct de vedere dramaturgic ea reprezintă o împletire a tuturor caracterelor prezentate mai sus.

Primul fapt demn de menționat în legătură cu acest compartiment este reinstaurarea centrului tonal *Cis*, odată cu consumarea culminației secțiunii precedente. Această reinstaurare este pregătită în vocea de sus (vioara I) a facturii acordice din ultimele zece măsuri ale secțiunii precedente, dar nu este evidentă până în momentul în care *Cis* este încredințat viorii I ca și notă întreagă cu *fermata* pe fonul pauzei, cu *fermata* în celelalte voci în măsura 150, din care, după cum am menționat mai sus, începe dezvoltarea mișcării. În aceeași măsură 150 revine și măsura de 4/4 de la începutul părții.

Prima fază a dezvoltării (m. 150-189) reprezintă o *fugă* la patru voci cu temă de patru măsuri și răspuns *real*, cu intrări în ordine ascendentă la violoncel, violă, vioara I și, corespunzător, vioara II, având tangențe directe cu *fugato* de la începutul părții II. Fuga este scrisă în aceeași mișcare de optimi *spiccato secco*, înaintând, corespunzător, aceleași cerințe față de trăsătura de arcuș. Din punct de vedere tematic, ea reprezintă o îmbinare ingenioasă și reușită a două dintre motivele de bază ale Cvartetului.

Caracterul și mișcarea temei, preluate din *fugato*, reprezintă o reminiscență a celui de-al doilea laitmotiv al părții I, mai precis – a unui element din dezvoltarea lui, cuprins între măsurile 21-26 ale părții I. Acest element expus în partea I într-un *pp* misterios revine în culminația părții secunde în *ff*, constituind elementul de bază în construirea acestei culminații. Motivul *fugato* este aproape pe neobservate împletit în tema fugii cu „tema I a toreadorului”, ale cărei intervale sunt schimbate astfel încât o recunoaștem mai degrabă din conturul liniei melodice. Modificarea intervalelor temei este efectuată într-un asemenea mod încât contribuie și la afirmarea centrului tonal *Cis* la mijlocul și sfârșitul celor patru măsuri ale temei. Caracterul extrem de complex al fugii este sporit de prezența a cel puțin trei contrapuncte distincte, care apar în voci diferite în aceeași ordine ca și răspunsurile temei. Toate cele trei contrapuncte sunt bazate pe o mișcare cromatică sincopată, dar au contururi distincte. După consumarea expoziției fugii urmează un interludiu de șase măsuri, în care distingem cel de-al treilea contrapunct. Măsurile ce urmează (171-179) reprezintă *stretto* al fugii, unde tema în partida viorii I și tema în *inversie* în partida violei sunt suprapuse temei în *augmentare* în partida violoncelului. Ultimele zece măsuri ale fugii (180-189) sunt extrem de importante, din motiv că ele prevestesc deznodământul ce va avea loc la sfârșitul dezvoltării. În această secțiune autorul suprapune primul laitmotiv al lucrării, cu semiton între primele două note ale sale, în partidele viorilor, peste tema fugii în *augmentare* la unison între violă și violoncel. Episodul scris în *f* poartă o mare încărcătură emotivă și se consumă printr-un procedeu folosit mai devreme – acorduri sincopate la toate vocile.

Ca și în orice fugă, în acest compartiment interpreții au de depășit o serie de obstacole. Se va lucra asupra obținerii echilibrului sonor necesar, fiecare instrument cedând din nuanță la consumarea temei pentru a permite scoaterea în evidență a temei preluate de alt instrument. Se va urmări claritatea și transparența interpretării pentru a permite perceperea de către public a tuturor elementelor scriiturii contrapunctice. Unul din procedee care contribuie la obținerea efectului de claritate este filarea tuturor notelor lungi din contrapunct după principiul atac-filare, sau așa-numitul „ton de clopot”. Respectarea acestui principiu permite evitarea supraîncărcării facturii și perceperea duratelor scurte. Aceeași soluție este recomandabilă și pentru interpretarea temei în *augmentare* de către violă și violoncel în măsurile 180-189. Autorul indică două articulații pe fiecare notă a temei: *accent* și *portato*. Această scriitură poate fi echivalată cu un *non-legato* activ la clavier și necesită un atac clar și o separare a notelor din partea interpreților la instrumente cu coarde.

Ultima fază din dezvoltarea părții II (m. 192-227) reprezintă culminația dramatică a lucrării. Ea

începe prin reiterarea primului leitmotiv al Cvartetului la violă și violoncel, pe fundalul notei lungi al căruia viorile interpretează tema fugii în *pizzicato*, a doua și a treia trasare a temei fiind în *inversie* cu intervale modificate. Pentru ultima dată tema fugii va apărea la unison în *pizzicato f* la toate instrumentele în măsurile 204-206, urmată de o pauză generală pe bara de măsură cu efect de liniște înaintea furtunii. Următoarele douăzeci de măsuri (207-227) reprezintă apogeul dramatic al ciclului, realizat la unison pentru toate instrumentele pe toată durata lui. Pentru obținerea acestei culminații autorul alege să folosească cele două leitmotive, care au servit drept material de construcție de bază al întregii lucrări, al doilea apărând aici în *ff* în varianta preluată din măsurile 21-26 ale primei mișcări, folosită și în tema fugii. Culminația se desfășoară în trei valuri, primul fiind întrerupt de un *subito p*, iar cel de-al doilea – de o pauză generală. Este foarte importantă afirmarea centrului tonal *Fis* în ultima parte a secțiunii și anume: *Fis-dur* în măsura 218 și *fis-moll* în măsura 226, prevestind instaurarea acestui centru tonal la sfârșitul lucrării. Culminația se consumă prin reiterarea augmentată a leitmotivului de bază pe corzile de bas a tuturor instrumentelor.

Sarcinile care stau în fața interpreților în acest compartiment, pe lângă asigurarea unisonului perfect, includ desfășurarea unei palete dinamice largi, având în vedere prăbușirea de la *ff* la *subito p* și creșterea din nou la *fff*, iar indicația autorului de a interpreta leitmotivul de bază pe corzile grave în măsura 226 presupune intenția lui de a obține maxim de sunet.

Joncțiunea culminației cu ultima secțiune a mișcării în măsurile 227-229 conține un procedeu dramatic de mare putere și anume: consumarea abruptă a dramatismului și trecerea lui într-o stare de istovire și de resemnare, procedeu cu atât mai puternic cu cât este preluat din experiența vieții umane. Repertoriul muzical universal cunoaște nenumărate exemple de folosire a unui astfel de procedeu, din care unul din cele mai elocvente ar fi *Adagio* din *Cvartetul de Coarde op. 11* de Samuel Barber, unde starea de tensiune maximă se consumă pe durata pauzei generale cedând locul calmului și resemnării. Acest efect poate explica și particularitățile formei mișcării secunde, adică lipsa reprizei, autorul creând o paralelă cu întreruperea neașteptată a vieții colegului său.

Coda mișcării secunde (m. 228-268) este scrisă în tempoul *Adagio* și conține deznodământul lucrării. Tematismul său se bazează pe leitmotivul de bază al lucrării, precum și pe „tema II a toreadorului”. Cea din urma, prezentată în *pizzicato* la viori, este întreruptă permanent de leitmotivul susținut de violă și violoncel, fapt care oferă o conotație fiecărei teme, chipul eroului fiind întruchipat de tema toreadorului, iar imaginea deznodământului fatal – de leitmotivul de bază.

Coda conține două recitative contrastante ca și caracter. Primul, încredințat viorii I între măsurile 239-244, scris în *p dolce*, reflectă o stare de tristețe și cere finețe în abordarea sa. Cel de-al doilea, încredințat violoncelului în *f* (m. 249-251), pregătit de *sf tremolo* la viori, reprezintă o ultimă erupere emotivă. Pentru obținerea efectului dorit, autorul scrie acest *solo* într-un registru înalt, unde tesitura violoncelului poate reda cel mai bine efectul unui strigat de durere.

Acest recitativ se revarsă fără pauză într-un coral aidoma cântărilor medievale, care durează trei măsuri (252-254) și care, la rândul lui, aduce o nouă apariție a temei leitmotivului de bază, care aici, după trei măsuri de coral și, odată cu instaurarea *Fis-dur* și a facturii acordice, parcă pentru prima dată își revelează esența sa – este o cântare bisericească de pomenire. Linia viorii I (m. 255-261) ascendentă și ușoară simbolizează ascensiunea sufletului care parcă își găsește odihna prin instaurarea sextacordului de *Fis-dur* (m. 261), care va rămâne susținut de viori și violă pe durata ultimelor opt măsuri ale lucrării. Tema toreadorului în *pizzicato* la violoncel, în care autorul introduce intenționat sunetul *A* peste acordul de *Fis-dur* din vocile superioare, procedeu de major-minor folosit pe toată durata lucrării, parcă vine să amintească de evenimentele triste care au avut loc, dar, până la urmă, ea se dizolvă în leitmotivul cântării bisericești, contopindu-se prin *Ais* cu armonia susținută în *morendo* de celelalte instrumente.

În fondul de imprimări al TRM se păstrează varianta interpretativă a Cvartetului nr. 4 de B. Dubosarschi realizată de Cvartetul de Coarde al Radioteleviziunii de Stat din Moldova în componența strălucită: A. Kaușanski – vioara I, A. Mirocinik – vioara II, B. Dubosarschi – violă și N. Tatarinov

– violoncel. Din mai multe motive, această imprimare a reprezentat un etalon de interpretare a lucrării pentru generațiile care au urmat. Îmbinarea fericită a nivelului înalt al interpreților cu prezența autorului în componența cvartetului a permis explorarea la maxim a posibilităților interpretative ale formației și a potențialului conținutului muzical.

Din spusele compozitorului, toți membrii cvartetului au participat activ la realizarea scopului comun, venind cu sugestii și propuneri de procedee tehnice și interpretare a ideilor muzicale. Rolul de lider în cvartet îi revenea lui A. Kaușanski, distins interpret și profesor, care s-a arătat foarte interesat de reușita proiectului. Procesul creativ pe durata repetițiilor a fost atât de fructuos încât în imprimarea respectivă putem observa anumite diferențe față de partitura originală: alte trăsături de arcuș, *pizzicato* în loc de *arco* etc. Una din cele mai evidente modificări poate fi observată în măsurile 21-26 ale primei părți, unde, la sugestia lui A. Kaușanski, vioara I interpretează mișcarea cromatizată, despre care s-a vorbit mai sus, în flageole artificiale în loc de *ordinario*. Acest procedeu a fost menit să accentueze răceala conținutului muzical. Pe durata aceleiași secțiuni, în măsurile 25-26, observăm viola alternând acordurile între *arco* și *pizzicato* în loc de numai *arco* din varianta originală a partiturii. La rândul său, acest procedeu este menit să descarce factura epizodului, în care doar leitmotivul de bază trebuie scos în prim-plan. De evidențiat sunt și solo-urile recitative ale viorii I la sfârșitul fiecărei părți, interpretate de către A. Kaușanski cu o îmbinare de simplitate și expresivitate care întruchipează o emoție sinceră, precum și solo-ul violoncelului de la sfârșitul părții secunde, interpretat de N. Tatarinov cu intensitatea necesară redării caracterului muzicii. Astfel, rodul muncii membrilor cvartetului Radioteleviziunii de Stat din Moldova rămâne și astăzi un punct de referință pentru interpreții ce doresc să abordeze lucrarea lui B. Dubosarschi.

Cvartetul de Coarde nr. 4 de B. Dubosarschi reprezintă una din lucrările importante ale repertoriului național de cvartet. Sinceritatea conținutului, prospețimea formei și dezvoltarea elaborată a ideilor muzicale l-au făcut atrăgător deja pentru câteva generații de interpreți, el, pe bună dreptate, meritându-și locul în repertoriul mai multor componente de cvartet autohtone. Reușita interpretării acestui *Cvartet*, ca și a oricărei alte lucrări a lui Boris Dubosarschi, depinde de redarea cât mai precisă a imaginilor muzicale, precum și de depășirea cu măiestrie a dificultăților tehnice înaintate de text.

#### Referințe bibliografice

1. КОЗЛОВА, Н.; ЦИРКУНОВА, С. Трио для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского: особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки. **В:** *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. 2012, nr. 3, p. 93.
2. КОЧАРОВА, Г. *Quatre tableaux pour orchestre a cordes* Бориса Дубоссарского: музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание. **În:** *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. 2014, nr. 1, p. 40.