

**PARTICULARITĂȚILE PROGRAMATISMULUI ÎN  
SUITA INSTRUMENTALĂ A COMPOZITORILOR  
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

PECULIARITIES OF PROGRAMME MUSIC IN THE INSTRUMENTAL  
SUITE OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**TATIANA BEREZOVICOVA,**  
profesor universitar interimar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul este dedicat examinării suitelor instrumentale autohtone sub aspectul realizării programatismului. Sunt analizate diverse varietăți ale programatismului, cum ar fi cele de gen, stilistic, pictural (fără subiect, cu subiect generalizat, cu subiect concret), precum și programatismul latent, intuit în unele compoziții fără program declarat și exprimat prin mijloace instrumentale specifice.*

**Cuvinte-cheie:** muzică cu program, suită instrumentală, programatism de gen, programatism stilistic, programatism pictural, programatism latent

The article is dedicated to the study of the instrumental suites written by native composers from the point of view of the realization of programme music. The author analyses different kinds of programme music such as genre, stylistic, pictorial (without any subject, with a generalized subject, with a concrete subject), as well as latent programme music, felt in some non-programme compositions declared and expressed through specific instrumental means.

**Keywords:** programme music, instrumental suite, genre programme music, stylistic programme music, pictorial programme music, latent programme music

Una din particularitățile suitei moderne – modelul de gen prioritar al majorității suitelor autohtone – este programatismul. Articolul de față este consacrat examinării realizării programatismului și stabilirii tipurilor de programatism utilizate în suitele create de compozitorii din RM. Aceste observații ar putea completa caracteristicile genului de suită, dar și ale muzicii cu program în general.

Literatura teoretică ne oferă variate interpretări ale noțiunii de programatism: de la unele foarte vaste la altele mai înguste. La definirea fenomenului în cauză împărtășim opinia muzicologului Gh. Krauklis, care consideră programatică orice lucrare instrumentală al cărei concept este reflectat într-un titlu sau comentariu literar al autorului și exprimat prin intermediul unor mijloace de expresie adecvate [1].

O privire generală asupra suitelor semnate de compozitori din Moldova ne permite să constatăm faptul că ele, în mare parte, sunt însoțite de diverse comentarii verbale ale autorilor, de la simple denumiri ale ciclurilor și părților lor până la texte desfășurate, în care se expune conținutul lucrării. Totodată, trebuie să diferențiem compozițiile *programatice în sensul strict al cuvântului* de cele *convenționale programatice* care ocupă un loc intermediar între muzica programatică propriu-zis și cea “pură”.

Vorbind despre programatismul convențional, avem în vedere, în primul rând, suitele ale căror părți conțin în titluri denumirea diferitor genuri muzicale primare, precum dansul, cântecul, marșul, iar programatismul practicat în ele poate fi caracterizat ca unul *de gen*. Cel mai departe de programatismul propriu-zis se plasează piesele cu denumirile de gen de tip generalizat (*Cântec, Dans, Recitativ* etc.). Mai multă informație cu privire la conceptul artistic conțin titlurile care dezvăluie esența emoțională tipică genurilor abordate (*Doină, Bocet, Burlescă, Cântec de leagăn, Elegie, Gigă* etc.), precizând-o uneori prin diferite determinări emotive (*Marș glumeț, Melodie melancolică, Scherzo capriccioso* etc.)<sup>1</sup>.

În sfera compozițiilor cu program, în sensul larg al cuvântului, intră și variatele suite în denumirile cărora este reliefat aspectul etnic, ca, de exemplu, *Suita franceză* de Șt. Neaga, *Suitele orientale* semnate de C. Zlatov și G. Bogaciov, *Suita găgăuză* și *Suita bulgară* de V. Loghinov, *Motive abhaze* de G. Cuzmina. La aceeași categorie putem raporta și lucrările ale căror titluri nu conțin etnonime, dar reflectă un colorit local, precum *Suita Joc* de D. Fedov, *suita pe teme găgăuze Ceal, Bugeac!* (*Cântă, Bugeac!*) de N. Chiosa, *suitele În stil popular* scrise de V. Verhola și A. Luxemburg etc.

Unele titluri indică sursele stilistice (istorice sau de autor) ale concepției piesei — vom defini acest fenomen ca *programatism stilistic*. Astfel, de exemplu, denumirea ciclului pentru pian *Suita romantică în formă de variațiuni* de A. Stârcea redă o trăsătură stilistică generală a lucrării<sup>2</sup>. În această ordine de idei, putem cita și unele suite-transcripții, precum *Bachiana* pentru cvartet de coarde de I. Macovei (pe baza coralelor lui J. S. Bach), *Rahmaniana* de L. Gurov, *Suita madrigalescă* de V. Bitkin. Aceștia li se alătură și o serie de cicluri *memoriale*, cum ar fi *suita polifonică pentru baian În memoria lui D. Șostakoviici* de V. Simonov, *trei piese pentru vioară și pian În memoria lui S. Prokofiev* de V. Poleacov, *două suite simfonice Microportrete* de S. Buzilă care evocă mari personalități ale cul-

1 Conținutul părților devine mai clar atunci când în titlurile lor figurează denumirile cântecelor populare concrete ce le-au servit ca bază melodică. De exemplu, în *suita* lui D. Chițenco *Patru melodii populare* pentru cvartet de coarde sunt incluse câteva piese inspirate din următoarele cântece: *Foaie verde rozachie, Fa, Marie, un-te duci?, Norocul nu se vinde și M-am pornit la Chișinău*. Denumiri de melodii populare sunt folosite și în *suitele Din folclorul evreiesc, Cinci piese pentru cvartet de coarde, Șase piese pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și corn* de Z. Tcaci ș. a.

2 În acest caz, adjectivul *romantică* are valoare polisemantică, întrucât, invocând stilul unei perioade istorice și conținând informație cu privire la tipul romantic de variațiuni, el subliniază concomitent și atmosfera romantică a muzicii.

turii muzicale naționale (G. Enescu, D. Lipatti, A. Podoleanu, E. Caudella, I. Vidu, C. Porumbescu, A. Flehtenmacher, C. Miculi, M. Bârcă). Limbajul muzical al acestui tip de suite reflectă, într-un mod sau altul, particularitățile stilistice ale muzicii compozitorilor cărora le sunt dedicate. Astfel, după cum menționează O. Siganova, V. Simonov în suita sa *În memoria lui D. Șostakovici* a reușit să reconstituie spiritul stilului șostakovician, utilizând atât unele mijloace melodice și modal-armonice tipice, cât și aluzii tematice, ”intonajii nomade”, dar și citate din lucrările cunoscute ale lui [2, p. 109].

Un grup destul de numeros îl formează suitele cu un program *pictural, pictural-plastic, peisagistic* prezent în mai multe opusuri, ale căror titluri trezesc asociații cu tablourile din natură: *Peisaje și Tablouri rustice* pentru flaut și pian de V. Rotaru, *Plaiuri simfonice* de I. Macovei, *Suită rustică* de C. Rusnac. Unele părți din cicluri poartă și ele indicații programatice de tip peisagistic: *Apus de soare* din suita *Adolescence* de C. Zlatov, *Viscolul* din cele *Trei schițe simfonice* de Șt. Neaga, *Poarta de piatră albă* din *Suita pentru vioară* de P. Rivilis, *La aer, La soare, Seara pe deal* din *Suita pentru pian* de P. Rusu, *În amurg* și *Popas în codru* din *Suita pentru pian* de Gh. Mustea, *Între munți și defileuri* din *Motive abhaze* de G. Cuzmina etc.

Este de menționat faptul că acest tip de programatism nu întotdeauna poate fi delimitat strict de cel convențional. În genul de suită o astfel de divizare este dificilă din cauza caracterului metaforic al multor definiții programatice. Titlurile lucrărilor, cum ar fi *Arabescuri* de E. Lazarev sau *Goblenuri moldovenești* de V. Slivinski prezintă de fapt niște metafore poetice sau figuri de stil, reflectând doar în planul cel mai general caracterul imaginilor muzicale. Piesele astfel intitulate manifestă foarte des apartenența la *programatismul de gen*, îmbinându-l uneori cu trăsăturile pictural-decorative sau cu elementele de caracteristică portretistică.

Există însă în suita instrumentală moldovenească și compoziții al căror caracter programatic este exprimat prin mijloace mai adecvate esenței programului. În unele cazuri putem vorbi despre acțiunea asupra muzicii a factorilor *pictural-sonori* reflectați prin specificul limbajului muzical. Putem exemplifica cele expuse prin suita *Peisaje* de V. Rotaru, unde sunt folosite variate procedee de scriitură care creează efectul de spațialitate, precum consunările extinse, stratificarea țesutului muzical în structuri diferențiate registral, într-un diapazon extrem de larg, inclusiv cu utilizarea a trei portative. În plus, la crearea spațiului sonor ia parte și verticala armonică: relația de secundă mică dintre diversele componente ale structurilor acordice generează imaginea ”atmosferei rezonante” (ex. 1).

Exemplul 1. V. Rotaru *Peisaje* pentru flaut și pian. P. II.

The musical score is for the second page of V. Rotaru's *Peisaje* for flute and piano. It is in 2/4 time. The first system is marked **Moderato** and features a flute melody with a mezzo-soprano clef (m. s.) and a piano accompaniment. The second system is marked **Lento** and includes a *Cadenza* section for the flute, followed by *giocososo e accel.* and **ff** dynamics. The piano part is marked *stringendo molto* and *Ped. lunga*.

Coloristica peisagistă este suplimentată uneori de procedee care conferă muzicii nuanțe pastorale, sugerând semnalele buciului, trilurile fluierului ciobănesc, efectul de ecou etc.<sup>1</sup> Trăsături de picturalitate sonoră identificăm și în redarea mișcării monotone a furcii de tors (piesa *Și-am pus lână-n furculiță* din *Cinci piese pentru cvartet de coarde* de Z. Tkaci), în pasajele imitând sunarea ceasornicului (piesa *Ceasul* din *Șase piese pentru cvintet de instrumente de suflat* de Z. Tkaci), în “conversația” instrumentală exaltată (piesa *Cearta* din *Suita pentru patru tromboane* de O. Negruța) ș. a.

Cu mare măiestrie este utilizată scrierea coloristică în suita din muzica baletului *Făt-Frumos* de A. Mular. Astfel, în partea I (*Introducere și Dansul sclavelor*), pentru a reda tabloul unei împărății de basm sunt folosite cele mai variate mijloace de picturalitate orchestrală. Partea IV (*Dansul Mumei-pădurii*) excelează prin procedee coloristic-portretistice, descriind un personaj din mitologia populară în toată hidoșenia lui: mers neîndemânatic, căutături sălbatic, grimase îngrozitoare. Muzica părții II (*Lupta cu Zmeul*) într-o măsură mai mare este legată de acțiune, dar și aici un rol însemnat revine procedeele prin care se zugrăvesc chipul pitoresc al Zmeului, figura eroică a lui Făt-Frumos etc. Aceste metode sunt firești pentru un balet-basm, ele favorizează transpunerea în muzică a motivelor poveștii și facilitează perceperea ei de către copii prin intermediul unor imagini vii și concrete.

Drept exemplu al picturalității sonore poate servi și albumul *Desenează copiii – zece tablouri muzicale pentru orchestră de coarde* de V. Slivinschi creat pe baza impresiilor lăsate de o expoziție de desene ale copiilor. Astfel, în piesa *Copacii înzăpeziți* succesiunea de hașuri și timbruri creează impresia aproape vizuală a unei lumini în continuă mișcare: peisajul ba se învâluie într-o pânză de păclă crepusculară, ba este străpuns de razele soarelui iernatic. Senzația de spațiu infinit, de contururi vagi sub lințoliu de nea o amplifică un ostinato “zumzăitor” evidențiat printr-o hașură *tremolo* (ex. 2).

Exemplul 2. V. Slivinschi. *Desenează copii*. P. II, *Copacii înzăpeziți*.



Piesa *În goana mare* reproduce tabloul unei urmăririi cu sufletul la gură zugrăvite în diverse cursuri spațiale – abia auzită în depărtare, ea începe să se apropie, trece glonț și se stinge în depărtare. Această “deplasare” este redată prin mijloace facturale, de registru și de dinamică. La crearea imaginii contribuie, de asemenea, ritmul sacadat și procedeul *ostinato* specific tocatei.

În cadrul scenei de caracter *Mama mea dă grâu la păsări* este reprodus vâlmășagul din curtea de păsări – ciripitul, piuitul, cotcodăceala orătăniilor, cloncănitul ciocurilor, fâlfăitul aripilor. Piesa *Titirezul îndărătnic* debutează cu fraze melodice scurte lansate în sus și curmate pe neașteptate: titirezul cade (ex. 3-a), apoi se redresează și își ia avânt din nou, reîncepându-și rotirea (ex.3-b) care se epuizează treptat spre sfârșitul piesei.

Exemplul 3. V. Slivinschi. *Desenează copii*. P. 8, *Titirezul îndărătnic*.



1 Procedeele de picturalitate sonoră sunt cunoscute în suita instrumentală de demult. Drept exemplu poate servi creația lui W. A. Mozart, ale cărui “serenade, divertismente, nocturne, casațiuni se creau special pentru interpretarea în aer liber, pentru desfătare și distracția oaspeților în cadrul serbărilor. Un rol considerabil în aceste lucrări îl joacă factorii de spațialitate (ecoul, apelurile, senzația unui larg” [3, p. 18].



Piesa *De-a mijatca* prezintă o scenetă amuzantă în stilul piesei *Grădina Tuileries* din celebrele *Tablouri dintr-o expoziție* de M. Musorgski: o ceată de copii se zbânțuie (ex. 4-a), dar în toiul jocului se iscă o neînțelegere, o gâlceavă cu inevitabilele-i lacrimi (solo la violoncel, cu elemente de *lamento*, ex. 4-b), care însă se usucă îndată ce joaca este reluată.

Exemplul 4. V. Slivinski. *Desenează copii*. P. X, *De-a mijatca*.

**Brioso assai**  
*leggiero*

a) Violini I

b) Cello solo

În general, suitele pentru copii constituie un domeniu foarte reprezentativ din punct de vedere al metodelor de realizare a programatismului. Aici își găsesc oglindirea cele mai diverse fațete ale vieții copiilor – situații și scenete din jocuri (*Jocurile copiilor* din *Trei piese mici pentru pian* de P. Rusu, *De-a mijatca* din *Piese pentru copii* de S. Lobel, *Săniuța nouă* din *Istorie amuzante* de Z. Tcaci), reacția emotivă la inevitabilele necazuri (*Cântecul trist* care sună imediat după piesa *Micul ștrengar* din *Suita pentru copii* de L. Gurov, *Aoleu* după piesa *În goana mare* din albumul *Desenează copiii* de V. Slivinski), lumea multicoloră a jucăriilor (*Moș Crăciun cu jucării*, *Privighetoarea*, *Cocoșul* din *Suita pentru copii* de E. Coca, *Cutiuța muzicală*, *Moș Martin* și *Trenulețul* din *suita Jucării* de S. Shapiro), tot felul de păpuși (de la *Bolnavă* la *Mititică cu ochi mari de chihlimbar*), lumea viselor etc.

Un caz aparte îl reprezintă ciclul *Istorie amuzante* de Z. Tcaci inspirat din povestirile lui Gh. Gheorghiu în care părțile, pe lângă titluri, sunt prefațate și de scurte texte literare. Astfel, conținutul primei piese, *În pădure*, poate fi sesizat din următorul comentariu literar: “Ați fost în pădure, nu-i așa? E frumoasă și plină de taine. Dar dacă te uiți la ea prin ochelarii de soare, arată cu totul altfel”. Comentarii similare însoțesc și celelalte părți.

Dacă programatismul pictural, fără subiect este prezent în *suita* din Republica Moldova destul de frecvent și suficient de variat, atunci sfera de răspândire a programatismului *cu subiect* se limitează, de regulă, la ”suitele-selecții” compuse pe baza muzicii din balet, opere, filme, spectacole dramatice. În astfel de cicluri putem defini două tipuri de program: primul – *cu subiect generalizat*, al doilea – *cu subiect concret*, predilecția revenindu-i celei dintâi. De regulă, compozitorii evită redarea directă a faulei pieselor de teatru sau a filmelor, aranjând materialul muzical în baza dramaturgiei specifice forme instrumentale ciclice, ceea ce determină atât selectarea fragmentelor, cât și succesiunea acestora.

*Suita Andrieș* pentru două pianе de Z. Tcaci poate servi drept model de abordare liberă a materialului sursei, din ea rezultând o compoziție *cu subiect generalizat*. Secvențele din balet sunt grupate în așa mod, încât fiecare dintre cele cinci părți ale suitei concentrează o singură linie ideatică. Astfel, părțile I și II (*Hora* și *Adagio*) ne prezintă caracteristica celor doi eroi lirici – Floricica și Andrieș, în partea I intrând episoade din prolog și din tabloul 4 al baletului, în partea II – din tablourile 1 și 3. În partea III a suitei (*Divertiment*) se înlanțuiesc două valsuri, precum *Valsul fluturilor și al florilor* și *Valsul viețuitoarelor pădurii*. Ambele fragmente sunt preluate din tabloul 4 al baletului, ordinea însă le-a fost inversată. Partea IV (*Sabatul*) compusă în baza fragmentelor din tabloul 2 redă o scenă de dezmaț a forțelor răului, cum ar fi Vifor-Negru, Barbă-Cot, Zgripturoaica. Partea V încheie linia de



dezvoltare a forțelor binelui și pune în lumină personajele lirice pe fondul vieții poporului. În această parte a suitei este folosită muzica din tabloul 1 al baletului – scenele jocului popular. După cum se vede, succesiunea fragmentelor muzicale în suită nu coincide cu ordinea lor din balet, ideea victoriei forțelor binelui găsindu-și aici o altă modalitate de realizare.

Suita din baletul *Idolul* de E. Lazarev poate fi clasată printre compozițiile *cu subiect concret*, deși autorul nu și-a propus reconstituirea pe parcursul ciclului a întregii acțiuni, limitându-se la momentele ei principale, și anume: năvălirea barbarilor pe pământuri străine; înfripirea iubirii în inimile căpeteniei tribului barbar Arald și fetei din tabăra adversă Iuna; nunta și moartea eroinei; trezirea conștiinței lui Arald și protestul lui împotriva forțelor oarbe ale răului și violenței; lupta lui Arald cu marele sacerdot și frângerea spadei – simbol al războiului. Piesele ce reflectă această linie de subiect alternează periodic cu recitativele clarinetului solo, cărora le revine rolul de comentariu filosofico-emoțional al episoadelor dramatice.

O anumită linie de subiect exprimată prin mijloace instrumentale specifice poate fi intuită și în unele compoziții fără program declarat – Gh. Krauklis definește acest fenomen ca “programatism latent”, raportându-l la sfera intermediară între muzica cu program și cea fără program [1]. Astfel, în *Suita pentru oboi și pian* de V. Zagorschi elementele de subiect se observă la nivelul “relațiilor” dintre instrumente. Fiind în permanentă schimbare (ba contradicții necruțătoare, ba colaborare strânsă, ba dialoguri-rivalități), aceste relații regizează și planul general al structurii ciclului și arhitectura fiecărei părți, constituind temelia “instrumental-teatrală” a dramaturgiei lucrării.

Programatismul latent este prezent și în ciclul *Două piese pentru clarinet, vioară și violoncel* de Z. Tcaci. Astfel, partea I a acestei lucrări s-ar putea intitula *Muzicienii la o petrecere*. Pe parcursul “acțiunii” fiecare dintre instrumentele “personaje” execută funcția lui asemănătoare cu rolul actorului într-un spectacol. Piesa debutează cu o “competiție” dintre doi soliști: vioara intonează o melodie în *A-dur*, clarinetul îi urmează cu alta în *G-dur-e-moll*. Ambele instrumente cântă fără ca nici unul să-și ducă tema la bun sfârșit, de parcă ar pierde firul gândului. Treptat, muzicienii “se înflăcărează”, încep să cânte împreună, încercând să găsească tonalitatea comună (ex. 5).

Exemplul 5. Z. Tcaci. *Două piese*. P. I

**Allegretto**

The musical score consists of three staves: Violin (top), Clarinet in Bb (middle), and Cello (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allegretto'. The Violin part begins with a whole rest, followed by a melody starting on G4 with a mezzo-forte (mp) dynamic. The Clarinet in Bb part also begins with a whole rest, followed by a melody starting on G4 with a mezzo-forte (mp) dynamic. The Cello part begins with a whole rest, followed by a bass line starting on G2 with a mezzo-forte (mp) dynamic. The Cello part has a 'pizz.' marking. The score shows the instruments interacting and eventually playing together.

În partea mediană, în procesul de stabilire a “adevărului”, intră și violoncelul. Disputa dintre instrumente se întinde treptat, fiecare încercând să demonstreze de ce este capabil. În momentul de maximă “înfierbântare” se reîntoarce factura inițială – astfel, în final, pare să fie găsită o înțelegere reciprocă relativă. Deși, în ultimul moment, vioara, pe furiș, în *piano*, încearcă să scindeze proaspăta alianță, reluându-și melodia inițială... Totul însă se sfârșește cu bine, “consensul” tematic și tonal este atins definitiv.

Concluzionând cele expuse, menționăm următoarele. Exemplele enumerate probează concludent faptul că programatismul în suită din Republica Moldova joacă un rol considerabil. El a însoțit suita pe parcursul evoluției sale, devenind treptat din ce în ce mai variat și mai ingenios. În muzica autohtonă găsim o gamă largă de manifestare a programatismului, de la convențional la cel cu subiect. Deși multe

compoziții ocupă un loc intermediar între muzica “pură” și cea programatică, totuși, există și suite evidente programatice, întrunind toți cei trei factori esențiali, precum prezența concepției programatice, a unui program declarat și a mijloacelor specifice pentru realizarea acestuia.

#### **Referințe bibliografice**

1. КРАУКЛИС, Г. Методологические вопросы исследования программной музыки. **В: Вопросы методологии советского музыкознания.** Москва: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1981.
2. СИГАНОВА, О. Полифоническая сюита памяти Д. Д. Шостаковича В. Симонова: аналитический очерк. **В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice.** Arta muzicală. 2011, nr. 1–2 (12–13). Chișinău: Valinex SRL, 2011.
3. СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА, М. Проблемы эволюции живописности в музыке (от Вивальди до Респиги). **В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea.** Chișinău: Goblin, 1997, p. 16-22.