

Нередко камерно-инструментальная фактура строится на диалогировании инструментов по парам: например, в тактах 46–47 партии флейты и гобоя, с одной стороны, и партии кларнета с фаготом, с другой. Диалог построен на идентичных ритмических рисунках, что требует от инструменталистов точности игры — как с интонационной, так и с метроритмической точки зрения. Другая исполнительская проблема — сложные ритмические структуры, синкопирование (как внукритактовое, так и междутактовое), переменный размер, и другие приемы.

Надеемся, что указанные методические пожелания окажут практическую пользу музыкантам–исполнителям и помогут активизировать концертную жизнь этого яркого произведения.

Библиографические ссылки

1. BELÂH, M. Unele particularități ale compoziției sonore pe baza exemplului „Axis” de V. Beleaev. **In:** *Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didact. a profesorilor* (anul 2003), ed. a 3-a. Chișinău, 2003, p. 134–137.
2. ПЛАТОНОВ, Н. Методика обучения игре на флейте. **В:** *Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки*. Москва, 1966, вып. 2, с. 11–68

ISTORIOARE AMUZANTE (ȘASE CROCHIURI) PENTRU CVARTET DE COARDE ȘI CLARINET DE Z. TKACI SUB ASPECTUL INTERPRETATIV

*FUNNY STORIES (SIX SKETCHES) FOR STRING QUARTET AND CLARINET BY
Z. TKACI UNDER THE INTERPRETATION ASPECT*

VICTOR TIHONEAC

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

Articolul de față reprezintă o analiză interpretativă a ciclului instrumental „Istorioare amuzante” semnate de Zlata Tkaci. Cercetarea s-a făcut în baza înregistrărilor audio realizate de Eugen Verbețchi, A. Kaftanat, B. Dubosarschi, N. Tatarinov ș.a. Autorul a încercat să delimiteze particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi și specificul tratării textului componistic.

Cuvinte-cheie: muzică camerală, ciclul instrumental, Zlata Tkaci, clarinet, cvartet de coarde, creația componistică din Republica Moldova, interpretare, creații pentru copii.

This article presents an interpretative analysis of the instrumental cycle "Funny stories" written by Zlata Tkaci. The analysis was based on audio recordings made by Eugen Verbețchi, A. Kaftanat, B. Dubosarschi, N. Tatarinov and others. The author has attempted to define the particular style of E. Verbețchi's interpretation, the specific treatment of a composer's text.

Keywords: chamber music, instrumental cycle, Zlata Tkaci, clarinet, string quartet, composer's creation in the Republic of Moldova, interpretation, pieces for children.

Importanța majoră a genului de suită pentru creația compozitorilor din Moldova a fost menționată de nenumărate ori de către diferiți muzicologi. Tendință spre îmbinarea pieselor muzicale în cadrul unei creații ciclice, după cum menționează T. Berezovicova, își are sorginea „în arta muzicală populară, mai ales în mostrele folclorice ce conțin elemente de suită ca, de exemplu, „ciclurile pastorale” de tip doină-joc, potpuriurile instrumentale din repertoriul lăutăresc etc.” [1, p. 7].

Această tendință spre *ciclizare* se observă și în creația compozitoarei din Republica Moldova Z. Tkaci, în moștenirea căreia găsim numeroase exemple de suită. În primul rând este vorba de *ciclurile vocale: Buna dimineață* pe versurile lui Gr. Vieru (1967), *Trei monoloage* pe versurile lui Gr. Vieru (1969), *Din poezii Moldovei* pe versurile lui A. Busuioc, Gr. Vieru, V. Teleucă, V. Codiță, A. Ciocanu ș.a. (1984), *Ceai stelar* pe versuri de O. Driz (1994) ș.a. O altă latură a acestei tendințe o prezintă ciclurile semnate *pentru cor de copii: Abecedarul cântă* (1989), *Cimilituri muzicale* (1989), *Abecedarul vesel* (1993), *Cântă, joacă litera* (1997) ș.a.

În ceea ce privește suitele instrumentale, putem nominaliza mai multe creații: *Din folclorul evreiesc* – 4 piese pentru vioară, violoncel și pian (1995), *7 piese pentru instrumente de suflat și pian pentru copii* (1987), *5 motive pentru cvartet de coarde* (1986), *Album pentru copii pentru pian* (1986), *Suita pentru 2 pian* (1983), *5 piese pentru cvartet de coarde* (1981) ș.a. În acest context merită să fie studiat și ciclul instrumental *Istorie amuzante* pentru clarinet și cvartet de coarde compus în anul 1978¹. Menționăm că în muzica camerală europeană există mai multe exemple de utilizare a acestui tip de ansamblu, inclusiv așa capodopere ale muzicii universale ca *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de W.A. Mozart, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de C.M. Weber, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de J. Brahms, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de P. Hindemith, *Cvintetul pentru clarinet și cvartet de coarde* de Max Reger ș.a.

Sub aspectul istorico-stilistic creația analizată a Z. Tkaci poate fi determinată ca suită modernă, bazată pe 6 piese contrastante, unificate prin mai multe procedee — atât extra-, cât și intra-muzicale. Din prima categorie fac parte principiile programatismului muzical, realizate prin adresarea la povestirile semnate de prozatorul național Gh. Gheorghiu, care în 1968 a editat o culegere de istorioare pentru copii intitulată *Bună ziua, mulțumesc, la revedere*. Din cele 25 de povestiri incluse în culegerea de față, Z. Tkaci a selectat doar 6, încadrându-le excelent într-un concept unic dedicat lumii copilăriei.

¹ Creația menționată a fost înregistrată în anul 1978 la Studioul „Melodia” de I. Popescu (lectură), E. Verbețchi (clarinet), A. Kaftanat (vioară), A. Mirocnik (vioară), B. Dubosarschi (violă), N. Tatarinov (violoncel).

Sub aspect interpretativ merită să fie menționat faptul, că programatismul oferă mai multe avantaje în crearea conceptului interpretativ propriu. După cum afirmă cercetătorul rus Gh. Krauklis, „în cazul când interpretul asociază imaginile de bază și specificul dezvoltării muzicale a unei piese cu un fenomen sau subiect concret, concepția interpretativă generală capătă concordanță și finalitate. Cu alte cuvinte, în asemenea cazuri e mai ușor de realizat integritatea interpretării” [2, p. 38].

Este știut de toți că o parte majoră a creației Z. Tkaci este dedicată copiilor. Interesul pentru această tematică este explicat de către compozitoare astfel: „Îmi place foarte mult să scriu pentru copii. Este o activitate distractivă, ea ajută să păstrezi senzația de contact direct cu publicul. Copii — nu sunt doar niște ascultători recunoscători dar și interpreți pasionați.” [3, p. 7].

Revenind la problema abordată, remarcăm faptul că motivul selectării povestirilor de față și expunerea lor în succesiunea respectivă vine din dorința de a păstra forma tradițională a ciclului în corelația tempourilor și în faptul că aceste povestiri redau diferite aspecte ale psihologiei copilului, ale viziunii lui asupra lumii înconjurătoare. Fiecare piesă este precedată de un epigraf, care are ca scop redarea rezumativă a conceptului de bază a fiecărei povestiri.

Prima piesă a ciclului, intitulată *În pădure* se bazează pe o istorioară despre un băiat Ilie, care încearcă să privească pădurea prin ochelarii de soare, descoperind în cele din urmă că ochii omului „văd mult mai frumos” [4, p. 72]. Așadar, în această istorie simplă și copilărească se ascunde o idee filozofică profundă.

Sub aspect structural această piesă reprezintă o formă bipartită simplă contrastantă *a b*. Ambele părți sunt unificate printr-o mică cadență expusă în partida clarinetului în m. 15–17. În ceea ce privește materialul muzical, funcția melodică aparține clarinetului, în timp ce cvartetului de coarde îi este rezervată funcția de acompaniament. O introducere din 8 măsuri bazată pe o pedală armonică este construită pe un acord destul de tensionat *do-bemol – fa – mi-bemol¹ – la-becar – la-bemol¹*. Îmbinarea sunetelor *la* și *la bemol¹* formând un interval de octavă micșorată redă prin procedee armonice atmosfera pădurii plină de mister, care la nivel timbral este realizată prin folosirea procedeeului *sul ponticello*, iar sub aspect ritmic acest efect este amplificat prin apariția în partida violoncelului a sunetului *do-bemol* sincopat, care ar putea fi asociat cu imitarea ciocănitorei. Acest procedeu face parte din a. n. „reprezentare asociativă” (definiția aparține lui Gh. Krauklis) [2, p. 57], a cărei esență constă în redarea diferitor fenomene ale vieții (tipuri de mișcare, calitățile specifice materiale ale obiectelor sau fenomenelor ș.a.). Aceste „procedee ilustrative, de regulă sunt mai evidențiate având un caracter mai reglementat și univoc, ceea ce în mod corespunzător îi orientează și pe interpreți” [2, p. 58].

Specificul melodic al partidei clarinetului este caracterizat de G. Cocearova astfel: „melodia lentă, lină, cu caracter de vals, e departe de aspectul ilustrativ, și este menită să redea mișcările spiritului” [5, p. 72]. Desfășurarea melodică se bazează pe un principiu tipic pentru stilul melodic al Z. Tkaci: este vorba de dezvoltare liberă cvasi-improvizatorică, care cucerește vârfurile melodice noi.

Sub aspect modal melodia clarinetului se construiește în baza cromaticii formate din 12 trepte, unde pe prim-plan se află coeziunea a trei elemente melodice: terța mică – secunda mică – terța mică în mișcare ascendentă (în măsurile 8 și 9). În măsurile 13 și 14 apare o altă intonație semnificativă în partida clarinetului: este vorba de alternarea mișcării descendente *do-diez² – la-diez¹* și ulterior *do-becar² – la-becar¹*, care apare ca un echivalent sonor al ideii de schimbare de percepție a pădurii prin ochelari și fără ochelari de către eroul mic al primei părți a ciclului.

Secțiunea a doua se începe în m. 18 prin modificarea facturii cvartetului de coarde: în acompaniament apare o textură mai evidențiată sub aspect ritmic, cu desene ritmice acute, care au trăsături comune cu dansul popular *joc mare*. Această inovație ritmică dinamizează întreaga piesă, în timp ce în partida clarinetului are loc extinderea diapazonului instrumental prin implicarea registrului acut până la sunetul *mi³*, apariția unor desene ritmice noi și alte procedee.

În pasajul final al acestei părți mișcarea ascendentă se compensează cu ceea ce descendentă (m. 28–31), linia melodică revenind de la sunetul *mi-becar³* până la *sol*. În măsurile 36–42 apare a doua micro-cadență a clarinetului care nu doar echilibrează întreaga structură a piesei (fiind percepută ca o reflecție a primei microcadențe), dar și sintetizează unele elemente melodice a întregii mișcări. Este vorba de modelul ritmico-melodic, succesiunea *terța mică secunda mică* în mișcarea descendentă.

Grație interpretării lui E. Verbețchi muzica primei părți capătă un caracter vizual bine pronunțat, provocând astfel unele asocieri cu muzica cinematografică. Printre cele mai importante procedee folosite de E. Verbețchi remarcăm trei tratări diferite ale sunetului instrumentului, susținute de alte mijloacele muzical-interpretative. Astfel, în secțiunea inițială interpretul cântă linia melodică foarte exact atât din punct de vedere ritmic (fără *accelerando* sau *ritardando*) cât și dinamic (*pp*). Clarinetistul evită accentele în melodie, utilizând în exclusivitate hașura *legato*. Toate aceste procedee contribuie la formarea unei imagini mai obscure, misterioase.

În secțiunea a doua interpretul modifică brusc toate procedeele interpretative, reieșind din calitatea materialului sonor. Aici apare o intonație mai dramatică, susținută de folosirea *crescendo* și *accelerando* în partida clarinetului, cu apogeul întregii piesei plasat în cadența clarinetului de pe p. 5, unde dinamicul atinge *forte*.

În general tratarea remarcilor dinamice indicate de compozitor de E. Verbețchi merită o atenție aparte. Deși în cadrul secțiunii a doua Z. Tkaci indică *mf* și *f*, E. Verbețchi face acest contrast mai pronunțat, de fapt interpretând o evoluție dinamică treptată — de la *mp* până la *ff*. Astfel se realizează conceptul interpretativ propriu al muzicianului pe baza textului muzical propus de compozitor.

O valoare aparte o are interpretarea cadenței finale a clarinetului, care demonstrează simțul subtil al formei muzicale al lui Verbețchi. Remarcile Z. Tkaci *morendo*, *pp* sunt interpretate foarte fin, moale, creând un contrast considerabil cu secțiunile precedente ale formei muzicale.

În cea de-a doua piesă, intitulată *Neastâmpărații*, care este expusă la fel într-o formă bipartită simplă, predomină o gândire lineară susținută de mișcarea *ostinato* a liniei acompaniamentului expusă în partida violoncelului. Anume procedeele metro-ritmice redau foarte exact o energie internă ascunsă, starea lăuntrică a copiilor neastâmpărați.

Linia melodică este caracterizată printr-o textură ușor sincopată unde se urmărește principiul de *fugato* cu elemente de *stretto*. Inițial tema este expusă la clarinet după care este preluată de violă grație timbrului asemănător. Vorbind de factura polifonică a ciclului Z. Tkaci este necesar să afirmăm că aceasta se manifestă prin apariția pe al doilea plan a altei linii melodice expuse în partida violoncelului.

Începând cu măsura 28 apare un interludiu care pregătește secțiunea a doua a formei: aici toate vocile se construiesc pe un element de fundal expus monoritm. În materialul tematic al partidei clarinetului pătrund elemente din acompaniamentul temei din secțiunea inițială, expusă în partida violoncelului. Urmărim o imitație graduală care produce un efect ilustrativ fiind asociat cu distracția copiilor la săniuș despre care e vorba în textul literar.

Particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi s-au manifestat la fel prin tratarea specifică a textului muzical. Aceasta s-a realizat mai cu seamă prin înlocuirea unor hașuri menite să accentueze atmosfera creată de compozitor. Astfel chiar de la începutul piesei observăm utilizarea hașurii *staccato* în partida clarinetului în locul indicației *tenuto* în așa fel evidențiind caracterul sprintar, vioi al piesei. O asemenea abordare a conținutului muzical a fost însoțită de respectarea strictă a tempoului în prima secțiune a piesei. Odată cu intervenția primei viori în m. a 19-a și până în m. 28, clarinetul trece pe ultimul plan îndeplinind funcția de acompaniament. Aici urmărim o predominare vădită a sonorității instrumentelor cu coarde care pregătește cea de-a doua secțiune. Linia lor melodică este însoțită de un *cresc.* destul de pronunțat. În pofida indicației *p* în m. 28–33 interpreții păstrează nuanța dinamică de *f*, astfel menținând caracterul

vioi al piesei. În plan metro-ritmic în această secțiune urmărim accelerarea tempoului care are ca scop pregătirea culminației generale a lucrării.

Odată cu intervenția violei în m. 48 are loc o încetinire semnificativă a tempoului. În m. 52 sunt expuse unele structuri melodice noi care au ca scop redare stării de supărare, de vină a copiilor. Materialul tematic apare într-un aspect nou în partida clarinetului (m. 55–59) având un caracter mai meditativ, liric. Creația este finisată în tempoul de bază a lucrării printr-un pasaj ascendent în partida clarinetului.

A treia piesă *Necazuri* se bazează pe o temă mai lirică, mai melancolică, care redă o stare de tristețe, de supărare, fiind expusă într-un tempo moderat. Din nou compozitoarea preferă o factură lineară, care contribuie la formarea raportului complementar al vocilor: sunetele prelungite expuse în partida clarinetului sunt completate cu pasajele scurte în partida viorilor secunde. Sub aspect melodic aici se utilizează mișcarea pe terțe cu coborârea la un ton, care capătă o funcție de leit-intonații ale întregului ciclu. A doua secțiune a piesei date se începe odată cu expunerea materialului tematic în partida viorii prime (*con sord.*). Această secțiune este extinsă datorită repetării la sfârșitul piesei a materialului tematic. Întreaga piesă este scrisă în formă bipartită simplă cu introducere și încheiere.

Caracterul elegiac, liric al piesei este redat extraordinar de către interpreți prin respectarea tempoului, prin accentuarea intonativă a liniei melodice. Aceasta este realizată prin marcarea timpului slab în partida violei, și a timpului tare în partida violei secunde. Urmărim aici o amplificare comună a nuanței dinamice prin intermediul căreia se realizează integritatea compozițională a piesei. Atmosfera este rarefiată abia din m. 23, unde are loc o diminuare generală. În pofida caracterului vesel, sprințar al liniei melodice din partidele grupului instrumentelor cu coarde E. Verbețchi păstrează caracterul melancolic, meditativ al temei.

A patra piesă intitulată *Săniuța nouă* din nou ne readuce la jocurile de iarnă ale copiilor. Are un caracter vesel, motric. Este caracterizată printr-o textură destul de densă cu proprietăți ilustrative. În partida primei viori și a violei sunt expuse într-o formă *ostinato* grupuri din șase șaisprezecimi accentele cărora de fiecare dată coincid cu alt timp al măsurii, iar în partida viorii secunde sunt expuse grupuri din patru șaisprezecimi. O astfel de suprapunere a desenelor ritmice dinamizează întreaga piesă. Linia melodică expusă inițial la clarinet are un caracter de *scherzo*, vesel, haios, dinamic. Aceste trăsături sunt accentuate prin utilizarea în linia melodică a apogiaturilor. În ceea ce privește forma piesei respective aici avem formă tripartită simplă, iar dezvoltarea materialului tematic se realizează cu folosirea principiului variațional.

Interpreții tratează în mod propriu nuanțele dinamice indicate de Z. Tkaci: astfel, de la început nuanța *p* se înlocuiește cu cea de *mf*. Caracterul dinamic, vioi este păstrat până în m. 15,

unde are loc o diminuare generală a piesei, melodia fiind interpretată la *pp*. În această piesă se demonstrează aptitudinile tuturor muzicienilor de a cânta în ansamblu: atât caracterul motric, cât și sonoritatea timbrală inițială se păstrează până la sfârșitul piesei.



Începând cu m. 21, E. Verbețchi interpretează partida lui foarte delicat, la *p*, conștientizând perfect faptul, că aici rolul lui constă în susținerea partidei primei viori, căreia îi aparține funcția melodică. În ceea ce privește tratarea hașurilor, ca și în partea a doua a ciclului, E. Verbețchi înlocuiește hașura *tenuto* cu *staccato* pentru a accentua caracterul piesei.

A cincea piesă — *Cântec de leagăn* — este expusă într-o formă tripartită simplă. Întreaga temă este construită pe alternarea a două cvarte consonante fiind lipsită de desene ritmice acute. Este ușor sincopată ceea ce produce efectul unui legănat.

Linia acompaniamentului este expusă într-o textură acordică. Alternarea grupurilor ritmice este realizată prin utilizarea figurilor *antispast* și *coriamb*² (în conformitate cu terminologia cercetătorului Gh. Oprea) [6, p. 92] atât în partida instrumentelor cu coarde cât și a clarinetului. Acest fapt confirmă folosirea diferitor modele ritmice ce aparțin ritmului *giusto-silabic* tipic pentru folclorul național. Printre proprietățile cântecelor de leagăn aparținând folclorului românesc sunt mișcarea melodiei pe trepte alăturate sau pe salturi mici. O astfel de evoluare a liniei melodice urmărim în prima secțiune și mai cu seamă în m. 11–18. Așadar, observăm o sinteză foarte organică a trăsăturilor genuistice ale folclorului național (cântec de leagăn) și a particularităților stilistice ale Z. Tkaci.

Caracterul liric al piesei este redat de interpreți prin utilizarea unei palete timbrale aparte, menite să accentueze specificul genului cântecului de leagăn. Aceasta s-a manifestat prin accentuarea intonativă a figurilor melodico-ritmice tipice acestui gen, prin utilizarea flageoletelor în partida primei viori. Materialul tematic expus în partida clarinetului este realizat de interpretul de uniform, monoton, păstrând nuanța dinamică *pp*, și redând o stare de somnolență a copilului. Anume această idee determină profilul dinamic uniform al secțiunilor extreme ale miniaturii. În partea mediană, din contra, E. Verbețchi utilizează pe deplin resursele agogicii și a dinamicii, creând câteva valuri sonore, care tind spre apogeul piesei în m. 37. Această secțiune poate fi comparată cu visurile copilului, cu niște evenimente tulburătoare care se produc în subconștiința lui. Este uimitor, cum E. Verbețchi a sesizat și a redat în paleta sonoră acest concept al piesei.

Partea finală a suitei se intitulează *Bună ziua, mulțumesc, la revedere!* și reprezintă o sinteză a întregului ciclu, având, după cum menționează G. Cocearova, anumite aspecte comune cu genul de tocată. „Piesă este dinamică, ritmul său mobil și elastic o apropie de genul de tocată.

² Antispast — ; Coriamb — .

Intonațiile energice, impulsive ale temei, desfășurate pe fundalul unui acompaniament de tip ostinato, creează o atmosferă generală de acțiune și este înrudită cu melodiile instrumentale având caracter improvizatoric, ce nu se încadrează în structură tipică de dans” [5, p. 75].

În liniile melodice ale instrumentelor cu coarde găsim leit-intonația din piesele precedente ale ciclului (vioara I, violă în m. 27). Ulterior asemenea elemente le regăsim în partida clarinetului. Aceste structuri melodice sunt proprii pentru cea de-a doua piesă a ciclului *Neastâmpărații*. Unele elemente comune cu figurile ritmice ale celei de-a patra piesă *Săniuța nouă* le regăsim în m. 79. În m. 46 linia melodică este expusă într-o factură imitativă cu elemente de *stretto*. Inițial tema este expusă în partida clarinetului fiind preluată de prima vioară.

Contrastul piesei finale cu cea precedentă este foarte bine marcat de interpreți prin utilizarea unor mijloace de expresivitate care au reliefat caracterul vioi, festiv, fiind subliniat în materialul tematic expus în partida clarinetului (m. 8) prin evidențierea accentelor indicate în textul autorului. Sub aspect stilistic partea finală a ciclului suferă niște influențe ale stilului lui D. Șostakovici.

Putem conchide că particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi s-au manifestat prin aplicarea diverselor metode necesare pentru redarea exactă a mesajului creației:

1. înțelegere perfectă a conceptului componistic propus de Z. Tkaci, și ca rezultat, o redare adecvată a ideii muzicale;
2. un caracter vizual bine pronunțat al interpretării, crearea imaginilor muzicale care redau perfect toate semnele și semnificațiile textului muzical;
3. tratare destul de liberă a indicațiilor compozitoarei (ce țin de articulație și dinamică), care totuși nu denaturează conceptul ciclului, ba din contra, contribuie la dezvoltarea lui mai exactă;
4. clarinetistul demonstrează o paletă foarte variată a procedeelelor timbrale, selectând pentru piesă, imagine, tip de melodică o soluție sonoră proprie;
5. prin aceasta, E. Verbețchi devine un co-autor al creației semnate de Z. Tkaci *Istorioare amuzante*, creează o viziune proprie pe baza textului muzical deja compus.

Referințe bibliografice

1. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova*: Autoref. tz. de doct. în studiul artelor. Chișinău, 2000.
2. КРАУКЛИС, Г. Программная музыка и некоторые аспекты исполнительства. В: *Музыкальное исполнительство*: Сб. статей. Москва: Музыка, 1983, вып. 11, с. 34–67.
3. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Pontos, 2000.
4. GHEORGHIU, G. *Vună ziua, mulțumesc, la revedere!* Chișinău: Lumina, 1968.
5. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1979.
6. OPREA, Gh.; AGAPIE, L. *Folclorul muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.