
IV. Muzica de cameră

SUITA CINCI PEȘREVURI (PE MOTIVELE MELODIILOR LUI DIMITRIE CANTEMIR DE ZLATA TKACI: ASPECTE ALE DIALOGULUI STILISTIC

THE SUITE FIVE PEȘREVS (ON MELODIES BY DIMITRIE CANTEMIR) BY ZLATA TKACH:
ASPECTS OF STYLISTIC DIALOGUE

TATIANA BEREZOVICOVA,
conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul de față este consacrat cercetării suitei „Cinci peșrevuri” pentru cvartet de coarde de Zlata Tkaci — lucrare care ocupă un loc aparte printre ciclurile de suită semnate de compozitoare. Ciclul se examinează sub aspectul particularităților de gen, arhitectonicii, structurii părților, scriiturii, procedeele de dezvoltare a tematismului etc. Autoarea realizează analiza comparată a Peșrevurilor Z. Tkaci cu peșrevurile lui D. Cantemir care au constituit sursa tematică a suitei. În urma cercetării se formulează unele concluzii referitoare la semnificația ciclului examinat în contextul creației de suită a compozitoarei și la metoda de abordare de către ea a materialului muzical străin.

Cuvinte-cheie: Zlata Tkaci, Dimitrie Cantemir, peșrev, melodie, folclor, suită, ciclu instrumental, cvartet de coarde, dialog stilistic.

The present article is devoted to the analysis of the suite “Five peșrevs” for string quartet by Zlata Tkach — a work that occupies a special place among the suite cycles written by the composer. The cycle is analyzed under the aspect of genre particularities, architectonics, structure of the parts, writing, ways of developing the themes etc. The author makes a comparative analysis of the peșrevs by Zlata Tkach with those written by D. Cantemir that constituted the thematic source of the suite. As a result of the research the author made some conclusions concerning the significance of the analyzed cycle in the context of the composer’s creation of suites and her methods of approaching foreign musical material.

Keywords: Zlata Tkach, Dimitrie Cantemir, peșrev, melody, folklore, suite, instrumental cycle, string quartet, stylistic dialogue

Genul de suită instrumentală ocupă un loc important în creația Zlatei Tkaci. Printre factorii cei mai importanți care se relevă cu pregnanță în majoritatea din cele 13 suite se evidențiază înclinația spre folclor. De la primii săi pași în creația componistică Z. Tkaci a manifestat constant un interes vădit față de folclorul musical românesc al cărui colorit intonațional și ritmic l-a deprins din fragedă copilărie. În ultimele decenii ale vieții autoarea s-a îndreptat și spre muzica populară evreiască, fapt ce i-a modificat lexicul componistic, marcând astfel o nouă spiră în evoluția stilului său [1, p. 27].

Utilizarea particularităților folclorului muzical românesc și evreiesc este absolut firească pentru Z. Tkaci, ambele surse prezentând ceva asimilat și îndrăgit din copilărie, păstrat și crescut cu dragoste în adâncimile firii. În această ordine de idei pare întrucâtva neobișnuită adresarea Z. Tkaci la muzica turcească în ciclul *Cinci peșrevuri (pe motivele melodiilor lui Dimitrie Cantemir)* pentru cvartet de coarde scris în 1991. Putem presupune, însă, că există cel puțin trei motive care au condiționat alegerea unui material destul de exotic pe atunci. Impulsul inițial (despre această mărturisire și însăși Z. Tkaci) i-a dat-o cartea *Dimitrie Cantemir. Creații muzicale* [2] — o ediție îngrijită de soțul compozitoarei, muzicologul Efim Tkaci, autor al mai multor eseuri despre Cantemir, care a realizat și prefață la culegerea susmenționată.

Al doilea impuls, mai profund și, probabil, cel mai principal, îl puteau constitui calitățile imanente ale creațiilor muzicale semnate de Dimitrie Cantemir — o comoară nestemată care menține valorile perene ale culturii tradiționale turcești.

Un al treilea impuls se ascunde posibil în similitudinile stilistice între muzica turcească și cea evreiască descoperite de Z. Tkaci. În această ordine de idei pare deloc întâmplător faptul că *Cinci*

peșrevuri au fost semnate în același an cu suita *Din folclorul evreiesc* pentru cvartet de coarde. Ambele cicluri au apărut la începutul anilor '1990 — anume atunci, când motivele evreiești au marcat „schimbarea la față” considerabilă a stilului compozitoarei.

Orice adresare a unui compozitor la o muzică străină ca izvor de inspirație pune problema interacțiunii a două sisteme stilistice, a modalității de însușire de către acesta a muzicii împrumutate. În ceea ce privește suita *Cinci peșrevuri* de Z. Tkaci, deosebirea produsului final de prototip este considerabilă. Apelând la muzica turcească creată cu circa trei secole în urmă, compozitoarea o tratează de pe pozițiile unui compozitor european al secolului XX și o abordează în concordanță cu principiile compoziționale caracteristice propriei sale muzici. Ca de obicei, Z. Tkaci nu se rezumă la o simplă aranjare. Metoda sa de prelucrare a originalului se încadrează în ceea ce a fost determinat de V. Axionov ca „transformare” și „asimilare” [3] și poate fi observat în mai multe lucrări ale Z. Tkaci bazate pe material folcloric. Concretizând sensul acestei metode, G. Cocearova o apreciază ca un „mod analitic de abordare” a folclorului: „separând nucleul incipient, ea (compozitoarea — n.n.) îl folosește ca impuls de pornire care în procesul de desfășurare atinge nivelul unei idei proprii caracterizate printr-un înalt grad de dezvoltare și generalizare” [1, p. 169]. Pare relevantă și observația lui Z. Stolear asupra lucrului compozitoarei cu folclorul: „Orice prelucrare făcută de ea nu este o armonizare obișnuită sau o colorație variațională elementară a unei melodii populare evreiești, ci este o creație muzicală de sine stătătoare ce demonstrează trăsăturile individuale ale stilului său de autor” [4, p. 25].

Așadar, în suita *Cinci peșrevuri* muzica turcească și maniera componistică a Z. Tkaci intră într-un dialog stilistic activ, ale cărui repere vom încerca să le demonstrăm prin compararea suitei *Cinci peșrevuri* cu mostrele muzicale puse la baza ei, menționând atât semnele distinctive, cât și punctele de tangență.

Alegând cinci piese din cele 28 peșrevuri publicate ale lui Dimitrie Cantemir (nr. 2, 6, 9, 12, 13¹), Z. Tkaci compune în baza lor un ciclu instrumental de suită care denotă vădit legitățile genului respectiv. Menționăm că peșrevul ca gen provine și el din lumea formelor ciclice, având o legătură genetică cu suita: menirea peșrevurilor în timpurile lui Cantemir a fost de a preceda lucrările vocal-instrumentale de formă amplă, adică „a constitui introducerea pentru compozițiile muzicale de anvergură, precum era suita orientală <...>. În termenii muzicii academice europene, peșrevul turcesc are similitudini cu preludiul” [5, p. 71]. Însă în zilele noastre peșrevurile lui Cantemir există ca piese de sine stătătoare (și în sensul acesta ele sunt asemănătoare preludiului european care s-a emancipat ca gen aparte în sec. XIX).

Cinci peșrevuri de Z. Tkaci reprezintă o suită modernă alcătuită din cinci miniaturi-schițe, fiecare întruchipând o imagine, o dispoziție redată într-o formă mai mult sau mai puțin dezvoltată. Închegate într-o formă ciclică, piesele îndeplinesc niște funcții compoziționale relativ stabile², ceea ce asigură formei o anumită unitate. Suita demonstrează următoarea succesiune de tempo: *Andantino* – *Allegro* – *Allegretto* – *Sostenuto* – *Moderato*. Deși în ciclu prevalează tempourile moderate, aceasta nu aduce la monotonie, deoarece piesele contrastează între ele prin baza lor de gen, prin caracterul imaginilor, scriitura etc.

Partea I a suitei reprezintă o mișcare lentă (*Andantino*, 3/4) a cărei material melodic este preluat din *Peșrevul în modul büzürk* nr. 6 de D. Cantemir. Muzica sobră și lină a peșrevului redă un sentiment apăsător de tristețe. Această atmosferă se păstrează și în piesa Zlatei Tkaci, stabilindu-se deja în introducerea care începe cu intonații de suspin, văietare:

¹ Aici și mai departe numerotarea peșrevurilor se efectuează după cartea lui V. Ghilaș *Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale* [5]. Această monografie ne-a servit drept sursă principală de informații privitoare la peșrevurile lui D. Cantemir, peșrevul ca gen și specificul muzicii turcești în general.

² Despre această scrie T. Livanova [6].

Exemplul 1. Z. Tkaci.

Cinci peșrevuri. Partea I

Dialogul între violina II și violă formează fundalul continuu pe care se desfășoară fără grabă o temă curgătoare, duioasă, cu o nuanță nostalgică, încredințată violoncelului și violei I. Tema se derulează în partida violoncelului germinând din intonația de suspin:

Exemplul 2.

Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea I

Modul peșrevului lui Cantemir, în perspectiva teoriei occidentale, corespunde minorului melodic, iar pe alocuri și celui doric, construit de la sunetul *a*. În piesa Z. Tkaci muzica denotă trăsături ale modului minor armonic bazat pe dominantă, dezvăluind o concurență între două tonici — *a* și *e*, cea de-a doua chiar pretinzând să fie una principală. O altă caracteristică a modului este secunda mărită care apare ca interval melodic (în partida violei, mm. 47–48), dar este utilizată activ și ca interval armonic format pe verticală. Secunda mărită se manifestă în diferite voci și indirect, la distanță, ca un element latent al tetracordului *e – fis – gis – a* (a se vedea ex.1).

După cum se știe, modul de dominantă are o proveniență orientală, întâlnindu-se des și în muzica turcească³. Transformând melodia lui Cantemir sub aspect modal, Z. Tkaci, probabil, a avut intenții s-o facă și mai specifică, mai expresivă, atribuindu-i totodată și unele trăsături care o apropie de muzica evreiască. În această ordine de idei pare semnificativ faptul că toate cele patru piese ce constituie ciclul Z. Tkaci *Din folclorul evreiesc* au la bază structuri modale analoage, cu secunda mărită între treptele a II-a și a III-a⁴.

Forma piesei este una monopartită asemănătoare cu perioada, cu toate că contururile ei nu se încadrează riguros într-o structură tipică. Piesa este constituită din cinci secțiuni-propoziții detașate una de alta prin cezuri mai mult sau mai puțin sesizabile:

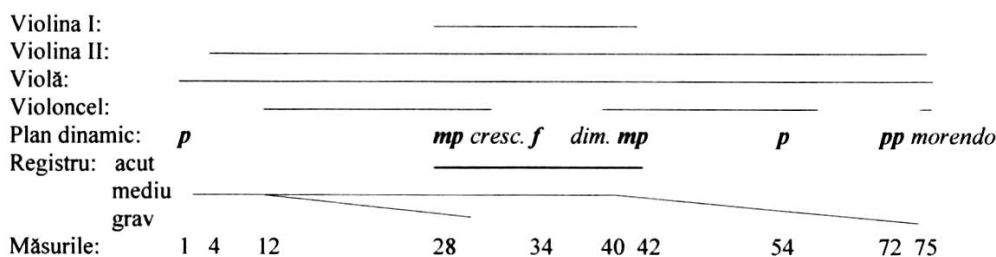
Conținut tematic:		a	+	b		b ₁		b ₂	+	b ₃		Coda
Structură:	Introducere	—		∨	—		—		∨	—		
Nr. de măsuri:	11	9	+	14		[17]		9	+	13		13

Dacă vom lua ca reper partida violoncelului (linia de jos), atunci forma poate fi apreciată ca o perioadă compusă constituită din patru propoziții (9+14 + 9+13). Factorul principal ce nu permite să apreciem structura univoc, este incluziunea secțiunii *b₁* (partida violei I, linia de sus, 17 măsuri) care se suprapune pe sfârșitul frazei violoncelului, voalând astfel cezura a doua. La rândul său, și cadența secțiunii *b₁* se estompează prin intrarea pretimpurie a violoncelului. Asupra arhitectonicii piesei acționează și prezența fundalului violei II și violei, a căror mișcare neconținută creează o „ligatură” fluctuantă, ascunzând cezurile și atenuând perceperea cadențelor.

³ Melodii scrise în modul asemănător putem găsi și printre peșrevurile lui Cantemir (nr. 9, 18 ș. a.).

⁴ Marele culegător și cercetător al folclorului evreiesc M. Beregovski care a publicat în culegerile sale numeroase melodii construite în acest tip de mod, îl numește „mod frigid modificat” [7]. Modul acesta are și alte denumiri [8].

Piesa dezvăluie și forma de planul doi care poate fi apreciată ca forma „de undă factuală” sau „de tip *crescendo-diminuendo*” [9, p. 472]. Ea este construită ca un val simetric de creștere și scădere redat prin mai multe mijloace de expresivitate, precum factura, registrul și dinamica, ceea ce poate fi prezentat schematic în modul următor:



În dezvoltarea tematică un rol important revine principiului variațional. Evident că procesul formativ este influențat și de legitățile polifonice: drept argument pot servi independența lineară a vocilor, plasticitatea polifonică a facturii multivocale, ocolirea structurilor pătrate, voalarea cezurilor, lărgirea zonei de cadențare specifică perioadei polifonice etc. Calitățile menționate, precum tempoul lent, caracterul materialului tematic și al desfășurării lui, forma tipică preludiilor polifonice, îi imprimă părții I funcția de preludiu, de preambul la ciclu.

Partea a II-a (*Allegro*, 2/4) este bazată pe melodia *Peșrevului (Nazîre)* în modul *isfahân* nr. 9. Partea a II-a îndeplinește în ciclu funcția de „primă manifestare a principiului activ” [10, p. 15]. Împreună cu partea I a ciclului, această piesă formează un fel de diptic organizat după principiul „lent – repede” foarte răspândit în folclorul mai multor popoare, inclusiv cel românesc, (doină – horă, doină – joc etc.).

Muzica are un caracter vior, energic. Figura *ostinato* de optimi străbate toată piesa, atribuindu-i trăsături motrice. Acest procedeu este specific suitelor folclorice ale Z. Tkaci, unele asemănări fiind observate, de exemplu, cu partea I din suita *Cinci piese* pentru cvartet de coarde.

Piesa Z. Tkaci este scrisă în forma tripartită simplă:

Secțiuni:	Introducere	a	b	a ₁	Codă
Nr. de masuri:	6	12 + 19	27	12 + [3] + 13	11

Piesa are și unele trăsături ale formei concentrice grație faptului că în repriză propozițiile 1 și 2 ale perioadei *a* se schimbă cu locurile. În plus, ca și în partea I a ciclului, ea dezvăluie contururile valului de *crescendo-diminuendo*, ceea ce se manifestă prin adăugarea și eliminarea treptată a vocilor și prin creșterea și descreșterea intensității sunării. Punctul de vârf al acestui val revine măsurilor 58-61.

Prima secțiune (*a*) care dezvoltă materialul din partea I a peșrevului lui Cantemir, este concepută în forma unei perioade mari de structură repetată. Aici se desfășoară o temă ce amintește melodiile dansurilor evreiești de tip *freilehs*. Modul major cu o secunda mărită între treptele II și III apropie această piesă de cea precedentă.

Exemplul 3.

Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea II



Un procedeu important de dezvoltare a materialului în cadrul piesei îl reprezintă reluarea modificată a unor fragmente cu utilizarea principiului de „variațiuni glinkiene” (pe soprano *ostinato*) practicat activ de Z. Tkaci atât în ciclul de față, cât și în alte creații. Astfel, în propoziția a două linia melodică executată de violina I în registrul acut este dublată în partida violoncelului cu o septimă mare peste două octave mai jos. Este de menționat faptul că această desfășurare a două voci la o distanță de interval disonant nu produce impresia sonorității aspre, vocea de jos percependu-se ca un armonic al liniei

melodice de bază. Procedul menționat contribuie la formarea unei dimensiuni sonore foarte pitorești, confirmând încă o dată măiestria autoarei în utilizarea resurselor cvartetului de coarde.

Secțiunea mediană structurată într-o formă mai liberă conține elementele melodice inițiale din refrenul peșrevului lui Cantemir. Tema ce evocă cântecele tăragănite, doinite este expusă eterofonic la trei voci: violinele I și II o intonează în terțe paralele, iar violoncelul reproduce melodia violinei I în inversare:

Exemplul 4.

Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea II

Repriza repetă materialul secțiunii *a* cu modificări. După intercalarea interludiului bazat pe figura *ostinato* din introducere, tema se expune la violoncel în registrul grav fiind acompaniată de violine *sul tasto*. Piesa se termină cu o nota lungă la *pp*, de parcă lăsând o urmă lejeră, și doar ultimele *pizzicato* ale violinelor reamintesc despre evenimente trecute, epuizându-se în depărtare.

Partea a III-a (*Allegretto*, 5/8) se bazează pe muzica *Peșrevului în modul bâyatî*, nr. 2. Piesa Z. Tkaci este structurată în forma tripartită mare combinată cu cea de variațiuni:

Formă tripartită:	a		b	a ₁		Codă	
Conținut tematic:	a		b + c	a ₃ a ₄			
Nr. de măsuri:	9	10	9	6 + 8	11	11	7

Prima secțiune reprezintă tema cu două variațiuni. Muzica are un caracter isteț, dar puțin înstrăinat la început. Melodia este lipsită de avânt, limitându-se la o mișcare rotativă și fiind parcă „închisă” în cadrul cvartei mărite *b – e*:

Exemplul 5.

Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea III

Z. Tkaci modifică radical aspectul modal și tonal al peșrevului cantemirian, cu toate că pozițiile de înălțime a notelor par a fi identice. Originalul este scris în modul care poate fi comparat cu *G dur* melodic (semnul de alterație *seghiah* indicat ca bemol răsturnat este egal cu 1 *kommă*, încât nota amplasată pe linia a 3-a sună de fapt aproape ca *si*). În piesa Z. Tkaci melodia sună cu totul altfel, deoarece semnul *seghiah* este notat la armură ca *si-bemol*, și chiar la începutul temei este fixată intonația *b – c – d – e* ca tetracordul de jos al modului *B lidic*⁵.

În prima secțiune și în repriza formei tripartite sunt utilizate procedeele contrapunctului imitativ. Astfel, în a doua expunere, tema sună la violinele I și II în forma de canon la octavă, la distanța de o măsură. În repriză tema inițială se expune la violă și violina II în canon la distanța de 2 măsuri. Secțiunea mediană dezvoltă materialul melodic din cea precedentă, dar aduce și un element de contrast în caracterul muzicii. La aceasta contribuie atât ridicarea registrului, cât și schimbarea centrului tonal care se deplasează la o cvartă superioară (*Es lidic*). Factura imitativă se înlocuiește aici cu cea eterofonică — tema se execută la ambele violine în cvarte paralele și la violă în inversare quasi identică, fiind acompaniată de *pizzicato* la violoncel:

⁵ Planul modal al piesei este următor: *B lidic – As lidic – Es lidic – d doric – B lidic*.

Exemplul 6.

Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea III

Sunarea devine tot mai plină și insistentă. În momentul culminant (*c* — a două propoziție din perioadă) muzica capătă un caracter sever, arhaic. Toate vocile se comasează, scandând melodia la câteva octave în ritm unitar, pe nuanța dinamică *f*. În calitate de material tematic aici este folosită frază inițială din partea a II-a a peșrevului lui Cantemir. Melodia se desfășoară pe fundalul pedalei (sunetul *d*) care se stabilește ca tonica nouă din modul *d* doric.

În repriză atmosfera se schimbă brusc, cedând imaginii lejere, pline de grație. La sfârșitul piesei violina II și apoi viola reiau tema ca un ecou, al cărui ultim sunet *c* abia audibil se stinge puțin câte puțin împreună cu *pizzicato* violoncelului.

Bazându-ne pe următoarele repere facturale și dinamice distingem și în această piesă profilul formei de *crescendo-diminuendo*:

Secțiuni:	a			b		a ₁		Codă
Nr. de voci:	1 voce – 2 voci – 3 voci			4 voci – 6 voci		4 voci – 2 voci		2 voci
Dinamică:	<i>mf</i>			<i>sf cresc.</i>		<i>f</i>		<i>mf</i>
Măsuri:	1	10	19	29	35	42	53	66–70

Piesa îndeplinește în ciclul funcția de *scherzo* relevând trăsăturile unui dans la 5/8. Profilul dansant se face mai sesizabil în secțiunea mediană grație acompaniamentului elegant și grațios al violoncelului (ex. 6). O altă funcție care poate fi atribuită piesei ar fi cea de *intermezzo*, luând în considerare și dimensiunile ei reduse (durata piesei nu depășește 2 min.).

Partea a IV-a (*Sostenuto*, 3/2) este inspirată din *Peșrevul nr. 12 în modul pençgiah*. Partea a IV-a reprezintă centrul liric al ciclului. Ea în cea mai mare măsură dintre toate mișcărilor redă particularitățile meditative ale muzicii orientale, posibilitățile acesteia de a înfățișa o stare emoțională contemplativă de lungă durată⁶. Aceasta se datorează în primul rând desfășurării îndelungi a liniei melodice fluctuante ce se caracterizează cu relieful ondulat în care prevalează mișcarea treptată și repetarea sunetelor. Linia melodică în piesa Z. Tkaci este lipsită de salturi la intervale largi utilizate în melodia lui Cantemir, iar salturile rare la cvintă și cvartă se completează prin mișcarea treptată în direcția contrară. Trăsăturile line, curgătoare ale liniei melodice se asigură și grație desenului ritmic destul de uniform, nivelat, lipsit atât de șaisprezecimi, cât și de doimi întâlnite în original. Modificarile menționate îi conferă muzicii un caracter mai echilibrat, contemplativ:

Exemplul 7.

Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea IV

Autoarea supune transformării și fizionomia modală a originalului. Astfel, peșrevul lui Cantemir este scris în modul analogic majorului occidental cu elemente ale modului lidic construit de la sunetul *g*. Piesa Z. Tkaci sună în *h-moll* natural, ceea ce schimbă semnificativ caracterul emotiv al muzicii. Contururile generale ale mișcării melodice au unele similitudini cu cele ale psalmodiei. Profilul intonațional în care se evidențiază mișcarea auxiliară și cea pasageră, precum și baza ritmică a temei amintesc de melodiile lui S. Rahmaninov (spre exemplu, cea din *Vocaliză*), fapt ce evocă unele asociații cu stilul cântărilor religioase ale căror amprentă este audibilă în muzica compozitorului rus. La aceasta contribuie și tendința spre evitarea

⁶ N. Șahnazarova scrie despre aceasta: „Muzica profesionistă a Orientului a atins o desăvârșire perfectă în dezvoltarea unor anumite proprietăți ale muzicii — ne uimește capacitatea ei de a exprima auto-aprofundarea și meditația, nuanțarea foarte fină a emoțiilor, <...> adâncirea într-o stare emoțională ajunsă până la extaz” [11, p. 54].

determinării metrice prin procedeele de articulație. Astfel, ligile și hașura *tenuto* schimbă permanent gruparea sunetelor care intră în contradicție cu măsura 3/2 (2+1+2+1 / 1+2+1+2 / 1+3+1+1 etc.). Procedeele de atenuare a profilului măsurii ternare este susținut și de pedală sincopată care însoțește tema. Toate acestea relevă trăsăturile improvizatorice ale muzicii și, ca urmare, calitățile ei meditative.

Piesa este concepută ca variațiuni pe soprano *ostinato* (variațiuni glinkiene) cu o abatere de la forma clasică prin schimbarea dimensiunilor temei în fiecare expunere:

	Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Codă
Nr. de măsuri:	18	11	14	17	13

În procesul de variere participă toate mijloacele de expresie, precum timbrul, registrul, factura și nuanțele dinamice. În prima variațiune tema sună la violinele I și II în unison pe *f*, predominant în octava întâi, pe o pedală acordică expusă în partidele violei și violoncelului. În variațiunea a 2-a tema se execută în registrul superior la violina I, fiind dublată de violă cu octavă mai jos. Pe parcursul acestei variațiuni intensitatea sunării crește până la *ff*. Se modifică și pedala, fiind fracționată ritmic și diferențiată în câteva straturi. În variațiunea a 3-a tema se împarte între violina I și violă și se transmite dintr-un registru în altul:

Exemplul 8. Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea IV

La sfârșitul variațiunii tema este susținută eterofonic în două perechi de voci — la violina I și violă în mișcarea dreaptă, iar la violina II și violoncel în cea oglindită.

Forma părții a IV-a are un profil ascendent care poate fi numit „forma de *crescendo*” [9, p. 472]. Dezvoltarea generală aduce la creșterea nivelului de tensiune, la acumularea graduală a energiei. În codă melodia parcă „se îndreaptă”, năzuind spre ceruri, dar ultimul strigăt pe *ff* întrerupe brusc și necruțător toate aspirațiile...

Partea a V-a (*Moderato*, 4/4) este inspirată din *Peșrevul în modul rast*, nr. 13. Melodia lui D. Cantemir scrisă în tonalitatea apropiată de *G-dur*⁷, este foarte calmă, luminoasă, optimistă, în ea fiind accentuată terța tonică *g – h*. Tema Z. Tkaci în comparație cu cea a lui Cantemir demonstrează diferențe substanțiale, fiind „convertită” în *g-moll* melodic și căpătând un caracter îngândurat, nostalgic.

Partea finală este concepută în forma concentrică, manifestând totodată și conturul general al „valului de *crescendo-diminuendo*”:

Secțiuni:	Introducere	a	b	c	b ₁	Ritornelă (Intr.)	a ₁	Codă
Dinamică:	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mp – p</i>	<i>f</i>	<i>mf – mp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
Nr. de măsuri:	10	13	8	18	14	6	22	4

Cu toate că ultima parte are la bază o temă profund lirică și se execută într-un tempo moderat, caracterul ei corespunde părților finale ale ciclurilor de suită, mai ales grație acompaniamentului de tocată. Figurațiile cu șaisprezecimi ale violei II împreună cu pedalele la violina I formează sonorități disonante, asemenea „zumzetului” din celebrul *Zborul bondarului* de N. Rimski-Korsakov:

⁷ După cum a fost menționat mai sus, semnul *seghiah* este egal cu 1 *kommă*, astfel că distanța între treptele I-a și a III-a constituie aproape terța mare.

Exemplul 9.

Z. Tkaci. Cinci peșrevuri. Partea V, introducere

Pe acest fundal coloristic apare tema plină de tristețe, executată în registrul grav al violei⁸. Conturul ei melodic are asemănări cu cel al temei din partea I (a se vedea ex. 2):

Exemplul 10. Z. Tkaci.

Cinci peșrevuri. Partea V

Compartimentul *b* este expus în factură acordică cu unele elemente de eterofonie. El reprezintă un fel de refren coralic, apărut după monologul violei ca o reacție colectivă la enunțul individual:

Exemplul 11. Z. Tkaci.

Cinci peșrevuri. Partea V

În secțiunea centrală *c* se ating valorile maxime de înălțime și de intensitate a sunării. Această secțiune este realizată ca o monodie executată de toate instrumentele pe *f* în trei octave.

După „refren coralic” și o ritornelă scurtă (figurația șaisprezecimilor din introducere) este reluată tema inițială, de această dată la violoncel în registrul profund. Ultima frază a temei se repetă la *pp*, fiind însoțită de „zumzetul” violei pe sunetul *d* (treapta a V-a a tonalității *g-moll*) la care pe neașteptate se adaugă treapta a VI-a în partida violoncelului. Intervalul instabil *d – es* sună tot mai încet, până la dispariția completă, creând senzația de discursul nefinisat, rămas sub semnul de întrebare.

Examinarea ciclului Z. Tkaci *Cinci peșrevuri* (pe motivele melodiilor lui Dimitrie Cantemir) ne permite de a face unele concluzii referitoare la structura ciclului și metodele de lucru cu un material străin ale Zlatei Tkaci.

1. Miniaturile instrumentale ale lui Cantemir redau un colorit viu al muzicii Imperiului Otoman din sec. XVII, purtând totodată și amprenta tradițiilor artistice multisekulare ale altor țări și popoare din Orient. Totodată, oglindind lumea spirituală a contemporanilor, muzica lui Cantemir este ținută spre viitor, fapt ce se atestă prin interesul pe care îl suscită în zilele noastre⁹. În opinia muzicologului E. Tkaci, „în ceea ce privește arta sunetelor, Cantemir a constituit, în felul său, o punte de legătură între civilizațiile muzicale europeană și occidentală, întrezărind astfel unele aspecte ale evoluției ei posterioare, ce se fac relevate, mai ales, în zilele noastre, când interesul pentru Orient a depășit faza de pitoresc, vizând, ca atare, esența fenomenului” [2, p. 3]. Zlata Tkaci a fost de fapt prima din componistica autohtonă care a simțit și a realizat această calitate a creației ilustrului cărturar.

⁸ Un asemenea procedeu îl putem găsi în prima din cele *Cinci piese pentru cvartet de coarde* de Z. Tkaci (*Și-am pus lână-n furculiță*) a cărei ostinato ritmic redă mișcarea monotonă a furcii de tors, însoțind o melodie în caracterul doinei.

⁹ În ultimii ani compozitorii din Republica Moldova, precum Gh. Mustea, Gh. Ciobanu, V. Beleaev, O. Palymski, S. Păslari, V. Burlea, A. Lazarencu ș. a. și-au adus aportul considerabil la valorificarea contemporană a melodiilor lui Cantemir, punându-le la baza aranjamentelor și pieselor originale pentru orchestră simfonică.

2. Adresându-se la moștenirea muzicală a lui Cantemir, Z. Tkaci a reușit să selecteze acele nestemate melodice care au găsit răsunet viu în sufletul compozitoarei. Sugerate cu mai multă sau mai puțină aproximație din originale, piesele de fapt nu sunt decât o întruchipare cu limbajul sunetelor a universului interior al Zlatei Tkaci, a diversității lumii înconjurătoare reflectate prin prisma personalității sale. Ca un cercetător iscoditor pătrunzând în esența fenomenului investigat, compozitoarea examinează atent materia „primară” a muzicii care o însuflețește și ca un creator inspirat, extrage din ea cele mai expresive intonații și ritmuri, dezvoltându-le în mod liber și țesând o pânză inedită cu ajutorul procedeelelor arhitectonice, armonice și polifonice proprii stilului ei individual.

3. Peșrevurile lui Cantemir reprezintă niște melodii predestinate interpretării la *tanbur*, *ney* sau la un alt instrument tradițional turcesc. Z. Tkaci a ales în calitate de componentă interpretativă cvartetul de coarde — o componentă îndrăgită, utilizată și în alte suite instrumentale, cum ar fi *Istorioare amuzante* (cu participarea clarinetului), *Cinci piese*, *Cinci motive* și *Din folclorul evreiesc*. Astfel melodiile lui Cantemir au fost transpuse în sfera muzicii multivocale cu utilizarea diverselor tipuri de țesătură muzicală (monodică, eterofonică, omofon-armonică, polifonică, mixtă) la una, două și mai multe voci. Autoarea demonstrează o mare măiestrie în utilizarea posibilităților instrumentelor cu coarde și arcuș, depășind uniformitatea timbrală prin diversitatea hașurilor și procedeele interpretative specifice, precum *pizzicato*, cântarea *sul tasto* etc. La aceasta contribuie și formarea unor efecte sonore pitorești grație utilizării facturii eterofonice.

4. Pornind de la prototipul ales, Z. Tkaci nu se izolează în cadrul „etnografismului”, dar modifică materialul împrumutat de pe pozițiile unui compozitor contemporan, dotat cu o individualitate viguroasă, a unui muzician de altă formație culturală, moștenitor al tradițiilor muzicii academice occidentale, ruse și autohtone. Asupra atitudinii sale față de muzica lui Cantemir a influențat și conștiința națională, acel spirit al învierii etnice care a cuprins-o pe compozitoare la etapă matură a vieții sale creatoare, când și a apărut suita *Cinci peșrevuri*.

5. Modul de abordare a melodiilor lui Cantemir este caracteristic manierei componistice a Z. Tkaci. Suita *Cinci peșrevuri* relevă aceleași metode de lucru cu muzică etnică („transformarea” și „asimilarea”), ca și multe alte creații ale compozitoarei. Mostrele melodice care pentru Cantemir au constituit punctul de concentrare a instrumentalismului orientat axat pe gândirea și perceperea muzicală a unui om de factură estică, pentru Z. Tkaci nu reprezentau decât niște melodii foarte originale și expresive ce conțin o informație muzical-estică capabilă să dea start fanteziei componistice proprii. Printre alte deosebiri între piesele semnate de Z. Tkaci și cele ale lui D. Cantemir menționăm următoarele:

a) Una din cele mai evidente diferențe rezidă în modul de abordare a materialului melodic al peșrevurilor. Autoarea nu reproduce melodiile integral, ci extrage din compartimentele inițiale ale peșrevurilor (de regulă din partea întâi și din refren) unele fragmente și celule de bază, le transformă ritmic, modal și intonațional, le montează într-o succesiune relativ liberă, completându-le cu material propriu și încrustându-le într-o formă inedită.

b) În peșrevurile lui Cantemir sunt utilizate diferite moduri — *makam-uri* (*rast*, *büzürk*, *isfahân*, *gevešt*, *hüseynî* etc.) alcătuite din anumite tetracorduri și pentacorduri. În suita sa Z. Tkaci recurge la modurile diatonice de șapte trepte, cum ar fi modurile lidic și doric (p. III), modul eolic/minor natural (p. IV), modul minor melodic (p. V). În afară de aceasta, se evidențiază modul major cu secundă mărită între treptele a II-a și a III-a (p. I și II) care provoacă unele asemănări cu muzica Orientului Apropiat, în particular cu cea evreiască.

c) Notarea melodiilor lui Cantemir în culegerile contemporane reflectă particularitățile modale ale muzicii tradiționale turcești. Așadar, la armură și pe parcursul desfășurării melodice sunt folosite semnele de alterație speciale care redau divizarea secunde în intervalele mai mici de semiton exprimate în *komme*. Z. Tkaci nu se aprofundează în astfel de nuanțe, utilizând sistemul tradițional de notare stabilit în muzica occidentală academică, cu excepția unor cazuri, când armura capătă o configurație mai puțin obișnuită (un semn — *sol-diez* la cheie în p. I; trei semne — *si-bemol*, *fa-diez* și *do-diez* în p. a II-a; trei semne — *si-*

bemol, mi-bemol și fa-diez în p. a V-a). Aceasta aduce uneori la transformarea radicală a profilului modal al melodiilor (p. III, IV, V).

d) Cu toate că Z. Tkaci a abordat materialul „primar” într-o manieră destul de liberă, ea a încercat totuși să păstreze unele trăsături ale melodiilor originale care le determină individualitatea și recognoscibilitatea, ca de exemplu poziția de înălțime a melodiei, unele formule intonaționale și ritmice reprezentative (în special cadențiale) ș. a. Se reproduce în general și modul de desfășurare lineară a melodiei care se bazează predominant pe intervale înguste și pe repetarea sunetelor.

e) Peșrevurile lui Cantemir au un număr diferit de secțiuni, de la două până la patru. Arhitectonica pieselor este diversă, însă majoritatea lor este scrisă în forma tripartită cu refren (cu anumite trăsături de rondo mare: ABCBDB) sau în cea cvadripartită fără refren. Trebuie menționat faptul că procesul de organizare arhitectonică a pieselor în mare măsură este dirijat de sistemul metroritmnic caracteristic muzicii turcești. Așadar, specificarea verbală a ritmului la începutul piesei și fracția pusă la cheie (de exemplu, *bereşsan* 32/8, *çenber* 24/4, *sakil* 48/8, *remel* 28/4, *devr-i kebîr* 28/8, *darb-i fetih* 88/4 etc.) determină nu doar structura metrică (succesiunea regulată a timpilor tari și slabi), ci și durata fiecărei secțiuni a formei. Astfel, secțiunile componente sunt egale ca dimensiune, iar construirea formei se efectuează prin repetarea părților și prin adăugarea celor noi structurate similar. La Z. Tkaci piesele sunt compuse în formele tipice miniaturilor instrumentale (perioadă, formele tripartită și concentrică, variațiuni, forme mixte) bazate pe principiile cristalizate în muzică europeană. Autoarea utilizează măsurile răspândite atât în muzica populară cât și în cea academică, notându-le în mod obișnuit: 2/4, 3/4, 4/4, 3/2, 5/8.

6. Ciclul *Cinci peşrevuri* este organizat conform legităților stabilite în cadrul genului de suită. În același timp, el dezvăluie multe asemănări cu alte cicluri de suită ale Z. Tkaci, reflectând atât standardele universale stabilite în genul de suită în general, precum și în creația de suită a Z. Tkaci, în special. Printre aspectele ce vizează asemănările între ciclul *Cinci peşrevuri* și alte cicluri de suită ale Z. Tkaci, evidențiem următoarele:

a) Lucrarea este structurată ca un ciclu pentapartit cu „profilul tempo-imagistic ascendent”. Acest tip de ciclu este foarte răspândit în suita secolului XX, inclusiv în creația de suită a compozitorilor autohtoni [1, p. 14]. Ciclul constituit din cinci părți este prezent în cele cinci suite semnate de Z. Tkaci, precum *Cinci peşrevuri*, două *Suite pentru copii* (una pentru pian, alta orchestrală), suita *Andrieş* pentru două pian, *Cinci motive* și *Cinci piese* pentru cvartet de coarde. De asemenea și parabola ascendentă a conturului ciclului este specifică suitelor Z. Tkaci: din cele 13 lucrări de acest gen doar ciclul *Şase piese pentru instrumente de suflat* are un profil descendent, cu scăderea tempoului spre sfârșit.

b) Structura tipică a ciclului se manifestă și prin evidențierea unor părți ce capătă funcții compoziționale constante: I — preludiu, II — „prima manifestare a principiului activ”, III — *scherzo-intermezzo*, IV — centrul liric, V — final. Punctele de sprijin (doi poli în construcția arhitectonică, o opoziție „repede – lent”, „activ – liric”) le reprezintă părțile a II-a și a IV-a. Părțile I și III îndeplinesc funcții complementare, respectiv, de preludiu și *intermezzo*, iar mișcarea a V-a denotă o funcție dublă, de final-postludiu. La unitatea ciclului își aduc aportul și asemănările între părțile I și V, inclusiv cea modală (minor cu accentuarea treptelor V și VI), intonațională, timbrală (viola la început — violoncelul la sfârșit), arhitectonică (profilul de val al formei). În componența ciclului se face observat și un microciclu de tip lent – repede (preludiu – joc) reprezentat de pp. I și II. Legăturile menționate între părțile ciclului pot fi trasate în mod următor:



O structură analogă în sensul legăturilor între părți o putem observa și în alte cicluri ale Z. Tkaci, cum ar fi *Cinci piese* și *Cinci motive* pentru cvartet de coarde, *Şase piese* pentru instrumente de suflat.

c) Formele părților din suita *Cinci peşrevuri* (perioada, forma tripartită, cea concentrică, forma de variațiuni) sunt utilizate și în alte suite ale Z. Tkaci. Uneori ele capătă anumite trăsături specifice. Astfel,

îmbinarea formei tripartite cu variațiunile (p. III din *Cinci peșrevuri*) o putem întâlni de asemenea în *Cinci motive* (p. II, IV), *Șase piese* (p. VI). Contururile „valului de *crescendo* – *diminuendo*” ca formă de planul doi (*Cinci peșrevuri*, p. I, II, III, V) pot fi observate și în *Cinci piese* (p. II, III, IV). Profilul ascendent numit „forma de *crescendo*” (*Cinci peșrevuri*, p. IV) este utilizat în *Cinci piese* și *Cinci motive* (în ambele cazuri — în părțile I și V).

Un procedeu specific îl constituie marcarea momentului culminant al formei prin comasarea tuturor vocilor într-o factură omofonică sau coralică, când toate instrumentele cântă în unison, sau, cel puțin, în același ritm, pe *f* sau *ff* (*Cinci peșrevuri*, p. IV). Aceasta se mai observă în ciclurile *Cinci piese* (p. I, II, III, V), *Cinci motive* (p. II, V).

d) Procedeele de expunere și dezvoltare a tematismului. Neavând posibilitate să le reflectăm aici în totalitate, menționăm doar cele mai importante:

– Eterofonia ca tip de expunere intermediar între monodie și multivocalitate (*Cinci peșrevuri*, toate părțile) o putem întâlni în astfel de cicluri ca *Suita pentru copii*, 1956 (p. IV, V), *Cinci piese* (p. I, III, V), *Istorie amuzante* (p. I, II, V) etc.

– Mijloacele polifonice. Polifonia contrastantă (*Cinci peșrevuri*, p. I), se mai utilizează în *Cinci piese*, în ambele mișcări din *Două piese* pentru clarinet, vioară și violoncel, în *Șase piese* pentru instrumente de suflat (p. I), în *Istorie amuzante* (p. III) etc. Polifonia imitativă (p. I și III) se observă în *Cinci piese* (elemente de canon în p. II, imitație în p. III, fugato în p. IV, V), în *Cinci motive* (imitație canonică în p. I, III, canon în p. IV), în *Istorie amuzante* (fugato în p. II, imitație canonică în p. VI).

– Varierea materialului bazată pe principiul de „variațiuni glinkiene” (*Cinci peșrevuri*, p. II, IV) se mai folosește în *Șase piese* (p. I), *Cinci motive* (p. I, II, III, IV, V).

– Ostinato ritmic, pedală figurată (*Cinci peșrevuri*, p. II, IV, V) mai găsim în *Șase piese* (p. I, II, VI), în *Două piese* pentru clarinet, vioară și violoncel (p. I, II), în *Cinci motive* (p. III, V), în *Cinci piese* (p. I, II, III, IV, V), în *Istorie amuzante* (p. I, IV, V, VI).

e) Comparația cu alte cicluri de suită ne aduce la concluzia că *suita Cinci peșrevuri* se aseamănă cel mai evident cu ciclul *Cinci piese pentru cvartet de coarde* bazat pe prototipuri folclorice autentice românești. În ambele lucrări melodiile împrumutate nu se citează integral, ci, fiind reinterpretate de către autoare, reprezintă doar un punct de plecare pentru realizarea unei compoziții originale.

7. Cu toate că *suita Cinci peșrevuri* dezvoltă multe similitudini cu alte lucrări de același gen ale Z. Tkaci, totuși această lucrare ocupă un loc aparte în creația autoarei. Aici s-au împletit mai mulți factori eterogeni de origine foarte diferită, precum stilistica turcească, particularitățile folclorului evreiesc, elementele muzicii ruse, limbajul și principiile de organizare a formei specifice muzicii contemporane europene, în special celei camerale ș. a. Toate acestea au constituit un conglomerat original, pătruns de un veritabil și convingător dialog stilistic polyvalent, unde elementele ce reprezintă opoziția propriu – străin coexistă în mod firesc și organic.

Referințe bibliografice

1. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество*. Chișinău: Pontos, 2000.
2. *Dimitrie Cantemir. Creații muzicale*. Chișinău: Literatura Artistică, 1980. Ed. cu caractere chirilice.
3. АКСЕНОВ, В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев, 1990, с. 136–158.
4. СТОЛЯР, З. *Злата Ткач: очерк жизни и творчества*. Кишинев: Ин-т нац. меньшинств АН РМ, 1998.
5. GHILAȘ, V. *Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale*. Chișinău: Epigraf, 2004.
6. ЛИВАНОВА, Т. *Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи*. Ч. 1. Симфонизм. Москва-Ленинград: Музгиз, 1948.
7. БЕРЕГОВСКИЙ, М. Некоторые характерные особенности еврейской народной инструментальной музыки. В: БЕРЕГОВСКИЙ, М. *Еврейский музыкальный фольклор* [online]. Київ, 2013, т. 3: Еврейская народная инструментальная музыка [accesat 09 mai 2014], с. 17–25. Disponibil: http://issuu.com/judaicacenter/docs/beregovsky_ros/4#.

8. ГОРКОВЕНКО, А. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях. В: *Проблемы лада*. Москва, 1972, с. 151–180.
9. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2006.
10. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația compozitorilor din Moldova*: autoref. al tz. doct. în studiul artelor. Chișinău, 2000.
11. ШАХНАЗАРОВА, Н. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада. В: *Музыкальная трибуна Азии*. Москва, 1975.