

Tatiana Bolocan

**PARTICULARITĂȚILE STRUCTURII COMPOZIȚIONALE
ÎN CVARTETELE DE COARDE ALE COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA (ANII '70—'80 AI SEC. XX)**

**LES PARTICULARITES DE LA STRUCTURE COMPOSITIONNELLE
DANS LES QUATUORS POUR LES INSTRUMENTS
A CORDES DES COMPOSITEURS DE LA REPUBLIQUE DE MOLDOVA
(LES ANNEES '70—'80 DU XX-IEME SIECLE)**

L'article de T.Bolocan examine les aspects architectoniques et les particularités structurelles et compositionnelles de quatuors de cordes écrits par les compositeurs de Moldova pendant les années '70—'80 du XX-ieme siècle. L'auteur évoque les différents types de cycles (du mono- jusqu'à pentapartites), les diverses variantes dramaturgiques que se relèvent dans les quatuors; elle mentionne que les plus nombreux sont les cycles tripartites (dans les quatuors du S. Buzilă (Nº2-4), V. Zagorschi (Nº2), D. Kițenko (Nº1,2), T. Chiriac (Nº1), S. Lobel (Nº2). T.Bolocan analyse les formes musicales (sonate, variations, rondo etc.) qui sont utilisées dans les parties composantes des cycles. L'auteur résume que les compositeurs du Moldova écroulent la structure classique du cycle traditionnel pour l'amoinrir ou pour l'augmenter.

Anii '70 marchează o nouă etapă în istoria muzicii naționale caracterizată prin diversitatea stilurilor individuale, o etapă ce a condus spre o culminație în dezvoltarea tuturor genurilor muzicale, inclusiv a cvartetului de coarde. Istoria acestui gen în muzica instrumentală de

cameră din Republica Moldova își ia începuturile în anii '20 ai sec. XX, odată cu apariția primului cvartet semnat de E. Coca (1926), frecvența apelării la el variind în diferite perioade și atingând apogeul în anii '70-'80. În acești ani, au fost compuse 26 de cvartete. Printre autorii acestor opere se numără Gh. Neaga, S. Lobel, B. Dubosarschi, S. Buzilă, T. Chiriac, Gh. Mustea, D. Kițenko, V. Zagorschi, V. Bitkyn, V. Rotaru, Z. Tkaci ș.a. Pe cât de variată este scriitura fiecărui autor, pe atât de individualizate sunt și inovațiile găsite în genul de cvartet, acestea presupunând nu doar măiestria de a crea ceva nou și neobișnuit, ci și de a reinterpretă cu iscusință tradițiile predecesorilor. Astfel, cvartetele de coarde, ca și întreg domeniul muzicii de cameră, au devenit un teren fertil pentru experiențe și noi căutări.

Arhitectonica ciclurilor de cvartete compuse de autorii din Republica Moldova în perioada vizată, cuprinde un diapazon divers de structuri: de la mono- până la pentapartite, cele mai frecvente fiind compozițiile alcătuite din trei părți (spre deosebire de ciclurile cvadripartite tradiționale predominante în creația compozitorilor din perioadele precedente). Tendința spre compunerea unor cicluri tripartite se manifestă încă în anii '60 (cvartetele №1 semnate de V. Poleacov, O. Negruța), răspândindu-se și asupra cvartetelor scrise în perioada anilor '70-'80 de către S. Buzilă (№2-4), V. Zagorschi (№2), D. Kițenko (№1,2), T. Chiriac (№1), S. Lobel (№2).

Din punct de vedere dramaturgic, această structură oferă compozitorilor posibilitatea trasării unor arcuri ce conferă echilibru imaginilor contrastante, asigurând ciclului o mai mare integritate. Cele mai frecvente sunt arcurile de tempo, corelația predominantă fiind cea de R—L—R (R — rapid, L — lent), pe care o putem găsi în cvartetele №2 și №4 semnate de S. Buzilă, în cvartetele №1 de D. Kițenko, №2 de S. Lobel, №1 de T. Chiriac. Mai rar întâlnim succesiunea inversă de L—R—L ca, spre exemplu, în cvartetul №2 de D. Kițenko. Există și mostre cu un raport de tempo L—L—R (№3 de S. Buzilă), sau L-R-R (№2 de V. Zagorschi), acestea fiind mai mult excepții decât legități.

Pe cât de diferite sunt corelațiile de tempo în cvartetele tripartite, pe atât de variate sunt tiparele lor compoziționale. Spre exemplu, S. Buzilă în cvartetul său №2 utilizează preponderent structuri tripartite: în primele două părți se conturează variantele unor forme simple de tipul **a b a**₁, iar în final avem una complexă de tipul **A B C**, astfel oferindu-ne proiecția principiului ternar la trei nivele compoziționale diferite: cel al formelor simple, cel al formelor mari și la nivelul ciclului.

Este cunoscut faptul că părțile extreme ale ciclului sonato-simfonic clasic în cele mai multe cazuri au la bază forma de sonată, care a fost aplicată și în lucrările menționate. Printre ele vom numi cvartetele: №1 de T. Chiriac (p. I), №4 de S. Buzilă (p. I), №1 de D. Kițenko (p. III), №2 de S. Lobel (pp. I—III).

Forma de sonată, însă, poate apărea și în partea mediană a ciclului tripartit, înlăturând, astfel, contrastul de structură între părți. Un exemplu deosebit în acest sens ne propune Cvartetul №2 de S. Lobel. Forma de sonată în trei variante diferite se profilează în cele trei părți ale ciclului. În prima parte avem un Allegro de sonată apropiat celui tradițional cu cezuri clare între compartimente și teme bine conturate. Atmosfera neliniștită, pe alocuri chiar zbuțuită, a acestei mișcări este înlocuită de lumea enigmatică și plină de taină a următoarei părți — centrul liric, ce intră *attacca*. Forma ei este una de sonată fără tratare, „folosită deseori de către clasici în părțile lente ale ciclurilor“ (1). Și, în sfârșit, finalul — culminația întregii lucrări — este cea mai originală și surprinzătoare structură compozițională din cvartet.

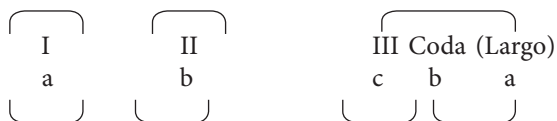
Aici forma de sonată se supune unor modificări și completări. Primul compartiment conține patru teme cu caracter expozițional, grupate într-un mod mai puțin obișnuit. Prima temă (A) — cea a grupului principal — după spațiul ce-l ocupă este egală ca dimensiune cu celelalte trei teme luate împreună. Ultimele sunt unite și prin caracterul lor de scherzo, și prin participarea la un joc sonor, în care unul dintre „jucători“ își schimbă permanent locul. Acest rol îi revine temei C. Ea apare de mai multe ori în expoziție: în mijlocul temei B ($\boxed{7}$ —3 măsuri; ex. 17), între temele B și D ($\boxed{8}$ + 4) și în încheierea expoziției ($\boxed{10}$ —4). De fiecare dată intonația tetracordică ce stă la baza „temei migratoare“ variază.

Începutul tratării este semnalat de apariția intonațiilor grupului principal ($\boxed{11}$ —4), iar în continuare sunt prelucrate doar celelalte teme și, în special, C și D. În repriză ($\boxed{17}$ —2) sună și un episod relativ nou ($\boxed{19}$), ce are unele tangențe cu tema grupului principal (A) după care el și urmează. Acest episod are funcția de punte, ce a lipsit în expoziție și care ne aduce la prima temă a grupului secundar — tema B. N-am determinat până acum funcțiile temelor B, C și D, deoarece tema „migratoare“ prin schimbarea permanentă a locului ne induce în eroare. Doar în repriză am stabilit că temele B și D sunt două teme ale grupului secundar. Tema C cu funcție concluzivă apare aici doar în mijlocul temei D (a doua secundară) și la sfârșitul ei. Astfel, în limitele

forme de sonată observăm și proiectarea principiului de rondo cu tema „migratoare” în calitate de refren.

Coda ([25]– 2), ce urmează după repriză, răsună ca o continuare a dezvoltării și se află într-o permanentă creștere dinamică. Caracterul instabil al acestui compartiment și energia acumulată pe parcurs necesită o rezolvare emotivă într-o culminație și, totodată, o încheiere logică a ciclului. Pentru a realiza aceasta, S. Lobel introduce în final încă un compartiment — coda generală ([29]– 2, Largo). Ea include întreaga expoziție a forme de sonată din partea II și varianta augmentată a intonației ostinato ([34]+1) de la începutul cvartetului (2). Repriza părții II aici este dinamizată (*fff* în loc de *pp*) și răsună ca o culminație tragică, care începe cu sunetul clopotelor de alarmă auzit din primele acorduri. Iar ecoul intonațiilor din partea I îndeplinește funcția de *post scriptum* al lucrării.

Astfel, grație arcurilor tematice, prezente în coda cvartetului, în structura ciclului putem evidenția o formă dramaturgică de planul doi și anume forma concentrică. Schematic ea arată astfel:



Majoritatea cvartetelor tripartite menționate în legătură cu utilizarea forme de sonată au corelația de tempo R-L-R (cu excepția cvartetului №1 de D. Kițenko). Părțile lente ale lucrărilor cu acest coraport de mișcări au structura compozițională preponderent monopartită. Compozitorii recurg la această formă, posibil, pentru a reda (fără cezuri și contraste) o singură stare emotivă și pentru a crea o opoziție afectivă părților extreme.

Pe lângă structura monopartită, în părțile mediane ale ciclurilor tripartite găsim și alte forme simple ca, de pildă, cea bipartită (cvartetul №2 de D. Kițenko), forma de rondo (cvartetul №1 de D. Kițenko), forma concentrică (cvartetul №2 de V. Zagorschi).

Aceeași varietate de forme o putem întâlni și în părțile extreme ale ciclurilor de cvartete, înlocuind tradiționala formă de sonată sau de rondo. Astfel, găsim structura monopartită în primele părți din cvartetele №2 ale compozitorilor V. Zagorschi și D. Kițenko.

Forma bipartită complexă de tipul **A B** o putem urmări în prima parte a cvartetului №1 semnat de D. Kițenko. Avantajul structurii de

acest tip de a fi plasată la începutul lucrării constă și în predispoziția ei „genetică” spre o compoziție „deschisă”, care exclude posibilitatea utilizării acestei forme în final.

Dar, după cum se știe, nu există reguli fără excepții. O astfel de excepție găsim în finalul cvartetului №2 de V. Zagorschi. Compozitorul depășește caracterul „deschis” al structurii menționate (A B) prin introducerea a două compartimente: mica repriză ([34] *Ancora poco meno*) și coda ([35]), care atribuie formei un caracter încheiat și asigură unitatea întregii lucrări.

Compoziția bipartită dezvoltantă de tipul A A₁ este, probabil, mai potrivită pentru un final decât cea contrastantă. Drept dovadă ne poate servi partea III din cvartetul №3 semnat de S. Buzilă.

Forma de variațiuni libere, la fel ca și cea bipartită, este caracteristică pentru o parte mediană și mai puțin tradițională pentru un final. Cu toate acestea, o putem găsi în ultima parte a cvartetului №2 semnat de D. Kițenko. Structura părții finale a acestui ciclu include o temă, trei variațiuni și o codă. Autorul se dezice de metoda tradițională de indicație a compartimentelor și marchează începutul fiecărei variațiuni cu o literă din alfabet: [A] — prima variațiune, [B] — a doua și [C] — a treia. Coda, însă, cuprinde mai multe litere — [D] - [H], posibil, din cauza sporirii numărului de cadențe.

Varietatea ademenitoare a formelor propuse în ciclurile tripartite n-a eclipsat definitiv compozițiile cvadripartite. Unul din puținele exemple în acest sens este cvartetul № 1 semnat de Gh. Neaga cu structura tradițională (din punct de vedere al semanticii părților) a ciclului: *Allegro* de sonată în partea I, *Scherzo* în partea II (forma de rondo), centrul liric situat în „secțiunea de aur” (forma monopartită) și *Finalul* cu funcția de culminație a întregii lucrări (forma tripartită — A B A₁). Astfel de cicluri, cu culminația situată la sfârșitul formei, sunt numite în literatura de specialitate cicluri *finalocentrice* (3).

O altă tratare a aceleiași structuri ne propune Z. Tkaci în primul său cvartet de coarde. Schimbările compoziționale ale ciclului cvadripartit sunt dictate aici de introducerea unui citat folcloric (cântecul de glumă *Chiriac, mămucai*). Constituirea intervalică treptată a melodiei de la prima parte spre ultima și „reinterpretarea” filosofică a ei dintr-un cântec de glumă într-o muzică psihologică și subiectivă atribuie structurii cvartetului o calitate nouă. Părțile extreme ale ciclului sunt lente — *Moderato espressivo* și *Larghetto nobilmente* — și îndeplinesc funcțiile de „*Preludium*” și „*Postludium*”. Caracterul lor contemplativ de meditație creează impresia

de adâncire în amintiri (p. I), apoi de revenire la realitate (p. IV). În procesul „reflexiilor“ apar diferite imagini de la gingașe și amuzante (p. II *Allegretto grazioso*), până la năvalnice și obsedante (p. III *Allegro molto detache*). Contrastul maxim în lucrarea de față este realizat prin alăturarea a două centre culminative cu diferite funcții dramaturgice. Cea mai dinamică și zbuciumată în acest sens este partea III, căreia i se opune noblețea calmă și respectuoasă a finalului.

Compozițiile ciclice mono- și bipartite sunt mai puțin caracteristice pentru genul de cvartet, de aceea considerăm oportună o analiză mai detaliată a exemplelor în care apar astfel de structuri. În unele cazuri, acestea sunt mai potrivite pentru realizarea anumitor intenții mai deosebite ale compozitorului. De pildă, structura monopartită atribuie lucrării o unitate a formei și o integritate fermă a dezvăluirii gândului muzical. Aici ideea poate fi prezentată laconic, compact. Drept argument ne poate servi *Microcvartetul* lui B. Dubosarschi. Forma acestei lucrări este una constituent-contrastantă alcătuită din patru compartimente, diferite după tempo și după conținutul emotiv.

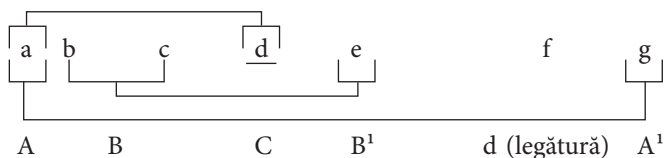
Primul compartiment — *Molto Adagio* — creează în imaginea noastră un tablou rustic redat printr-o melodie giuvaerică de doină bogat ornamentată care sună pe fundalul unor triluri gingașe. Caracterul improvizatoric al acestei secțiuni cu funcție introductivă este înlocuit de avântul dansului din *Allegretto (Valse)*. Dezvăluirea calmă a materialului sonor din următorul compartiment — *Recitativo* — ne întoarce într-un fel la atmosfera ce domina la începutul lucrării. Iar finalul — *Allegro con brio* — ne impresionează prin mișcarea neîntreruptă a ritmului ostinato (în șaisprezecimi), prin diapazonul dinamic amplu — de la *pp* până la *fff* — și ambitusul sonor ce ajunge la patru octave pe verticală.

Un alt exemplu al structurii monopartite ne prezintă cvartetul lui V. Bitkyn. Aceeași formă constituent-contrastantă se manifestă aici ca un adevărat „ciclu contopit“ ce apare în rezultatul „fuzionării ciclice“ (V. Holopova — „слитный цикл“). Dacă în lucrarea lui B. Dubosarschi arhitectonica corespunde intenției autorului de a compune un cvartet cu dimensiuni restrânse (*Microcvartet*), atunci opusul lui V. Bitkyn după proporții se apropie de un ciclu tradițional, aruncând, parcă, o „macro“ privire asupra structurii monopartite.

Compoziția include șapte compartimente diferite cu unele legături tematice în interiorul lor. Acest fapt ne permite să proiectăm și o formă de planul doi, și anume — forma concentrică. Aceasta este destul de convențională, deoarece compartimentul central, după modul de dez-

voltare a liniilor melodice în partidele instrumentale, denotă tangențe cu partea introductivă.

Schematic cele menționate arată astfel:

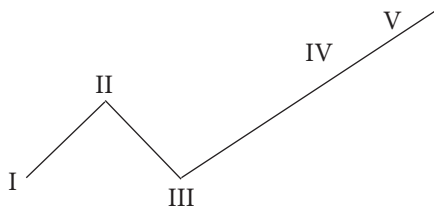


Ambele cvartete monopartite încep cu secțiuni lente, ceea ce, într-o oarecare măsură, contrazice legitățile stabilite în ciclul sonato-simfonic tradițional, care, după cum se știe, debutează cu *Allegro*.

Același lucru poate fi urmărit și în lucrarea semnată de Gh. Mustea, care face parte din categoria cvartetelor bipartite. Cu toate că în acest cvartet prima parte pare a fi scrisă în forma tradițională (de sonată), realizată doar într-un tempo mai lent (*Adagio*), la o analiză mai minuțioasă observăm că structura formei suferă unele schimbări: după compartimentul introductiv în expoziție răsună numai teme grupului principal ($\boxed{3}$) și al celui secundar ($\boxed{4}$, *molto rubato*), iar puntea și concluzia lipsesc. Toată partea este străbătută de un colorit național pregnant, îndeosebi introducerea și tema grupului secundar cu broderiile melismelor împrumutate din genul de doină.

Finalul (p. II) are forma unui rondo multipartit, ce include cinci episoade diferite, refrenul în reluările sale rămânând aproape neschimbat. În consecință, în plan arhitectonic cvartetului lui Gh. Mustea produce impresia unui ciclu restrâns, din care au rămas doar prima și ultima parte realizate în formele tradiționale de sonată și de rondo.

Structura ciclului sonato-simfonic în cvartete poate fi nu numai comprimată sau restrânsă până la o parte sau două, dar și amplificată. Astfel, în palmaresul compozitorilor din Moldova găsim și cvartete cu o compoziție pentapartită. Drept exemplu ne poate servi cvartetul №2 al lui B. Dubosarschi. Structura amplă a acestei lucrări se bazează pe contrastul părților, accentuat și prin indicațiile de tempo ale autorului: *Adagio* — *Allegro amioso* — *Lento* — *Allegretto* — *Allegro con brio*. Energetic. Alternarea de tempouri L—R—L—R—FR (foarte rapid) creează impresia unei balansări, ce își mărește amplituda cu fiecare mișcare. „Diagrama“ acestei alternări poate fi conturată astfel:



Lucrarea pentapartită a lui B. Dubosarschi începe cu o parte lentă, fapt destul de frecvent în cvartetele din perioada examinată (9 cazuri din 15). Unele din ele, la fel ca și ciclul de față, au prima parte scrisă în forma monopartită (cvartetele №2 de V. Zagorschi, №2 de D. Kițenko, №1 de Z. Tkaci). Forma de sonată tradițională rămâne nesolicitată de către B. Dubosarschi și în celelalte patru părți, aici fiind utilizate următoarele structuri compoziționale: bipartită complexă contrastantă **A B** (p. III, p. V) și tripartită complexă cu repriză **A B A₁** (p. II, p. IV).

Cercetând arhitectura cvartetelor autohtone din perioada anilor '70—'80, ajungem la concluzia că autorii nu încearcă să-și încadreze ideile în limitele formelor stabilite de predecesori, ci invers, supun ciclurile tradiționale unor schimbări, uneori radicale, pentru a obține rezultatul dorit. De aceea spectrul structurilor utilizate sau, mai corect, obținute, este foarte larg: ne referim atât la compozițiile ciclurilor, cât și la formele fiecărei părți.

Dacă ne întoarcem pentru un scurt timp în trecut, la începutul evoluției genului de cvartet în creația lui Joseph Haydn, vom observa o coincidență neobișnuită: în perioada timpurie lucrările din domeniul respectiv aveau aceeași varietate de structuri, ca și cele analizate în prezentul articol. Astfel, cvartetele №1–12 erau pentapartite (№5 — tripartit), №13 — cvadripartit, №14 — tripartit, №16 — bipartit și numai începând cu cvartetul №17 s-a stabilit hegemonia deplină a structurii cvadripartite a ciclului respectată de către J. Haydn și de urmașii lui (4).

Arca obținută în evoluția tiparului compozițional al genului examinat are, însă, premise istorice diferite. În primul caz, J. Haydn se află în căutarea unei structuri cât mai potrivite pentru cvartet, fiind, totodată, influențat de formele „pre-cvartete” — suita, casațiunea, uvertura. Ca rezultat marele clasic i-a găsit genului o montură reușită ce a servit drept model pentru compozitorii secolelor ulterioare.

În cel de-al doilea caz, compozitorii din Republica Moldova, alături de alți reprezentanți ai sec. XX, pierzându-se în mulțimea de idei și

metode de compoziție propuse de contemporaneitate, destramă structura clasică a ciclului sonato-simfonic pentru a o restrânge sau a o amplifica. După cum se știe, arta muzicii în secolul trecut ajunge la o etapă nouă a evoluției sale, „reflectând varietatea și caracterul multilateral al erei pe care o trăim: era sintezei, a fuziunii, a influențelor reciproce, a suprapunerii și a amestecului de stiluri“ (5).

Referințe:

1. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. — Кишинёв, 1984. — P.154.
2. Idem. — P.155
3. Vezi: Berezovicova T. Suita instrumentală în creația compozitorilor din Republica Moldova: teza de doctor în studiul artelor. — Chișinău, 2000.
4. Кремлёв Ю. Йозеф Гайдн. — Москва, 1972.
5. Donose V. Sinteze estetice. — București, 1988.

Recenzent: V. Melnic, dr., conf. univ.