

FOLCLOR MUZICAL ȘI CREATIE COMPONISTICĂ**SUITA ÎN STIL POPULAR PENTRU CVARTETUL DE COARDE DE V. VERHOLA :
PARTICULARITĂȚI TEMATICE ȘI COMPOZIȚIONALE****THE SUITE IN FOLK STYLE FOR STRING QUARTET BY V. VERHOLA:
THEMATIC AND COMPOSITIONAL PARTICULARITIES****VICTORIA MELNIC,**doctor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**SVETLANA COȘCIUG,**doctorandă la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
profesor, Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți**CZU 785.74.083.1:781.61****785.74.083.1:781.7**

Suita „În stil popular” (1978) pentru cvartetul de coarde de Vitalie Verhola prezintă un ciclu tripartit, în care cele trei părți alternează după principiul repede – lent – repede. Pornind de la un dans în măsură asimetrică (în partea I), compozitorul folosește în partea a doua o temă de inspirație folclorică transformată cu ajutorul ritmului, într-o doină. În partea a III-a, compozitorul, utilizând scriitura polifonică îmbinată cu diverse tehnici componistice, aduce tribut atât moștenirii folclorice din care este alimentat tematismul, cât și compozitorilor, care i-au servit drept model în formarea sa: D. Șostakovici și V. Zagorschi, evocând prin diverse mijloace anumite trăsături caracteristice ale stilului lor. În secțiunea mediană elementul folcloric se manifestă ca fundal ritmic ostinato, peste care se suprapune melodia unui cântec doinit în factură eterofonică, amintind de unele secvențe din „Poemul Nistrului” de Șt. Neaga. Astfel, prezența elementului folcloric în toate cele trei părți ale ciclului justifică pe deplin denumirea Suitei „În stil popular”.

Cuvinte-cheie: suită, element folcloric, V. Verhola, cvartet de coarde

The “Suite in folk style” (1978) for string quartet, by Vitali Verhola represents a cycle of three movements which alternate on the fast-slow-fast principle. Beginning with a dancing song with an asymmetric measure (in the I movement), the composer uses in the II movement a theme inspired by folklore and transforms it into a „doina” by changing its rhythm. In the III movement, the composer combines the polyphonic writing with various compositional devices, paying a tribute to the folkloric heritage, which inspired the themes, and to the composers, who served him as a model during his formation: D. Shostakovich and V. Zagorsky, evoking through different devices specific characteristics of their style. In the intermediary section, the folkloric element represents the background ostinato rhythm, on which the composer layers the melody of a doina in a heterophonic structure, resembling with some moments from St. Neaga’s “Poemul Nistrului”. Therefore, the presence of the folkloric element in all the three movements of the cycles justifies entirely the name of the suite „In Folk Style”.

Keywords: suite, folkloric element, V. Verhola, string quartet

Introducere. Vitalie Verhola (1946–1984) s-a impus în cultura muzicală națională prin contribuția adusă de el atât în activitatea de propagator al muzicii în republică și peste hotarele ei, cât și prin lucrările muzicale realizate în diverse genuri: operă, creații vocale, muzică-simfonică, vocal-simfonică, camerală, de estradă. Un loc aparte în moștenirea sa îl ocupă creațiile de diferit gen cu influențe din folclor: *prelucrări ale cântecelor populare* (pentru cor, țambal), *sonate* (pentru vioară și pian, fagot), *suite* (pentru cvartetul de coarde). Scrisă în anul 1978, Suita pentru cvartetul de coarde *În stil popular* a fost prezentată la Congresul VI al Uniunii Compozitorilor din URSS și apreciată printre creațiile de cameră ale compozitorilor din republicile unionale ca o lucrare originală, ce cucerește prin claritatea și prospețimea melodiei și armoniei. În cele trei părți ale suitei *În stil popular* compozitorul tratează creativ sursele inspirație folclorică.

Suita *În stil popular* de V. Verhola.

Partea I, Allegretto, 7/8 (3+2+2; 2+2+3; 3+2+2) este scrisă în formă tripartită mică, părțile extreme ale căreia amintesc de un dans cu caracter bărbătesc, iar secțiunea mediană având un caracter mai liric. Înrudirea intonațională între teme determină apartenența ei și la o formă variantică.

La stabilirea secțiunilor forme contribuie și măsura asimetrică a dansului, 7/8, gruparea căreia variază la începutul fiecărei secțiuni. Elementul predominant în această parte îl deține ritmul, iar diferite formule ritmice scot în evidență paleta ritmică a mișcării, care poate fi atribuită diverselor instrumente din componența tarafului.

Prima secțiune este scrisă în formă de perioadă, alcătuită din două propoziții și un complement cadențial. Tema dansului prezintă o melodie săltărească, de natură instrumentală, cu intonații cu caracter baladesc și de dans. Ornamentele prezente în partidele viorilor evidențiază timpii tari și relativi tari ai măsurii ternare, conferind melodiei și mișcării o anumită acuitate. Reluarea temei dansului la o octavă ascendentă în propoziția finală denotă o expunere în oglindă a înălțimilor sonore ale temei.

Ex. 1:

Allegretto
(3+2+2)

Complementul cadențial (2 ms.15–16) este construit pe cvintacordul *S* în mișcare paralelă ascendentă (viola și vioara II); acordurile redau parcă două ritmuri de percucie: timpii tari și relativi tari — lovitura pe tobă, timpii slabi — pe talger. Un rol important pe lângă varierea ritmică a acordurilor îl au și nuanțele dinamice *f* și *ff*, care evidențiază mersul treptat spre culminație (ms.17–19), accentuând sfârșitul primei secțiuni.

Indicațiile autorului referitor la schimbarea grupării ritmului asimetric în oglindă (2+2+3), precum și contrastul brusc al nuanțelor dinamice la *sp*, denotă începutul secțiunii mediane (3–6), structurată într-o formă bipartită mică cu repriză: **b (a) b_{var} + b₁b¹**. Primele trei măsuri se percep ca o introducere în caracter grațios la tema lirică din secțiunea mediană. Înrudită intonațional cu tema dansului din prima secțiune, tema din secțiunea mediană este de natură vocală, ceea ce se manifestă în caracterul silabic al melodiei.

Ex. 2:

Fiecare propoziție din secțiunea mediană prezintă o nouă variantă a temei, interpretată pe rând la violă, apoi la viorile II și I. Această succesivitate timbrală și variantică indică la un dialog în care "personajele" încearcă să-și scoată în evidență calitățile.

În primele două propoziții (3–4) tema dansului se execută *mp* la violă, nuanța întunecată a căreia creează un contrast timbral cu ostinato melodic luminos al viorii II. La sfârșitul ambelor propoziții vioara I prin bisonul de cvintă cu utilizarea arcușului "termină" la *pp* gândul melodic început la violă. Această ramificare în cvintă se percepe din punct de vedere semantic ca un cânt la două voci, cu semnificație de interjecție la sfârșitul rândului melodic (de tipul *măi!, hei!*), între timp ce *pizzicato* bisonurilor violoncelului acompaniază la *p*, creând efectul înăbușit al tobei.

În a doua perioadă partidele se schimbă cu locul: ostinato melodic trece în partida violei, iar melodia în varianta modificată se transferă la vioara II. De astă dată, desenul melodic al ostinato este inversat prin saltul la intervalul de 5 ↑. Varianta melodică a temei în a doua perioadă se bazează pe al doilea tetracord din modul mixolidic. Ultima propoziție, cu funcție de repriză (6) afirmă tonalitatea *D-dur* prin nuanța luminoasă a temei la vioara I.

Schimbarea grupării ritmice (3+2+2), redată prin mișcarea paralelă a bisonurilor de cvintă (vioara I) la nuanța *f* anunță solemn începutul reprizei (7). Repriza este puțin lărgită din contul a două măsuri, cu funcție de introducere, în care mișcarea paralelă a bisonurilor prezintă o varianta sonoră inversată a 5 ↓ (7, ms.42–43). Executate pe coardele libere *A* și *E* (vioara I), aceste bisonuri conferă o notă de luminozitate, pregătind apariția temei dansului bărbătesc.

Transpusă la o octavă ascendentă (la viori), tema dansului bărbătesc capătă o nuanță strălucitoare în sonoritățile cvintacordurilor expuse în oglindă. Dacă în prima secțiune tema a fost pregătită și susținută ritmic de cvintacordul în a treia răsturnare, în repriză tema este pregătită și susținută de cvintacordul în stare directă.

Repriza se termină cu complementul cadențial (9, ms.58–59), în *D-dur*, bazat pe mișcarea paralelă a cvintelor. La fel, ca în secțiunea expozitivă, formulele ritmice se percep ca o imitare a tobei (ms.60–62). O mică încheiere (10), cu funcție de cadență, este bazată pe succesiunea treptată în ascendență a cvintacordului pe coardele libere *G-D* (la violoncel) și *D-A* (la violă), pe bisonul *mi-si* pe coardele *D-A* (la vioara II) și bisonul accentuat *fa#-do¹* pe coardele *A-E*, timpul 1 (la vioara I), ce se rezolvă unison în tonica *la*.

Partea a II-a, *Lento*, 4/4 transpune discursul în sfera imaginilor lirico-meditative, reprezentată de un cântec liric în caracterul doinei. Domină atmosfera meditației, redată cu căldură de timbrul catifelat al violei (în prima parte), apoi succesiv la violoncel, vioara II și vioara I (a doua parte). Scris în formă bipartită simplă cu trăsături de formă strofică, cântecul prezintă, în cele două strofe ale sale, variante timbrale în diversă factură.

Tema cântecului, o melodie cantabilă, este expusă în tonalitatea *f-moll*, cu unele particularități ale modului doric. În mersul melodic se evidențiază intervalul de 4↑ și ↓, iar lipsa ornamentelor în melodie denotă tipul de cântare silabică. Sfârșitul propoziției este marcat de dominantă tonalității *f-moll*.

Ex. 3:

Lento

Tema începe cu o turație melodico-ritmică, bazată pe monograma *d-es-c* – o aluzie la numele lui D. Șostakovič² — acesta este primul motiv (**M1**). Completarea monogramei cu sunetul *h* are loc în fraza a doua, sincopată (ms.3), unde prin ornamentul de natură cromatică intonațiile monogramei sunt evidente. Acest motiv este completat de un submotiv (**SM**) pe timpul slab — două optimi pe un sunet repetat, ce completează turația incipientă (ms.1). Al doilea motiv — **M2** (ms.2) – al optimilor, prezintă o secvență, realizată ritmic prin procedeul hemiolei, obținută prin „transformarea unui timp muzical ternar într-unul binar” [5]. Intonația motivului 2 indică iarăși la o aluzie din creația lui Șostakovič — începutul dansului evreiesc din partea III (66) din Trio *e-moll* № 2, op.67. Acest motiv, mai degrabă ritmic, parcă ar sublinia bătăile ritmice haotice ale tobei. De fapt, acest motiv se evidențiază și în interludiu (4). Al treilea motiv — **M3** (ms.5) — mișcarea în descendență, apoi în ascendență a șaisprezecimilor — servește atât o legătură între secțiunile Temă — Răspuns, cât și o variantă în mișcare a diferitor timpi în Contrasubiect (**CS**) și Interludiu (**I**) :

Ex. 5:

Allegro

Fraza I Fraza II

M1 SM M2 M1v h M3

Secvențe

Fugato-ul conține patru trasări ale Temei, expuse succesiv la violă, vioara II, violoncel, vioara I. În cele trei **CS** compozitorul folosește diverse formule ritmice, inclusiv și cele din Temă. Pe parcurs se întâlnesc două Interludii, ce se construiesc fie pe materialul muzical al Temei, fie pe materialul din **CS**.

Secțiunea mediană (5–10) este structurată în două compartimente aproape identice — două variante timbrale, aranjate după principiul contrapunctului dublu. Fiecare compartiment are două straturi: primul — un strat *ostinato* din două linii (mișcarea ascendentă a optimilor la *pizzicato* și figura caracteristică a șaisprezecimilor); al doilea strat, *eterofonic* (în care se expune tema):

Ex. 6:

mp mp pizz. mp

Primul compartiment (5–7) începe cu o mică introducere — un fel de acompaniament ostinato (partida violei și violoncelului) la tema cântecului de dor. Caracterul figurilor melodico-ritmice ascendente ale optimilor din partida violoncelului indică la o improvizație jasistică (*pizzicato* violoncelului ce se asociază cu tehnica de execuție la contrabas într-un ansamblu de jazz). Viola execută concomitent un procedeu melodico-ritmic al șaisprezecimilor după o pauză de șaisprezecime — o polifonie latentă, bazată pe aceiași mișcare ascendentă. Acest procedeu se întâlnește și în *Diafonii* de

² D.D. Șostakovič a fost compozitorul preferat al lui V. Verhola. Portretul lui D.D. Șostakovič atârna la un loc de cinst pe un perete în cabinetul de lucru al compozitorului V. Verhola din apartamentul de pe str. A. Mateevici, unde a locuit familia lui (din spusele fiicei compozitorului, Evghenia Bolotova: 13.XII.2019).

V. Zagorschi, deși în metrul ternar — o aluzie la figurile melodico-ritmice ale jazz-ului. Tema expusă eterofonic în partida viorilor, prin structura melodică și caracterul expresiv, amintește de intonațiile din partidele coardelor, secțiunea Tratare din *Poemul Nistrului* de Șt. Neaga.

Ex. 7:

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The Violin I and Viola parts feature a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Violin II, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests or specific articulation marks.

În al doilea compartiment (8) totul se deplasează cu o 2 ↑, la nuanța *f*. Aceasta intensifică contrastul între compartimente care scoate în evidență și inversarea timbrală (se are în vedere, că instrumentele se schimbă cu locul — 1), după principiul contrapunctului mobil vertical. Suportă mici schimbări doar linia melodică ostinato (vioara I) — chiar de la bun început (8) ea variază în plan ornamental.

O mică construcție de legătură (ms.83–84), bazată pe pasajele șaisprezecimilor în *crescendo*, duce la **I** — culminația generală a întregii părți. Revenirea **I** (11) înaintea reprizei se acceptă ca o structură în oglindă. În tratarea **I** compozitorul folosește ingenios tehnica izoritmiei într-o factură polifonică, ce se expune sub forma unui dialog motivic, susținut la *ff* de către viori și violă cu replicile violoncelului și invers. Bazându-se pe intonațiile melodice ale **M1** din tema fugato, viola dublează vioara I la un interval de 9↓, creând o eterofonie. Concomitent vioara II execută o mișcare melodică contrară, bazată pe același **M1**, dar cu profilul melodic ascendent. În toate aceste trei partide se aplică procedeul hemiolei. Profilul melodic ascendent la *ff* este susținut și de replica violoncelului, care acum capătă un alt sens — acest motiv melodico-ritmic face o aluzie la un fragment de *bătută*.

Repriza (12–17) prezintă varianta în oglindă a fugato-ului din prima secțiune. Amplasarea Temei cu renumitul motiv al monogramei în registrul acut de o sonoritate strălucitoare, asemeni unui nimb, creează un puternic contrast al registrelor cu armonia tonică, expusă în acorduri, ce subliniază timpii tari și relativ tari, și care evidențiază și în răspunsul real (13), *g-moll* cu **CS1** păstrat.

Coda (17) expune tema în varianta augmentată, în ritmul pătrimilor și optimilor, la nuanța *ff*, conferindu-i monumentalitate. O expresivitate deosebită în codă are factura corală acordică, bazată pe mișcarea paralelă a acordurilor politonale, asupra cărora se evidențiază la vioara I monograma *d – es – c – h*. Sonorizarea monogramei la începutul fugato-ului de violă, apoi în repriză și în Codă de vioara I, se pare de o conotație profundă — prin acest contrast de registru și timbru compozitorul a dorit, probabil, să sublinieze trecerea „de la întuneric la lumină”. Și augmentarea temei în Codă contribuie la afirmarea unui caracter la sfârșitul lucrării, fapt confirmat de acordul final al tonalității *C-dur*.

Concluzii. Concluzionând rezultatele analizei, putem afirma cu certitudine că Suita *În stil popular* (1978) pentru cvartetul de coarde prezintă o lucrare matură a compozitorului V. Verhola ce denotă un stil componistic pe deplin format cu trăsături distincte și ușor recunoscutibil, bazat pe sinteza

unor elemente din arta muzicală savantă cu cele inspirate din muzica populară. Tratarea diversă a genurilor folclorice în primele două părți creează o reprezentare despre firea poporului nostru, reflectată în dans și cântec. Mai mult decât atât, în cele două părți se simte suflul timpului și perindarea spațiului — spre exemplu, partea I prin ritmul asimetric introduce în atmosfera muzicii lăutarilor din trecut, iar în partea II intonațiile cântecului doinit, asemănătoare cu cele din *Cântecul de leagăn* de D. Fedov transferă în sfera de imagini a cântecului din perioada sovietică — noul folclor. În ambele părți compozitorul folosește cu măiestrie posibilitățile tehnice și timbrale ale tuturor instrumentelor, realizând cunoașterea folclorului muzical din Moldova. În ceea ce privește partea III, compozitorul folosește o diversitate de stiluri și tehnici componistice, făcând unele aluzii la influența pe care a avut-o D. Șostakovici, V. Zagorschi și Șt. Neaga în formarea compozitorului. Folosind posibilitățile interpretative ale cvartetului de coarde, V. Verhola atinge pe alocuri o forță a sonorității asemănătoare cu cea simfonică.

Referințe bibliografice

1. CRISTESCU, C. Melodica folclorică bucovineană. Noțiuni introductive. În: *Ghidul iubitorilor de folclor*, 2012. Suceava: Lidana, 2012, nr.2, p.17–26.
2. GIULEANU, V., IUȘCEANU, V. *Tratat de teoria muzicii*. Vol. I. București: Editura muzicală a UC din RPR., 1962.
3. OPREA, G., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.
4. СТОЛЯР, З. Об одном обороте в молдавской музыке. În: *Советская музыка*, 1972, №11, с.107–109.