STILUL COMONISTIC AL LUI DMITRI ȘOSTAKOVICI REFLECTAT ÎN CVARTETUL DE COARDE NR. 2 DE BORIS DUBOSARSCHI

<https://doi.org/10.52673/18570461.21.1-60.19>

CZU: 78.071.2:785.74:787:784.4

Doctorand **Alexandru URECHE**

E-mail: urechesandu@yahoo.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9077-3407>

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ECHOES OF D. SCHOSTAKOVICH'S COMPOSITIONAL STYLE IN BORIS DUBOSARSCHI'S STRING QUARTET NO.2

Summary. The String Quartet nr. 2 by the foremost Moldovan composer Boris Dubosarschi (1947–2017), as well as his entire string quartet work, was composed under the decisive influence of the work of Dmitri Schostakovich (1906–1975). The string quartet work of B. Dubosarschi, comprised of four titles, is saturated with the usage of the Dmitri Schostakovich's musical signature – DSCH, which often serves as the thematic core of the entire cycle. The reflection of the compositional style of D. Schostakovich in the string quartet work of B. Dubosarschi, nevertheless, is not confined to the usage of the DSCH monogram, but rather encompasses a broad range of compositional techniques characteristic of the Russian composer's work such as the use of specific modes and tonal-modal relations, of the characteristic intervals and chords, the usage of leitmotifs and monothematic principles, as well as of the full spectrum of polyphonic techniques. This article describes the compositional techniques used in the String Quartet nr. 2 by Boris Dubosarschi that echo the compositional style of D. Schostakovich.

Keywords: string quartet, Boris Dubosarschi, Dmitri Schostakovich, DSCH, monogram, motif, Moldovan music, mode, leitmotif, polyphony.

Rezumat. Cvartetul de coarde nr. 2 de Boris Dubosarschi (1947–2017), eminent compozitor din Republica Moldova, ca și întreaga lui creație de cvartet de coarde, a fost compus sub influența decisivă a moștenirii artistice a marelui compozitor rus Dmitri Șostakovici (1906–1975). Cele patru cvartete de coarde ale lui B. Dubosarschi abundă în exemple în care compozitorul face uz de monograma D-Es-C-H, aceasta servind deseori drept nucleu tematic al întregului ciclu. Reflectarea stilului componistic al lui D. Șostakovici în cvartetele lui B. Dubosarschi nu se limitează însă la uzul monogramei D-Es-C-H, ci cuprinde un larg spectru de procedee componistice caracteristice pentru creația compozitorului rus, precum folosirea modurilor și relațiilor tonal-modale specifice, a intervalelor și acordurilor distincte, utilizarea leitmotivelor și monotematismului, de fapt a întregului spectru de procedee polifonice. Prezentul articol elucidează procedeele și tehnicile componistice utilizate în Cvartetul de coarde nr. 2 de B. Dubosarschi inspirate din stilul componistic al lui D. Șostakovici.

Cuvinte-cheie: cvartet de coarde, Boris Dubosarschi, Dmitri Șostakovici, D-Es-C-H, monogramă, motiv, muzica națională, mod, leitmotif, polifonie.

INTRODUCERE

Cvartetul de coarde nr. 2 de Boris Dubosarschi a fost scris în 1978, la o diferență de șapte ani față de Cvartetul nr. 1, și a fost interpretat și imprimat de către Cvartetul Radioului Național. Această lucrare nu doar continuă tradiția componistică în stilul lui Dmitri Șostakovici, anunțată în Cvartetul nr.1, ci atestă o dezvoltare accentuată a ei. Dacă în Cvartetul nr. 1 compozitorul citează frecvent motivul D-Es-C-H, precum și tetracordul micșorat semiton-ton-semiton, care coincide cu structura intervalică a monogramei lui D. Șostakovici, atunci în Cvartetul nr. 2 B. Dubosarschi

apelează la un spectru larg de mijloace de expresie preluate de la genialul compozitor rus, precum: leitmotivul; modurile și în special tetracordurile diatonice, micșorat și mărit; septimele mari sau octavele micșorate derivate din organizarea modală/tetracordică a materialului muzical (procedeu frecvent și în Cvartetul nr. 1); septacordul și nonacordul mare minor derivat din mijloacele modale de organizare muzicală însă înrudit și cu tetracordul micșorat semiton-ton-semiton, iar prin el cu motivul D-Es-C-H și, nu în ultimul rând, însuși motivul D-Es-C-H care este valorificat pe toată durata lucrării (deși în măsură mai mică decât în Cvartetul nr. 1), reprezentând unul dintre lianții acesteia.

Muzicologul rus E. Dehtiarenco descrie relația tonal-modală și folosirea monogramei D-Es-C-H în creația lui D. Șostakovici în felul următor: „E bine cunoscut faptul că muzica lui Șostakovici este tonală. Dar această tonalitate se modifică în funcție de lărgirea sistemului funcțional, complexitatea diatonică și folosirea unor moduri specifice, inclusiv cromatice, caracteristice doar creației sale... Din arta barocului Șostakovici preia ideile încifrării și simbolurilor emblematice care și-au găsit reflectare în citate, aluzii și monograme. Este posibil ca tema-monogramă D-Es-C-H să fi apărut în creația sa prin analogie cu formula B-A-C-H. Intensitatea inserției motivului D-Es-C-H sporește în ultimii cincisprezece ani de activitate a lui Șostakovici, scoțând la lumină substratul conținutului creației. Grație acestui simbol, compozitorul încifrează în muzica sa experiențe profund personale. Unul dintre exemplele elocvente ar fi Cvartetul de coarde nr. 8 care este autobiografic” [1, p. 11]. Aceste constatări sunt valabile și în privința Cvartetului de coarde nr. 2 de B. Dubosarschi.

De menționat că, deși sunetele monogramei D-Es-C-H coincid cu cele ale tetracordului frigid micșorat care este asociat cu un cerc de imagini sumbre, intonațiile modului respectiv oferă posibilități pentru generarea unui diapazon larg de imagini. În acest sens muzicologul rus M. Sabinina menționează: „Dualitatea, oscilarea stărilor emoționale între pozitiv și melancolic, dar și a conținutului etic între bunătate și agresivitate, sunt caracteristice acestor intonații. În tema grupului principal al părții I a Cvartetului de coarde nr. 5 ele servesc drept impuls și însumează în sine voința și energia. În ambele teme din partea a III-a a Simfoniei nr. 10 ele sună mai calm, dar în același timp misterios. În Cvartetul nr. 8 ele sunt puse la baza celor două *Largo* fugate care înrămăază ciclul, pline de o reflecție filosofică înțeleaptă. În *Scherzo* din Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră dimpotrivă, se manifestă potențialul lor de a aborda un caracter răutăcios, agresiv. În Cvartetul de coarde nr. 4 un motiv analogic în faza culminativă a dezvoltării din Final contribuie la crearea unei imagini eroico-patetice, intense, purtând nuanțele unui colorit dur epic [2, p. 294]”.

Or, la baza cvartetului stă gândirea polifonică manifestată prin multiplele procedee utilizate, de la cele mai simple precum imitația și canonul, până la cele mai complexe forme de *stretto* în fuga de proporții din Finalul cvartetului, fapt ce corespunde întocmai gândirii muzicale a lui D. Șostakovici. În opinia muzicologului rus V. Bobrovski, abordarea gândirii polifonice a fost rezultatul firesc al parcursului creației compozitorului rus: „Gândirea muzicală a lui Șostako-

vici se bazează pe sinteza și interacțiunea principiilor omofone și polifonice... Șostakovici, desigur, nu putea să nu moștenească întreaga paletă a mijloacelor de expresie acumulată de arta muzicală clasică de tip omofon-armonic. Dar necesitatea de a reda procesul de cristalizare și transformare a unor fenomene în altele a ghidat conștiința sa creativă pe calea implementării principiilor polifonice (pentru care este caracteristică fluiditatea neîntreruptă a dezvoltării muzicale), luând în special în considerare importanța acestora inclusiv în sec. al XIX-lea” [3, p. 25-26].

Structura ciclului. Cvartetul de coarde nr. 2 conștă din cinci părți, dintre care primele trei se interpretează fără pauză, pe principiul *attaca*. Cele cinci părți ale lucrării sunt înrudite la nivel tematic atât prin intermediul unui leitmotiv și folosirea frecventă a motivului D-Es-C-H și a derivatelor sale, cât și prin apariția acelorași teme în mai multe părți ale lucrării. La înrudirea tematică a părților contribuie și caracteristicile comune împărtășite de temele diferitor părți, precum: mișcarea la interval de secundă mică; utilizarea motivelor concise, deseori din patru sunete; încadrarea motivelor în diapazonul unui tetracord. O asemenea înrudire tematică este caracteristică cvartetelor lui D. Șostakovici, fapt discutat pe larg în literatura de profil. Iată cum caracterizează acest aspect al creației lui Șostakovici muzicologul rus Valentina Bociarnikova: „Consecutiv este format *sistemul relațiilor tematice*. Înrudirea intonațională a temelor, principiul leitmotivului (ritmo-intonațiile grupului principal din Cvartetul nr. 3; intervalul de septimă mică în Cvartetul nr. 4; primul element tematic al grupului principal din Cvartetul nr. 5; oscilațiile de cvartă-cvintă, repetarea sunetului de dominantă în acompaniament și motivul *f-as-es* în Cvartetul nr. 6; șirul de sunete organizat pe principiul ton-semiton în Cvartetul nr. 7); reminiscențele și finalul de sinteză – componente ale acestui sistem – au ca scop, mai înainte de toate, dezvoltarea ideii principale pe parcursul lucrării...” [4, p. 13].

Spre deosebire de cazurile tipice, în care compozitorii fac uz de leitmotiv, în Cvartetul de coarde nr. 2 de B. Dubosarschi leitmotivul nu apare frecvent. El are trăsături caracteristice unei teme scrise în stil *basso ostinato* și sună pe parcursul lucrării doar de cinci ori: la începutul părților I, II, III și V și la sfârșitul părții V. Indiferent de numărul redus de apariții pe durata lucrării, leitmotivul servește două funcții importante la nivel motivic și de formă. Primele două motive ale leitmotivului se încadrează într-un diapazon de tetracord, corespunzător pentacord, iar cel de-al treilea începe cu o mișcare de secunde mici prezentând, astfel, ascultătorului unele surse tematice ce vor fi folosite pe parcursul lucrării. La rândul său, apariția

laitmotivului la începutul părților I, III și V sudează forma întregului cvartet și ne permite să vorbim despre o macro-formă la nivelul întregii lucrări ce poate fi asemănată cu rondo, în care părțile I, III și V îndeplinesc funcția de refren (A), iar părțile II și IV – cea a episoadelor (B și C).

Adagio – izvorul intonativ al cvartetului. Partea I a lucrării, *Adagio*, scrisă în formă curgătoare, joacă un rol introductiv: este prezentat lăitmotivul și cele trei teme de bază ce vor servi drept sursă de material tematic pentru celelalte părți ale cvartetului. Discursul începe prin expunerea în partida violoncelului a lăitmotivului (în cele ce urmează va fi numit „tema a”, ex. 1), al cărui prim element constă din motive concise în diapazon de cvartă și cvintă.

A doua expunere în lanț a lăitmotivului creează un efect de *basso ostinato*, pe al cărui fundal sună prima temă a părții în partida violei (care va fi numită „tema b”, ex. 2).

Este o temă largă, meditativă, preponderent formată din intonații de secundă, care, în cel de-al doilea element, conține mișcări descendente de trison mare și mărit. În măsura 19 în partidele viorilor I și II este prezentată încă o temă (numită „tema c”, ex. 3), înrudită cu prima temă a părții care în a doua sa jumătate păstrează aceleași mișcări de trison descendent. Datorită mișcării uniforme de optimi, ea se percepe

ca un contrapunct melodic la distanță față de prima, deși nu se suprapune cu aceasta. Acest „contrapunct” este format din tetracorduri descendente și ascendente (G-Fis-E-D, H-A-G-Fis, A-H-C-D) printre care, în măsura 20, este infiltrată o variantă a monogramei D-Es-C-H în varianta H-Gis-Ais-G în partida primei viori și concomitent în varianta C-Cis-Dis-E la vioara secundă.

A doua temă a părții (care mai jos va fi numită „tema d”, ex. 4) este prezentată în măsura 25 din ancruză în partida violoncelului.

Deși mai intensă și mai pasională decât cea precedentă, ea se desfășoară pe fundalul unei mișcări de optimi *ostinato* în partidele viorilor I și II care continuă linia contrapunctică începută în măsura 19, asigurându-se, astfel, o continuitate între toate temele părții. De asemenea, pe durata expunerii, la violă apar replici din primul element al lăitmotivului, menținând efectul de *basso ostinato*. Tema d conține și ea o variantă a tetracordului micșorat Des-C-B-A, a cărui structură intervalică, după cum s-a menționat mai sus, coincide cu cea a monogramei D-Es-C-H. O altă variantă a acestei teme conduce spre culminația părții (mm. 55-62) al cărei material se bazează pe tetracorduri mărite și micșorate, iar tema încheierii (mm. 66-68) reprezintă o variantă vizibil modificată a unui motiv din primul element al temei d.

Exemplul 1. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. I.

Exemplul 2. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. I.

Exemplul 3. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. I.

Exemplul 4. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. I.

Exemplul 5. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. II.

Exemplul 6. D. Șostakovici. Cvartetul de coarde nr. 3, p. III.

Exemplul 7. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. II.

Allegro ansioso – prima etapă a dezvoltării in-tonative. Partea a II-a a cvartetului, *Allegro ansioso*, aduce un contrast puternic față de *Adagio*, fiind scrisă în formă tripartită complexă. Secțiunea A, la rândul ei, are o formă bipartită, al cărei prim compartiment durează 19 măsuri și are o funcție introductivă. Materialul tematic al acestui compartiment este preluat din tema *b*. Deși nu repetă întocmai conturul melodic al celei din urmă, totuși, organizarea ritmică, prezența tetracordurilor (inclusiv micșorat) și a trisonurilor descendente ne permit să vorbim despre înrudirea lor intonativă în pofida contrastului de caracter.

Compartimentul secund al secțiunii A este cuprins între măsurile 28-47 și reprezintă un canon asimetric, cu intrări, în ordine, la vioara I (m. 28), violoncel (m. 32), violă (m. 34) și vioara II (m. 35). Aici persistă materialul tematic principal al părții și se afirmă caracterul ei dramatic. Tema compartimentului se anunță inițial în partida viorii I (ex. 5). Ea constă din două elemente, din care primul întrunește două motive. Primul motiv este reprezentat de un tetracord descendent ton-ton-semiton, iar cel de-al doilea – de un trison minor descendent. Înrudirea tematică a primului element al temei compartimentului cu tema *c* ne permite catalogarea lui drept c1. Intonativ și din punct de vedere al caracterului, primul element al temei are tangențe mari cu tema punții din partea a III-a a Cvartetului de coarde nr. 3 de D. Șostakovici (ex. 6).

Cel de-al doilea element este aproape în totalitate compus din diverse combinații de patru sunete, fiecare dintre ele reprezentând un tetracord micșorat (semiton-ton-semiton), înrudit din punct de vedere intervalic, după cum s-a menționat mai sus, cu monograma D-Es-C-H. Astfel, în măsurile 31-33 se atestă trei astfel de variante ale tetracordului micșorat: F-G-As-E, E-F-D-Des (forma directă a semnăturii D-Es-C-H) și G-B-H-As.

Secțiunea B este scrisă în formă tripartită simplă. Tema de bază a primului ei compartiment (ex. 7) constă din două elemente. Primul este format în exclusivitate din cvarte ascendente C-F-B-Es-As-Des-Ges, iar cel de-al doilea reprezintă același tetracord micșorat descendent.

Măsurile 63-82 ale părții a II-a reprezintă compartimentul median al secțiunii B. Tema sa de bază constă din două elemente. Primul reprezintă alternarea a două cvinte B-F și D-A, formând un septacord mare major a cărui interval extrem este septima mare, menționată mai sus. Al doilea element este format din cinci sunete (dintre care unul repetat) în diapazonul unui tetracord, fiind folosite de către compozitor aceleași surse modale și intervalice pentru crearea acestei teme. Materialul secțiunii A1 reprezintă o versiune comprimată a secțiunii A, menită să interiorizeze tensiunea materialului tematic printr-o scădere dinamică, fără a-l reduce definitiv, încheierea părții bazându-se pe aceleași intervale de septimă mare, de această dată descendente. Doar ultimele două măsuri din acest *Allegro*, în care intervalul de septimă mare este înlocuit prin cel de septimă mică G-A, cu pauză înainte de nota inferioară ce reprezintă un moment de reflecție, dizolvă tensiunea părții aducând o stare de relaxare.

Lento – centrul liric al ciclului. Partea a III-a, *Lento*, este scrisă în formă bipartită complexă contrastantă. Secțiunea A reprezintă o formă bipartită simplă cu introducere, care durează primele paisprezece măsuri și expune două elemente importante ale cvartetului la nivel tematic, dar și dramaturgic. Măsurile 3 și 4 ale părții conțin intonații scurte din două septime mari cromatice descendente în partidele viorilor. Acest interval, după cum a fost menționat mai sus, este folosit frecvent în temele tuturor cvartetelor lui B. Dubosarschi, conferindu-le un zbucium interior. Măsurile 8-9 și 14 ale introducerii readuc lăitmoti-

Exemplul 8. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. III

Exemplul 9. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. III.

Exemplul 10. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. III.

vul *ostinato* al cvartetului (tema *a*) în partida violei, de această dată motivul său principal fiind modificat astfel încât cele patru sunete formează un tetracord micșorat A-H-C-As.

Primul compartiment al secțiunii A reprezintă un *fugato* ce durează douăzeci și două de măsuri (mm.14-35) cu intrări ale vocilor în ordine frântă: violă, vioara II, violoncel și vioara I. Tema *fugato* (ex. 8) are tangențe cu tema *c* și poate fi etichetată *c2*. Din cauza mișcării neîntrerupte de optimi, ea are un caracter monoton și într-o măsură oarecare mecanic, iar această calitate a sa va fi exploatată la maxim în compartimentul secund al aceleiași secțiuni unde tema respectivă va servi în calitate de contrapunct cu tema esențială a compartimentului. Ca și tema „contrapunct”, în tema *fugato* este infiltrat un motiv format dintr-un tetracord micșorat.

După expunerea temei în cele patru voci, începe un *crescendo* general care durează patru măsuri și conduce spre culminația *fugato*-ului în măsura 27 a părții. Această culminație în *ff* reprezintă o suprapunere a mișcării de septime mari cromatice descendente în cele trei voci superioare peste tema *fugato*-ului în partida violoncelului. Din două în două măsuri, violoncelului i se alătură, succesiv, viola și vioara II, care interpretează tema *fugato*-ului la unison.

Amplificarea sonorității prin utilizarea unisonului este un procedeu des întâlnit în cvartetele de coarde ale lui D. Șostakovici. Iată cum descrie utilizarea lui muzicologul rus E. Dehtiarenco: „Compozitorul folosește multilateral și original procedeul *tutti*, care pe alocuri sună atât de amplu, încât poate fi asemănat cu sonoritatea unei orchestre de cameră. Acest efect este obținut printr-un șir de procedee. În primul rând, la baza *tutti*-ului se poate afla principiul de *ostinato* armonic ori ritmic, sau tehnica de acorduri. În al doilea

rând, compozitorul face uz de unison și de intervalele de cvintă și octavă, care, prin natura sa acustică, creează senzația unui spațiu sonor voluminos. În sfârșit, Șostakovici lărgeste la maxim registrul sonor al cvartetului, folosește un diapazon mare, cuprins de toate instrumentele ansamblului” [1, p. 18].

Tema compartimentului secund (ex. 9) împărtășește trăsăturile caracteristice tematismului lucrării: mișcarea de secunde și prezența unui trison descendent. Caracterul ei se apropie de cel al temei *fugato*-ului, iar structura intervalică permite clasificarea ei drept *c3*. Tema compartimentului din debutul secțiunii B (*c4*) este preluată din partea a II-a a cvartetului, și anume din compartimentul secund al secțiunii A a formei tripartite complexe (ex. 10). Tempoul *Lento*, nuanța *p* și mișcarea lină a acompaniamentului îi conferă un caracter trist, deosebit față de cel în care a fost prezentată în partea precedentă, unde a sunat în tempoul *Allegro ansioso* și nuanța dinamică *f*.

Compartimentul secund al secțiunii B reprezintă încheierea părții. Materialul tematic al încheierii este, la rândul său, extras din tema *fugato*, și, ca și în încheierea secțiunii A a părții, constă din replici scurte, întrerupte de pauze, dar cantabile.

Allegro – o nouă etapă în evoluția fabulei intonative. Partea a IV-a, *Allegro*, este scrisă în formă tripartită complexă cu repriză. Secțiunea A a părții reprezintă, în totalitate, un *fugato* (mm. 1-36) având structura unei forme tripartite simple. Primul compartiment al formei tripartite simple (mm. 1-15) conține expoziția temei *fugato* care este o variantă semnificativ modificată a primei teme din partea I și poate fi catalogată drept *b2*. Aici ea este prezentată într-un caracter total diferit. Măsura de cinci pătrimi, mișcarea uniformă, preponderent de optimi, acompaniamentul în *pizzicato* și armonizarea, în care vocile

Exemplul 11. B. Dubosarschi. Cvatretul de coarde nr. 2, p. IV.

deseori se mișcă pe trisonuri, precum și răsturnările sale paralele îi conferă un caracter de baladă medievală. O trăsătură importantă a temei constă în faptul că diapazonul fiecărui motiv al său se încadrează într-un interval de cvarță, deseori reprezentând tetracorduri în formă directă. Astfel, urmărind progresia basului în măsurile 1-4 ale părții G-F-Es-D-Des observăm că fiecare treaptă a basului servește drept punct de pornire pentru un nou motiv în diapazonul unui tetracord, iar a două jumătate a temei (măsurile 5-8) este compusă integral din tetracorduri ascendente sau descendente în formă directă: C-D-Es-F; Es-D-C-B; B-C-D-Es; D-C-B-As; F-G-As-B; C-D-Es-F și Ges-F-Es-D. Tema (ex. 11) este pentru prima dată prezentată în partida violei cu acompaniament în *pizzicato* în partidele violii II și ale violoncelului.

Primele patru măsuri corespund temei expuse în partea I în partida violei în mm. 8-18. Deși tema este semnificativ modificată, putem urmări intonațiile comune H-C-H și E-D în prima măsură a temei din partea I și G-As-G și C-B în prima măsură din partea a IV-a, ambele teme începând de pe treapta a V-a a modului corespunzător: e-moll în partea I și c-moll în partea a IV-a. În desfășurarea temelor urmărăm progresele descendente identice ale basului în temă, de la treapta a V-a la II coborâtă: H-A-G-F în primul caz (mm. 13-16 a părții I) și G-F-Es-Des în cel de-al doilea (mm. 2-4 ale părții IV). Măsurile 5-8 ale temei *fugato* corespund temei *c* care apare în partidele violilor în partea I a lucrării începând cu măsura 19. Tangențele le constituie structura tetracordică a ambelor teme, precum și începerea lor, în ambele cazuri, de pe treapta a III-a a modului corespunzător: e-moll și c-moll. Prima frază a celei de a doua jumătăți a temei *fugato* (mm. 5-6) poate fi redusă la tetracordul descendent Es-D-C-B care

corespunde tetracordului G-Fis-E-D a temei *c* din partea I (m. 19). Următoarea frază (mm. 6-7) poate fi redusă la tetracordul D-C-B-As care, deși nu corespunde perfect tetracordului H-A-G-Fis din tema *c*, are cu el tangențe prin faptul că descinde de la treapta a II-a a modului, cel din tema „contrapunct” a părții I, descinzând spre treapta a II-a. În schimb, tetracordul ascendent F-G-As-B din măsura 7 a temei *fugato* este păstrat intact în raport cu tema sursă și corespunde tetracordului ascendent A-H-C-D din măsura 21 a părții I, păstrând aceeași relație față de tonalitatea modului în care este prezentat – c-moll față de e-moll în partea I. Acest tetracord ascendent F-G-As-B este urmat de tetracordul C-D-Es-F și împreună formează o gamă ascendentă care corespunde modului hypomixolidic. Nota G ce urmează acestei game și corespunde treptei a V-a a modului în care se desfășoară fragmentul, afirmă cadrul tonal c-moll. Astfel, compozitorului, pentru a câta oară, îi reușește îmbinarea organizării modale și tonale a materialului muzical în tradiția lui Șostakovici, al cărui stil s-a statornicit în lucrarea analizată.

Mijloacele tonal-modale de organizare a discursului muzical în creația compozitorului rus sunt pe larg discutate de muzicologi. Unul dintre ei, muzicologul rus Valentin Sereda, afirmă că substratul modal al muzicii lui Șostakovici este extrem de variat, dar, apelând la un anume șir de sunete, compozitorul întotdeauna reflectă și elementele de limbaj inerente alegerii corespunzătoare. Particularitatea esențială a structurilor modale ale lui D. Șostakovici este multilateralitatea lor, prezența unei coordonări complexe la nivel de factură, precum și între nivele de factură diferite. Consecutiv, se delimitează clar coordonarea intervalică ce asigură legăturile tonal-armonice. Acestea acționează la nivel general de formă și de principii ce determină

imaginea individuală a substratului modal al fiecărui nivel de factură. În aceeași ordine de idei Valentin Sereda menționează: „Această particularitate a gândirii modale a compozitorului a apărut la cea mai timpurie etapă a creației sale – în *Dansul Fantastic* nr. 1 [...] Unul dintre principiile fundamentale ale structurilor modale ale lui Șostakovici este polimodalismul, dar el aproape că niciodată nu reprezintă o îmbinare a unor moduri binecunoscute. Suscită interes tehnica modală deosebită a compozitorului care permite, chiar de la etapa expunerii și dezvoltării temei, de a schimba baza coordonării sale intervalice, obținând o semnificativă modificare a imaginii sale... Mutația modală este unul dintre procedeele tehnicii modale cel mai frecvent utilizate în muzica lui Șostakovici. Ea constă în modificarea structurii inițiale a șirului de sunete care are loc la etapa expunerii temei” [5].

Aceleași procedee pot fi atestate și în Cvartetul nr. 2 de B. Dubosarschi. În tema *fugato* semnalăm prezența tetracordului micșorat frecvent folosit în cvartet. El apare în a doua jumătate a ultimei măsuri a temei, când se pare deja că autorul a renunțat la folosirea lui în tema respectivă. De această dată tetracordul transpore în varianta descendentă Ges-F-Es-D. Tema compartimentului secund (*d1*) este cuprinsă între măsurile 16-23 ale părții și reprezintă o variantă semnificativ modificată a celei de-a doua teme din partea I a lucrării (tema *d*).

Secțiunea B este scrisă în formă bipartită simplă dezvoltată în care compartimentul secund reprezintă o dezvoltare a temei de bază a secțiunii. Această temă creează percepția unui caz mai rar întâlnit în cvartetul respectiv, și anume de scriitură omofon-armonică, deoarece tema încredințată viorii I se desfășoară pe fundalul unei progresii armonice reprezentate de o factură acordică pe note lungi în vocile inferioare. Percepția este însă amăgitoare, întrucât o analiza în plus a relației temei cu factura armonică demonstrează că ea se subordonează în totalitate progresiei armonice peste care se suprapune sau, mai bine zis, se încadrează în progresia armonică din care face parte, având astfel funcția uneia dintre voci într-o textură, deși foarte diferită ca și acțiune, dar totuși linear-polifonică. Acest lucru se confirmă și prin faptul că puținele staționări în dezvoltarea temei din partida viorii I sunt de fiecare dată compensate printr-o mișcare activă, pe principiu contrapunctic, în celelalte voci.

Revenirea temei *fugato* cu indicația *Tempo principale* în măsura 78 marchează începutul secțiunii A1 a cărei structură suferă modificări esențiale față de secțiunea A, constituind o formă bipartită simplă. De această dată tema, în forma sa completă, este expusă în partida violoncelului și se suprapune peste un contrapunct în factură acordică în vocile superioare în *pizzicato*. Materialul contrapunctului este preluat din două surse. La nivel de motive este vorba de secțiunea B a părții IV. Altfel, motivul din primele două măsuri ale secțiunii A1 este preluat din mm. 66-67 ale părții IV, iar materialul din măsurile 83-84 corespunde celui din măsurile 60-62. A doua sursă a materialului contrapunctului, cea a organizării tonal/modale, este chiar tema *fugato* din care este preluat principiul motivelor ce se încadrează în diapazonul unui tetracord. Ultimul motiv al contrapunctului în *pizzicato* din măsura 84 se încadrează și el în diapazonul unui tetracord micșorat, atât în partida viorii I, cât și în partida violei, a cărui sunete în partida violei D-C-H-Es coincid cu sunetele monogramei lui D. Șostakovici. Compartimentul secund al secțiunii A1 se bazează pe materialul compartimentului median și al reprizei din secțiunea A prezentat aici în augmentare.

Finalul. Partea finală, a V-a, a cvartetului, *Allegro con brio. Energico*, este scrisă în formă bipartită complexă cu codă. La rândul ei, secțiunea A (mm. 1-60) reprezintă o formă tripartită simplă cu introducere. Toate temele secțiunii A provin din materialul părții I a lucrării. La fel și tonalitatea e-moll este preluată din aceeași parte, formând un ancadrament tonal pentru întregul ciclu. Or, finalul începe prin două măsuri introductive în partida violoncelului care reprezintă o mișcare *ostinato* a primului motiv din leitmotivul *ostinato (a)* al lucrării (ex. 12).

Înălțimea sunetelor din varianta inițială a motivului (E-Fis-G) este păstrată, iar desenul ritmic și ordinea sunetelor sunt ușor modificate. Spre deosebire de imaginea misterioasă creată de leitmotiv în partea I, în final motivul este adaptat caracterului hotărât al muzicii reprezentând o mișcare motorică insistentă. Începând cu măsura 3, pe fundalul aceluiași motiv *ostinato* care continuă în partida violoncelului și se păstrează pentru aproape întreaga durată a introducerii, are loc expunerea unei teme introductive ce pregătește apariția compartimentelor de bază ale secțiunii A. Tema introductivă (*b3*) reprezintă o variantă modifi-

Exemplul 12. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. V.

Exemplul 13. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. V.

Exemplul 14. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. V.

cată a primei teme din partea I (b) sonorizată în partida violei începând cu măsura 8. Deși expusă în final într-un tempo și caracter total diferit față de partea I a cvartetului și având conturul melodic semnificativ modificat, totuși desenul ritmic – pătrime cu punct și optime, intonațiile *lamento* de secundă H-C-H, E-F, E-D, și păstrarea tonalității și înălțimii sunetelor constituie dovezi suficiente pentru a afirma acest lucru. Introducerea secțiunii se încheie printr-o mișcare continuă de optimi în partidele violei și violoncelului în care deslușim două tetracorduri micșorate Fis-G-A-B și G-As-F-E, din care al doilea, interpretat la unison, coincide cu motivul D-Es-C-H în forma sa directă. Această mișcare motorică de optimi pregătește apariția temei compartimentului de bază al formei tripartite simple (ex. 13).

Materialul acestei teme de asemenea provine din prima temă a părții I. Astfel, motivul incipient, tetracordul descendent E-D-C-H, este preluat, păstrându-se desenul ritmic, din măsura 12 (timpul 2) a părții I, mișcarea descendentă E-D-C-H-A coincide cu trisonul descendent E-C-A din măsura 13 (timpul 2) a părții I, iar pentacordul descendent C-H-A-G-F din măsurile 14-15 ale aceleiași părți.

Tema concisă de doar trei măsuri a compartimentului median constă din trei elemente preluate din temele părții I: ritmul punctat din prima măsură a temei – pătrime cu punct plus optime – provine din prima temă a părții I (tema b); motivul imediat următor Fis-Gis-E-G, care reprezintă o inversie cu un interval modificat al motivului H-Gis-Ais-G, reiese din tema „contrapunct” (c) din partidele viorilor din aceeași parte (P. I, m. 20); și continuarea C-D-Es-C-As corespunde motivului C-D-Es-C-A din mm. 21-22 al aceleiași părți. Repriza mică prezintă tema Secțiunii A în formă incompletă și se încheie printr-o repetare pe principiu *ostinato* a nonacordului mare minor C-Es-G-H-D, prezentat succesiv în formele sale descendentă și ascendentă în perechi de voci la unison –

violă-violoncel și vioara I-vioara II corespunzător, iar mai târziu în variantele sale descendentă și ascendentă concomitent, în partidele viorilor.¹ Pe fundalul acestei formule repetitive în vocile superioare, în vocile inferioare este prezentat un motiv din patru sunete care va deveni tema de bază a secțiunii B a părții (ex. 14). Acest motiv, H-C-Es-Fis, reprezintă un septacord mare minor alterat, cu treapta V coborâtă, astfel încât îmbină sonoritatea unui septacord mare minor cu cea a unui VII7. În el încordarea sonorității trisonului micșorat C-Es-Fis este asociată cu tinderea treptei a șaptea a funcției în sus. Primele trei din cele patru sunete ale motivului H-C-Es reprezintă trei dintre sunetele monogramei D-Es-C-H. Motivul din cvartetul lui B. Dubosarschi fiind alcătuit la fel din patru sunete relația dintre ele este evidentă.

Întreaga secțiune B (mm. 61-116) constituie o fugă de proporții concepută ca o acumulare continuă a intensității sonore și a nuanței dinamice de la *pizzicato* în *mp* într-o singură voce până la un *tutti* în *ff* care reprezintă culminația dramatică a părții și a întregii lucrări. Intrările în expoziția fugii (mm. 61-77) sunt asimetrice. Astfel, prima și a treia expunere a temei în partidele violoncelului și corespunzător a viorii II durează câte trei măsuri fiecare, pe când cele de a doua și a patra în partidele violei și corespunzător a viorii I – câte cinci măsuri fiecare. Acest fapt obligă compozitorul să adauge material complementar la expunerile prelungite ale temei, amânând apariția contrapunctului care revine odată cu următoarea expunere a acesteia. Răspunsul în fugă este real, relația de T-D (c-moll – g-moll) între expunerile temei păstrându-se pe toată durata expoziției. Tema fugii, după cum a fost menționat mai sus, este formată în

¹ Procedul folosirii unui nonacord pe principiu *ostinato* se regăsește în Finalul din *Trio nr. 2 pentru vioară, violoncel și pian* de D. Șostakovici, unde formula repetitivă a nonacordului mic micșorat ascendent C-Es-Ges-B-Des servește drept fundal pentru desfășurarea temei în partida violoncelului.

Exemplul 15. B. Dubosarschi. Cvartetul de coarde nr. 2, p. V.

exclusivitate din sunetele unui septacord mare minor alterat, diferențele dintre temă și motivul prezentat la sfârșitul secțiunii A constând în faptul că în temă motivul este repetat de două ori în lanț, precum și în variația ritmică a acestuia din urmă (ex. 15).

Odată cu încheierea expoziției, compozitorul trece direct la dezvoltarea temei printr-un *stretto* extrem de complex (mm. 76-93) unde, pe durata a douăsprezece măsuri (mm. 78-89), tema apare de nouă ori. Măsurile 101-116 reprezintă încheierea fugii și culminația părții. Aici deosebim două planuri tematice principale. Primul este reprezentat de mișcarea ascendentă de optimi în diapazonul unui pentacord micșorat în cele două voci superioare, în interiorul căreia deslușim tetracordurile micșorate H-C-D-Es în partida viorii I și Fis-G-A-B în partida viorii II corespunzător. Această mișcare de optimi în vocile superioare are loc pe fundalul unor note lungi susținute în vocile inferioare pe intervalul de septimă mare C-H. Al doilea plan tematic este legat de motivul temei fugii care este aici prezentat începând cu al patrulea sunet al său – Fis. Materialul tematic al codei, care se desfășoară în tempoul *Adagio*, este bazat pe aceleași intonații de septimă mare și secundă/nonă mică folosite la crearea temelor pe durata lucrării.

CONCLUZII

Cvartetul de coarde nr. 2 de Boris Dubosarschi este un pas semnificativ atât în evoluția măiestriei componistice a autorului, cât și în cuprinderea și recrearea stilului componistic al lui D. Șostakovici. Realizarea celei din urmă sarcini nu lipsește cvartetul analizat de originalitate, deoarece ea vizează doar mijloacele de expresie folosite de compozitorul rus, stilul recreat oferind un mare număr de variabile, care, la rândul lor, oferă vaste posibilități pentru un lucru intens al imaginației autorului. În același timp, uzul procedeele componistice caracteristice creației lui D. Șostakovici influențează inevitabil și conținutul discursului muzical, imaginile create deseori fiind sumbre, triste, misterioase sau accentuat dramatice. Apelând la mijloacele din paleta componistică a lui D. Șostakovici, compozitorul chișinăuian realizează atât unificarea ciclului prin intermediul înrudirii tematice a tuturor părților, cât și contrastul în interiorul lui prin explorarea posibilităților de expresivitate a nucleelor tematice utilizate. De asemenea, compozitorul asigură unitatea ciclului și la nivel de formă a între-

gului cvartet prin reluarea laitmotivului și a ancadramentului tonal. Astfel, putem afirma că acest cvartet reprezintă o lucrare matură, bine încheiată atât din punct de vedere al formei și tematismului, cât și sub aspect stilistic, fiind o lucrare de repertoriu valoroasă și atractivă pentru orice componență de cvartet autohtonă sau străină.

BIBLIOGRAFIE

1. Dehtiarenco E. Kvartety D. D. Shostakovicha. Stil i ispolnitel'skie printsipy. Dis. kand. iskusstvovedenija. Magnitogorsk, 2009. 226 p.
2. Sabinina M. Shostakovich-simfonist. Moskva: Muzyka, 1976. 476 p.
3. Bobrovskii V. Kamerno-instrumental'nye ansambl D. Shostakovicha. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1961. 257 p.
4. Bocharnikova V. Kvartetnoe tvorchestvo D.D. Shostakovicha: k probleme jevoljucii zhanra: dis. kand. iskusstvovedenija. Sankt-Peterburg, 2009. 166 p.
5. Sereda V. Osobennosti ladovykh struktur v muzyke D. Shostakovicha. [on-line] <http://valentin-sereda.ru/osobennosti-ladovykh-struktur-v-muzyke-d-shostakovicha/> (vizitat la 20.VI.2020).

Arta cămășii cu altiță – candidat pentru
Lista reprezentativă a patrimoniului UNESCO.
Încreț și râuri pe o mănecă aflată în lucru.