

**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA**

**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris  
CZU [785.74:780.614.3]:781.6(043.2)

**CVARTETELE DE COARDE  
ALE LUI BORIS DUBOSARSCHI:  
ASPECTE DE STIL ȘI INTERPRETARE**

**653.01 – MUZICOLOGIE (DOCTORAT PROFESIONAL)**

**Teza de doctor în arte**

Conducător științific: Andrieș Vladimir, dr., prof. univ.

Autor: Ureche Alexandru

**CHIȘINĂU, 2021**

**© Ureche Alexandru, 2021**

## Cuprins

<b>ADNOTĂRI</b> (în limbile română, engleză și rusă) .....	4
<b>LISTA TABELELOR</b> .....	7
<b>INTRODUCERE</b> .....	9
<b>1. MOTIVUL D-ES-C-H - SURSA TEMATICĂ A CVARTETULUI NR.1</b>	18
1.1. <i>Allegro ma non troppo</i> .....	19
1.2. <i>Scherzando con moto</i> .....	24
1.3. <i>Grave</i> .....	28
1.4. <i>Allegro robusto</i> .....	32
1.5. Cvartetul nr. 1 în viziunea interpretativă a Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova.....	37
1.6. Concluzii la capitolul 1 .....	38
<b>2. REFLECTAREA STILULUI COMONISTIC A LUI D. ȘOSTAKOVICI ÎN CVARTETUL NR. 2</b>	39
2.1. <i>Adagio</i> .....	42
2.2. <i>Allegro ansioso</i> .....	43
2.3. <i>Lento</i> .....	46
2.4. <i>Allegro</i> .....	49
2.5. <i>Allegro con brio. Energico</i> .....	56
2.6. Cvartetul nr. 2 în viziunea interpretativă a Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova .....	62
2.7. Concluzii la capitolul 2 .....	63
<b>3. "MICROCVARTET" (CVARTETUL NR. 3) FORMĂ CLASICĂ LA SCARĂ MICĂ.....</b>	64
3.1. <i>Molto Adagio</i> .....	65
3.2. <i>Allegretto (Valse)</i> .....	66
3.3. <i>Adagio recitando</i> .....	71
3.4. <i>Allegro con brio</i> .....	74
3.5. <i>Microcvartet</i> în viziunea interpretativă a Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova .....	77
3.6. Concluzii la capitolul 3 .....	78
<b>4. CVARTETUL NR. 4: CICLU CU TRĂSĂTURI PROGRAMATICE</b>	79
4.1. <i>Andante</i> .....	80
4.2. <i>Allegro risoluto</i> .....	82
4.3. Cvartetul nr. 4 în viziunea interpretativă a Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova.....	87
4.4. Concluzii la capitolul 4 .....	87
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI</b> .....	89
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	92
<b>DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII</b> .....	100
<b>CV-UL AUTORULUI</b> .....	101
<b>ANEXA 1: EXEMPLE MUZICALE</b> .....	103
<b>ANEXA 2: LISTA LUCRĂRILOR PENTRU CVARTET ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA</b> .....	139
<b>ANEXA 3: LISTA ABREVIERILOR.....</b>	151
<b>ANEXA 4: LISTA EVOLUĂRILOR ÎN CONCERTE+DVD.....</b>	152

## ADNOTARE

**Ureche Alexandru. Cvartetetele de coarde ale lui Boris Dubosarschi: aspecte de stil și interpretare.** Teză pentru obținerea titlului științific de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (Doctorat profesional), Chișinău, 2021.

**Structura tezei:** introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 101 titluri (în limbile română, rusă și engleză), 91 pagini de text de bază, patru anexe cu un volum de 51 de pagini: 111 exemple muzicale, lista lucrărilor pentru cvartet de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova, lista abrevierilor și lista evoluțiilor în concerte împreună cu DVD.

**Cuvinte-cheie:** cvartet de coarde, Boris Dubosarschi, Dmitri Șostakovici, leitmotiv, monogramă, D-Es-C-H, polifonie, Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova.

**Domeniul de studiu:** arta muzicală din Republica Moldova, arta interpretativă, muzica de cameră, genul de cvartet de coarde.

**Scopul investigației** constă în elaborarea unei viziuni panoramice asupra cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi și crearea conceptului de interpretare a fiecărui ciclu fundamentat pe dezvăluirea trăsăturilor stilistice.

**Obiectivele tezei:** examinarea cvartetelor lui B. Dubosarschi sub aspect stilistic și semantic; realizarea unei analize interpretative a celor patru cicluri; elaborarea unui set de raționamente și recomandări metodice pentru facilitarea studiului și interpretării cvartetelor; promovarea în scenă a cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi.

**Noutatea și originalitatea conceptului artistic** al tezei sunt determinate de faptul că pentru prima dată partiturile cvartetelor de coarde semnate de B. Dubosarschi sunt supuse unui studiu muzicologic cu formularea unor recomandări metodice și interpretative, în baza analizei imprimărilor cvartetelor în varianta Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova, dar și a propriei experiențe de interpretare a celor patru cicluri, îmbinând astfel cercetarea teoretică și procesul de valorificare practică a lucrărilor analizate.

**Valoarea aplicativă a lucrării:** Rezultatele cercetării pot fi folosite de către pedagogi, studenți și interpreți, în procesul de studiere și pregătire a interpretării cvartetelor de coarde semnate de B. Dubosarschi precum și în cercetarea științifică de către muzicologi în cadrul studiului istorico-analitic al cvartetelor. Lucrarea va servi drept suport teoretic și metodic în activitatea profesorilor și interpreților, dar și ca fundament pentru cercetările ulterioare în domeniul creației muzicale pentru cvartet de coarde.

**Aprobarea rezultatelor:** Rezultatele cercetării au fost aprobate în cadrul a 4 conferințe științifice, fiind reflectate în 5 articole și 1 rezumat publicate, în practica interpretativă ca parte a recitalurilor de doctorat, precum și într-un șir de concerte publice susținute pe scenele din Chișinău și Iași.

## ANNOTATION

**Ureche Alexandru. String Quartets by Boris Dubosarschi: style and performance issues.** Thesis pursuing PhD in arts (Music), Major 653.01 – Musicology (Professional Doctorate). Chisinau, 2021.

**The structure of the thesis:** introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, bibliography consisting of 101 titles (in Romanian, Russian and English), 91 main text pages and four addendums on 51 pages: 111 music examples, the list of works for string quartet by composers from the Republic of Moldova, the abbreviation list and the list of concert performances supplemented with DVD.

**Keywords:** string quartet, Boris Dubosarschi, Dmitri Shostakovich, leitmotif, monogram, d-es-c-h, polyphony, national radio string quartet.

**Field of study:** music in the Republic of Moldova, musical performing, chamber music, string quartet genre.

**The purpose and tasks of the research:** is to provide with an exhaustive information on the four string quartets by B. Dubosarschi and to create a performance concept of each cycle based on its stylistic features.

**The thesis objectives:** to undertake research of the quartets by B. Dubosarschi on the level of style and semantics; to carry out a performance analysis of the author's four string quartets; to produce a set of methodical guidelines to facilitate the process of study and performance of the cycles; to promote the string quartets by B. Dubosarschi on stage.

**The conceptual novelty and originality:** the work represents the first musicological analysis of the String Quartets of B. Dubosarschi focused on compositional and style issues which offers performance recommendations based on the analysis of the quartet's recordings by the National Radio String Quartet, but also on personal experience of performing the four cycles, thus merging the theoretical research with practical implementation of the works.

**Application value of the work:** The results of the research can be used by performers, teachers or students as part of the process of studying and preparing the String Quartets of B. Dubosarschi for stage performance, as well as in the scientific research by the musicologists as part of the process of study of the quartets on a historical-analytical level. The research will offer a theoretical and methodical foundation for education and performance purposes, but also for following research in the field of string quartet work.

**The implementation of the results:** The results of the research have been approved as part of 4 scientific conferences, reflected in 5 published articles and 1 abstract, while applied in performance practice in doctorate recitals along with concert performances in Chisinau and Iasi.

## АННОТАЦИЯ

**Уреке Александру. Струнные квартеты Бориса Дубоссарского: вопросы стиля и интерпретации.** Диссертация на соискание учёного звания доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение (профессиональный докторат). Кишинёв, 2021.

**Структура диссертации:** введение, четыре главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 101 наименования (на румынском, русском и английском языках), 91 страниц основного текста и четыре приложения объёмом 51 страниц: музыкальные примеры, перечень произведений для струнного квартета композиторов Республики Молдова, список сокращений и список программ концертных выступлений вместе с DVD.

**Ключевые слова:** струнный квартет, Борис Дубоссарский, Дмитрий Шостакович, лейтмотив, монограмма, D-Es-C-H, полифония, Струнный квартет Радио и Телевидения Молдовы.

**Область исследования:** музыкальное искусство Республики Молдова, исполнительское искусство, камерная музыка, жанр струнного квартета.

**Цель диссертации** состоит в формировании панорамного взгляда на струнные квартеты Б. Дубоссарского и выработке исполнительской концепции каждого цикла, основанной на раскрытии стилистического своеобразия произведений.

**Задачи диссертации:** изучение четырех квартетов Б. Дубоссарского с точки зрения их семантических и композиционных черт и особенностей исполнительской интерпретации; предложение методических рекомендаций по изучению и исполнению данных сочинений; концертное воплощение квартетов Б. Дубоссарского.

**Научная новизна работы.** Впервые проводится музыковедческое исследование струнных квартетов Б. Дубоссарского с формулировкой методических и исполнительских рекомендаций на основе анализа звукозаписей квартетов Струнным квартетом Радио и Телевидения Молдовы, а также на личном опыте исполнения четырёх циклов. Оригинальность исследования определяется синтезом теоретического и практического подходов к рассматриваемым произведениям.

**Практическая значимость работы:** Результаты исследования могут быть использованы педагогами, студентами и профессиональными квартетными составами в процессе разучивания и выработки исполнительской концепции струнных квартетов Б. Дубоссарского, а также музыковедами в процессе историко-аналитического изучения квартетов.

**Внедрение научных результатов:** Результаты исследования были представлены в рамках 4 научных конференций, отражены в 5 опубликованных статьях и 1 тезисах, а также применены в исполнительской практике в ряде публичных выступлений в Кишинёве и Яссах.

## LISTA TABELELOR

<i>Tabelul 1.1. B.Dubosarschi Ckartetul nr.1, p.I: Schema forme</i>	p.19
<i>Tabelul 1.2. B.Dubosarschi Ckartetul nr.1, p.II: Schema forme</i>	p.24
<i>Tabelul 1.3. B.Dubosarschi Ckartetul nr.1, p.III: Schema forme</i>	p.28
<i>Tabelul 1.4. B.Dubosarschi Ckartetul nr.1, final: Schema forme</i>	p.32
<i>Tabelul 2. B.Dubosarschi Ckartetul nr.2: Schema forme</i>	p.41
<i>Tabelul 3. B.Dubosarschi Ckartetul nr.3 "Microcvartet": Schema forme</i>	p.65
<i>Tabelul 4.1. B.Dubosarschi Ckartetul nr.4, p.I: Schema forme</i>	p.80
<i>Tabelul 4.2. B.Dubosarschi Ckartetul nr.4, p.II: Schema forme</i>	p.82

## INTRODUCERE

Creația lui Boris Dubosarschi (1947-2017) ocupă un loc important în tezaurul muzical al Republicii Moldova. Cuprinzând un spectru larg de genuri, preponderent instrumentale, ea este caracterizată atât prin valorificarea originală a melosului popular al diferitelor popoare ce locuiesc pe meleagurile basarabene cât și printr-un nivel înalt al tehnicii componistice. Aceste trăsături specifice pot fi observate în majoritatea lucrărilor sale începând cu numeroasele și bine-cunoscutele piese pentru vioară și pian și terminând cu concertele instrumentale și creația pentru orchestră. Limbajul musical folosit de compozitor relevă, după cum menționează muzicologul Tatiana Muzyka „sinteza tradițiilor neoromantice și neofolclorice cu procedeele și mijloacele tehnicii componistice contemporane, atât la nivel de gen și dramaturgie, cât și la nivel de limbaj musical” [81, p. 208].

Un loc aparte în moștenirea artistică a lui B. Dubosarschi îl ocupă cele patru cvartete de coarde în care compozitorul dă dovadă de o veritabilă măiestrie în cizelarea și desăvârșirea scriiturii pentru acest tip de ansamblu, îndepărtându-se într-o oarecare măsură de la stilul său componistic familiar publicului autohton și caracterizat cel mai frecvent ca unul neofolcloric rezultat dintr-o abordare pricipial nouă a folclorului, utilizat în contextul inovațiilor stilistice ale sec. XX. În creația sa de cvartet de coarde B. Dubosarschi apare ca un profund și pătrunzător cercetător al tehnicilor polifonice preluate de la maeștrii epocilor trecute și al mijloacelor de expresie caracteristice compozitorilor ruși și europeni din sec. XX, în special lui Dmitrii Șostakovici. Totodată în cvartete putem observa manifestarea constantelor stilistice ale creației lui B. Dubosarschi menționate de Margarita Belâh, printre care: parametri romantici ai expresiei, un mod specific de interpretare a principiului monotematismului, structura polielementică a tematismului, trăsături caracteristice ale dramaturgiei [51, p. 20], ș.a. Aceste particularități ale cvartetelor de coarde semnate de B. Dubosarschi suscită interesul interpreților și publicului, determinând totodată și atenția potențialilor cercetători care ar putea descoperi în cele patru cicluri o abordare creativă a tradițiilor genului prin prisma unei viziuni componistice originale.

Cvartetul de coarde, ca gen muzical, cu siguranță poate fi supranumit „un laborator de creație” pentru orice compozitor care își propune să atingă un nivel înalt al tehnicii componistice. Grație eforturilor lui Joseph Haydn, cristalizarea genului la mijlocul secolului XVIII a oferit compozitorilor o componentă, în anumite sensuri, optimă, atât pentru dezvoltarea propriei tehnici de scriitură cât și pentru exprimarea unor idei muzicale mature. Cele patru voci ale cvartetului permit o dezvoltare polifonică a temelor, explorarea posibilităților tehnice și coloristice a instrumentelor precum și oferă un spațiu muzical extins ce cuprinde toate registrele – de la grav la acut. În același timp, scriitura pe patru voci impune exprimarea concisă a ideilor muzicale,



obligând compozitorul să renunțe la orice material muzical irelevant. În aceste condiții, cvartetul a devenit genul *quasi* obligatoriu pentru toate generațiile de compozitori de la clasicii vienezi și până în prezent.

Circa 250 de ani cvartetul de coarde este considerat a fi unul dintre cele mai importante genuri ale muzicii instrumentale. Un mare număr de creații de acest gen pot se afla în rândul capodoperelor moștenirii muzicale universale. Cvatetele lui J. Haydn, W.A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, A. Dvorak, D. Șostakovici ș. a. au obținut un loc permanent în repertoriul sălilor de concert, iar unele din ele, ca de exemplu Cvartetul nr. 14 *Fata și moartea* de F. Schubert sau Cvartetul nr. 8 de D. Șostakovici, au fost transcrise pentru orchestră de coarde.

Nu este întâmplător faptul că ponderea marilor simfoniști în creația universală de cvartet este hotărâtoare. Cristalizându-se concomitent pe durata secolului XVIII ciclul simfonic și cel de cvartet – ambele reprezentând în viziunea lui W. Berger variante ale sonatei (a se vedea *Teoria generală a sonatei*), au mers mână în mână până în zilele noastre. Cu puține excepții (G. Mahler, A. Bruckner) creatorii de numeroase simfonii au fost și cei mai prolifici generatori ai ciclurilor de cvartet. Poate fi urmărită o legitate impresionantă în raportul între numărul de simfonii și cvartete scrise de un șir de compozitori: J. Haydn – 104/68; W. A. Mozart – 41/23; L. van Beethoven – 9/16; F. Schubert – 9/ 15; F. Mendelssohn 4/6; R. Schumann – 4/3; J. Brahms – 4/3; A. Dvořak – 9/14; P. I. Ceaikovski – 6/3; D. Șostakovici – 15/15.

Forma identică atât a întregului ciclu simfonic și de cvartet, cât și a fiecărei mișcări în parte a creat condiții favorabile pentru abordarea genului de cvartet de către marii simfoniști ai tuturor timpurilor. Cvartetul era acel mediu în care simfoniștii puteau sa-și dezvolte tehnica componistică, aplicată mai târziu în lucrări simfonice majore. Totuși perceperea genului de cvartet doar ca un gen experimental sau secundar, aflat în umbra genului simfonic, ar fi o greșeală. Atât specificul cvartetului de coarde cât și realizările în acest gen îl afirmă ca un gen de sine stătător care ocupă un loc important în sistemul genurilor muzicii instrumentale.

Creația universală de cvartet este subiectul unor cercetări permanente. Savanții în domeniul muzicii acordă o mare atenție acestui gen, dedicându-i numeroase monografii și articole. Zeci de studii au fost consacrate examinării diferitor aspecte ale cvartetelor de coarde semnate de J. Haydn, L.V. Beethoven sau D. Șostakovici, printre care monografiile autorilor F. și M. Grave [36], H. Keller, D. Young, J. Kerman<sup>1</sup>, R. Davidean [60], ca să numim doar câteva. În acest context considerăm ca fiind importantă cercetarea cvartetelor de coarde ale

---

<sup>1</sup> Keller H. *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*. Londra: Dent, 1986. 260 p; ed. Young D. *Haydn the Innovator: a New Approach to the String Quartets*. Todmorden, Lancaster: RNCM, 2000. 154 p.; Kerman J. *The Beethoven Quartets*. New York: Knopf, 1966. 386 p.

compozitorilor din Moldova și, ca rezultat, plasarea creației autohtone de cvartet în contextul repertoriului universal de aceeași speță.

Definirea hotarelor istorice ale moștenirii muzicale academice de pe meleagurile noastre prezintă anumite dificultăți din cauza instabilității politice care a domnit pe teritoriul Basarabiei în ultimul secol. Cultura basarabeană, făcând parte din spațiul cultural românesc a fost, fără îndoială, influențată și de cultura rusa, având în vedere aflarea Basarabiei în componenta Imperiului Rus pe parcursul a circa 100 de ani, iar primul compozitor notoriu al Basarabiei, Ștefan Neaga, începându-și activitatea în România a devenit unul din liderii școlii componistice din RSSM. O încercare de analiză pur muzicală a rădăcinilor și trăsăturilor creației componistice locale fără a ține cont de contextul istoric în care a avut loc dezvoltarea ei ar oferi o imagine incompletă dacă nu chiar distorsionată a acesteia e.

Este bine cunoscut faptul că toate generațiile de compozitori și toate școlile componistice au folosit arta populară ca izvor de material tematic pentru creația sa. Acest fapt este valabil și în cazul compozitorilor din Republica Moldova. Majoritatea dintre ei au folosit folclorul ca sursă de inspirație în crearea materialului tematic al lucrărilor muzicale, principiu implementat, în mod firesc, și în genul de cvartet. În același timp, compozitorii chișinăuieni, în perioada postbelică, au fost, în mod inevitabil, influențați de principiile creative promovate de compozitorii din alte republici ale fostei URSS, în special cei ruși. Aceste două laturi caracteristice ale creației componistice autohtone: tematismul de origine folclorică și principiile preluate de la confrății lor din alte republici sovietice pot fi scoase în evidență pe parcursul cercetării, desigur ținând cont de faptul că realizările compozitorilor din Republica Moldova nu pot fi explicate doar prin aportul acestor doi factori, mai cu seamă în ceea ce privește lucrările din ultimele decenii.

Repertoriul autohton pentru cvartet de coarde conține circa 40 de cicluri de cvartet, iar numărul total de lucrări scrise pentru această componentă se apropie de 100. Deși cronologic, genul de cvartet în creația compozitorilor moldoveni apare în anii 1920-1930 (în anul 1926 a fost scris Cvartetul de coarde nr.1 de Eugen Coca, iar în anul 1931, în cadrul studiilor efectuate la Academia de Muzică și Artă Teatrală din București Ștefan Neaga compune Cvartetul de coarde, adevărata istorie a lui de desfășoară începând cu perioada postbelică continuând și în prezent. La formarea repertoriului de cvartet și-au adus aportul majoritatea compozitorilor notorii ai RSSM și mai târziu ai Republicii Moldova. Gheorghe Neaga, Solomon Lobel, Zlata Tkaci, Vasile Zagorschi, Boris Dubosarschi, Eugen Doga sunt doar unii dintre ei. Analizând creația națională de cvartet putem urmări evoluția stilului componistic al diferitor autori precum și schimbarea preferințelor stilistice, ”descoperirea” noilor curente ale muzicii sec.XX – de la neoromantismul sau neofolclorismul postbelic până la postmodernismul secolului XXI .

În timp ce cvartetele timpurii semnate de Eugen Coca și Ștefan Neaga au fost scrise sub influența stilurilor romantic și impresionist cu folosirea elementelor folclorice, creația postbelică de cvartet, după cum menționează T. Bolocan „ne oferă o diversitate de stiluri și curente din diferite perioade din istoria muzicii: stiluri polifonice vechi – *Ars Antiqua*, *Ars Nova*, Renașterea, Barocul și cele din sec. XX – tehnica serială, minimalismul, ”metoda repetitive” (termen de V.Holopova), aleatorica, neoclasicismul, neoromantismul” [8 p.167]. Diversele tehnici polifonice și-au găsit implementarea în creația de cvartet de coarde a multor compozitori: Gh. Neaga, S. Lobel, D. Kițenco, V. Zagorschi, S. Buzilă, T. Chiriac, Z. Tcaci, V. Bytkin, Gh. Mustea și desigur B. Dubosarschi, măiestria contrapunctică a căruia va fi supusă unei cercetări detaliate în prezenta teză, constituind unul din filonii de bază ai scriiturii cvartetelor sale.

Un factor stimulent care a impulsionat puternic apariția unor noi compoziții în genul de cvartet a fost crearea în 1965 a Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova. Una din sarcinile prioritare ale colectivului era promovarea creațiilor autohtone pentru cvartet de coarde. Deși nu se poate afirma cu certitudine că cvartetele compuse în deceniile următoare au apărut ca urmare a constituirii acestui ansamblu, totuși se poate constata faptul că anume anii 70-80 ai sec. XX au fost cei mai productivi, în această perioadă în RSSM fiind scrise nu mai puțin de 26 de cvartete. Pe durata existenței acestei formații componența ei a fost de mai multe ori modificată din ea făcând parte mai multe nume notorii ai artei interpretative din Republica Moldova.<sup>2</sup>

**Actualitatea și importanța temei abordate** sunt determinate de mai multe cauze.

Cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova au fost cercetate insuficient, astfel necesitatea elucidării particularităților compozițional-stilistice, dar și stabilirea locului și importanței lor în contextul creației muzicale naționale și universale este stringentă. Integrala cvartetelor autohtone reprezintă un câmp de studiu atât de vast încât ar fi imposibil de cuprins în cadrul unei singure cercetări științifice. Astfel, se impune studiul amănunțit al cvartetelor de coarde aparținând diferitor compozitori care au activat în diferite perioade fiind adepți și promotori ai diverselor platforme estetice și curente stilistice. Prezenta teză este axată pe analiza creațiilor pentru cvartet de coarde semnate de Boris Dubosarschi, lucrări ce în opinia noastră prezintă niște exemple convingătoare de abordare a genului de cvartet în contextul artei muzicale din a doua jumătate a sec. XX, reușind să reflecte anumite tendințe caracteristice pentru timpul în care au fost create – anii 1970-1980, perioadă apreciată de majoritatea cercetătorilor ca cea mai productivă în istoria muzicii moldovenești.

---

<sup>2</sup> Violino I – Gh. Neaga, A. Caftanat, Iu. Nasușchin, A. Caușanschi, S. Propișcian, E. Suris, E. Bârliba; Violino II – A. Mirocinic (a interpretat partida viorii II pe toată durata existenței ansamblului); Viola – A. Amvrosov, S. Burlacov, B. Dubosarschi, V. Andrieș; Cello – I. Crylov, N. Tatarinov, F. Nemirovski, I. Gluzman

Cvartetele de coarde ale lui B. Dubosarschi au fost scrise în perioada anilor 1971-1985 când el se afla sub o mare influență a creației lui Dmitri Șostakovici. Acest fapt a fost menționat de compozitor într-o discuție privată cu autorul tezei. Cele patru cvartete de coarde sunt rodul cugetărilor și studiului minuțios al mijloacelor de expresie și al procedeelor componistice elaborate și utilizate de D. Șostakovici, stilul căruia a fascinat și a inspirat numeroși tineri compozitori, printre ei numărându-se și B. Dubosarschi. Cvartetele lui reprezintă o îmbinare reușită a elementelor de limbaj muzical preluate din paleta compozitorului rus cu un mesaj profund original și individual, care reflectă maniera distinctă de compoziție a lui Boris Dubosarschi, inclusiv modul în care el face uz de melosul popular.

În fondul TRM se păstrează imprimarea cvartetelor lui B. Dubosarschi realizată de Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova în componența strălucită: A. Caușanschi – vioara I, A. Mirocinik – vioara II, B. Dubosarschi – violă și N. Tatarinov – violoncel, componență care a realizat și interpretările în premieră a tuturor celor patru cicluri. Aceste imprimări, din mai multe motive, pot fi considerate un etalon de interpretare prin îmbinarea fericită a nivelului înalt de măiestrie al tuturor instrumentiștilor cu viziunea lor influențată și elaborată în prezența autorului în componența ansamblului asigurându-se redarea adecvată a conținutului muzical și descoperirea potențialului artistic al lucrărilor interpretate.

Creația de cvartet de coarde a compozitorului B. Dubosarschi prezintă un viu interes pentru interpreți. În același timp, ea reprezintă un domeniu interesant și neexplorat de studiu pentru cercetători. Tehnica componistică de nivel înalt, continuarea tradițiilor neo-clasice și neo-romantice îmbinată cu prospețimea ideilor muzicale și ingeniozitatea dezvoltării materialului și a procedeelor tehnice folosite o face atrăgătoare atât din punct de vedere al analizei științifice cât și din punct de vedere interpretativ. Cele menționate mai sus au condiționat alegerea cvartetelor de coarde ale lui Boris Dubosarschi în calitate de **obiect de studiu** al tezei date.

**Scopul cercetării** constă în elaborarea unei viziuni panoramice asupra cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi și crearea conceptului de interpretare a fiecărui ciclu fundamentat pe dezvăluirea trăsăturilor stilistice.

#### **Obiective:**

- realizarea unei analize muzicologico/teoretice sub aspect stilistic și semantic, precum și la nivel de formă, limbaj armonic și tonal-modal.
- realizarea unei analize interpretative.
- elaborarea unui set de raționamente și recomandări metodice pentru facilitarea studiului.
- promovarea în scenă a cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi prin interpretarea celor patru cicluri în cadrul proiectului de doctorat.

### **Metodele de cercetare:**

- **Interviul** – avantajele studierii informației din primă sursă sunt evidente. Convorbirile cu compozitorul au direcționat dezvoltarea cercetării pe cale optimă, confirmând sau infirmând din start ipotezele cercetătorului, astfel ajutându-ne să evităm dezvoltarea unor versiuni de cercetare eronate. De asemenea, B. Dubosarschi ne-a oferit informații inedite despre procesul de creare a lucrărilor studiate, îmbogățind astfel materialele cercetării cu informații prețioase.
- **Studiul partiturilor sub aspect muzicologic** – formă muzicală, tehnici compoziționale, procedee polifonice, folosire a modurilor, influențe stilistice, etc.
- **Analiza interpretativă** a cvartetelor lui B. Dubosarschi.
- **Analiza cvartetelor sub aspect metodico-didactic.**
- **Audierea și analiza imprimărilor** lucrărilor examinate realizate de către Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova.

**Noutatea și originalitatea conceptului artistic.** Este prima lucrare în care se îmbină cercetarea teoretică și procesul de valorificare practică a cvartetelor lui B. Dubosarschi. Aspectul practic s-a concretizat în interpretarea tuturor ciclurilor, iar cel teoretic prin analiza muzicologică a partiturilor, dar și a imprimărilor cvartetelor în varianta Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova. Pentru prima dată în cadrul unei teze de doctorat au fost formulate recomandări metodice și interpretative ale cvartetelor lui B. Dubosarschi bazate atât pe cercetarea particularităților compozițional-stilistice ale cvartetelor cât și pe propria experiență de interpretare a celor patru cicluri.

**Baza teoretică și metodologică** a tezei o constituie lucrările muzicologice cu privire la istoria muzicii naționale și evoluția genului de cvartet de coarde în componistica moldovenească și în moștenirea artistică a lui B. Dubosarschi, cercetările ce descriu creația universală de cvartet sub aspect istoric și, în special, studiile aprofundate ale creației lui D. Șostakovici în general și a cvartetelor sale de coarde în particular. La acestea, având în vedere latura metodico-aplicativă a cercetării, se adaugă lucrările ce analizează procesul de studiu și interpretare în componența de ansamblu dată.

Personalitatea artistică a lui Boris Dubosarschi – deși unică și foarte pregnantă, sintetizând activitatea de compozitor, interpret și pedagog – până în prezent nu a fost reflectată la justa-i valoare în literatura de specialitate. Există doar două articole cu caracter generalizator semnate de G. Pirogova [88] și S. Benghelsdorf [52] consacrate exclusiv figurii lui B. Dubosarschi. Nici creația acestui compozitor talentat și prolific nu a fost studiată decât sporadic. Vom menționa aici analiza Concertului pentru vioară elaborată de M. Belâh [51], a celor *Patru tablouri pentru orchestra de coarde* realizată de G. Cocearova [69], articolul

profesoarelor N. Cozlova și S. Țircunova dedicat Trio-ului [67], cel al violonistei O. Vlaicu [28] ce analizează lucrările pentru vioară și pian de B. Dubosarschi, precum și câteva studii consacrate pieselor pentru diferite componente interpretative<sup>3</sup>.

Cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova destul de rar nimeresc în orbita intereselor științifice ale cercetătorilor. De un ajutor real în procesul de elaborare al tezei au fost articolele T. Bolocan [8, 9, 10], care elucidează numeroase aspecte de formă și procedee polifonice în creația de cvartet de coarde a compozitorilor moldoveni, dar și cele elaborate de N. Chiciuc, având în vizor cvartetele semnate de Gheorghe Neaga [12, 13, 14, 15]. La acestea putem adăuga studiile semnate de I. Miliutina [72, 73, 74, 75], P. Rotaru [21, 22], și lucrarea cercetătorilor N. Cozlova și S. Țircunova [66], dedicate muzicii de cameră din Republica Moldova.

Pentru consolidarea cunoștințelor în domeniul creației universale de cvartet sub aspect istorico-teoretic am apelat la edițiile britanice *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [33, 47, 48], precum și la studiile exhaustive cu privire la istoria cvartetului de coarde și la creația de cvartet a fondatorului genului J. Haydn ale cercetătorilor din aceeași țară R. Stowell [44] și F. Grave [36].

În cunoașterea aprofundată a operei lui D. Șostakovici și a creației sale de cvartet de coarde în particular, de mare ajutor au fost tezele de doctor ale cercetătorilor din Rusia E. Dehtearenco [61] și V. Bociarnicova [54], monografiile savanților M. Sabinina – *Șostakovici – simfonistul* [91] și V. Bobrovskii *Muzica instrumentală de cameră a lui D. Șostakovici* [53], precum și articolul muzicologului V. Sereda *Particularitățile structurilor modale în muzica lui D. Șostakovici* [92]. Aceste studii detaliate au facilitat înțelegerea atât a procedeele tehnice utilizate de compozitorul rus în creația sa de cvartet de coarde cât și a limbajului modal-tonal selectat de compozitor, precum și a posibilităților expresive la nivel tematic oferite de monograma muzicală a compozitorului – D-Es-C-H. La ele putem adăuga un număr de teze de doctor și magistru ale tinerilor cercetători americani, absolvenți ai unor notabile universități de pe continentul Nord American precum A. Booth [30], S. Brown [31], A. Gushue [37], R. Kim [39], J. Watson [50], lucrările cărora sunt dedicate atât aspectelor interpretative ale cvartetelor de coarde ale lui D. Șostakovici cât și tematicii și conținutului operelor analizate.

---

<sup>3</sup> Cârstea S., Melnic V. *Capriccio pentru trompetă și pian* de Boris Dubosarschi — o mostră de neofolclorism în creația componistică autohtonă. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 1 (30), 2017. P. 71-76; Stolearciuc V. *Sonata pentru vioară și pian* de B. Dubosarschi: specificul acompaniamentului pianistic. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 3 (20), 2013. P. 92-95; Vardanean A. *Concertul pentru pian și orchestră* de B. Dubosarschi: studiul problemei de transformare a principiilor romantice în forma muzicală. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 1/2 (12/13), 2011. P. 45-53; Coadă T. *Operele vocale de cameră* ale lui B. Dubosarschi: particularitățile textelor poetice și specificul compozițional-dramaturgic. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 3 (16), 2012. P. 190-195.

Desigur, lista cercetărilor ce descriu creația de cvartet de coarde a lui D. Șostakovici este incompletă fără monografia fundamentală a interpretului și pedagogului rus, prima vioară a cvartetului *Comitas*, R. Davidean *Cvartetele lui Șostakovici. O analiză interpretativă*. [60]. Spre regret, lucrarea începută R. Davidean nu a fost finalizată și a fost editată post mortem cuprinzând analiza interpretativă detaliată a cvartetelor nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, și 8.

La aceasta se adaugă un șir de studii în domeniul analizei interpretative efectuate de membri ai catedrelor prestigioasele universități din SUA precum N. Cook [32], G. Fisher [34], Ch. Fisk [35], J. Heller [38], A. Lerch [40, 41], E. Levy [42], R. MacClelland [43] și J. Swinkin [45, 46] care reflectă diversele modalități de abordare a creației muzicale sub aspect interpretativ incorporând diferite tipuri de analiză: a formei, cea armonică, schenkeriană, stilistică ș.a.

În sfârșit, sursele principale ce dezbat procesul de activitate și de interpretare în componența cvartetului de coarde aparțin aceluiași R. Davidean [59] și interpretului român G. Hamza [19]. Aceste lucrări descriu rutina studiului în cvartet exprimând opinii cu privire la abordarea multiplelor aspecte și dificultăți întâmpinate în procesul de pregătire pentru interpretare a unei lucrări.

Abordând și aspectul interpretativ nu am putut să nu consultăm literatura dedicată diverselor probleme ale artei interpretative – de la cele pur tehnologice (D. Dinicu [18], L. Gurevici [58], K. Mostras [78, 79, 80], N. Pereverzev [87], I. Nazarov [84], O. Șulipiakov [99, 100], ș.a.), la cele general estetice (P. Casals [64], L. Ghinzburg [55, 56], V. Grigoriev [57], V. Delson [62], N. Korîhalova [68], L. Kazanțeva [65], A. Lebedev [71], Raaben [89], S. Rappoport [90], M. Smirnov [93] ș.a.).

De asemenea de un real folos în procesul de analiză au fost și lucrările dedicate diferitelor probleme ale limbajului muzical, tehnicilor polifonice, genurilor și stilurilor muzicale semnate de V. Axionov [1, 2, 3, 4, 5], W. Berger [6, 7], D. Bughici [11], V. Herman [20], D. Voiculescu [29], A. Mihailov [76, 77], E. Nazaikinski [82, 83], Sokolov [94], N. Cernova [97, 98], ș.a.

**Valoarea aplicativă a lucrării:** Rezultatele investigației pot fi folosite în practica artistică și didactică de către pedagogi, studenți și instrumentiști, în procesul de studiere și pregătire a interpretării cvartetelor de coarde semnate de Boris Dubosarschi precum și în cercetarea științifică de către muzicologi în procesul studiului istorico-analitic al cvartetelor. Lucrarea va servi drept suport teoretic și metodic în activitatea profesorilor și interpreților, dar și ca fundament pentru cercetările ulterioare în domeniul creației muzicale pentru cvartet de coarde.

**Aprobarea rezultatelor:** Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova fiind discutată în repetate rânduri în ședințele Comisiei de îndrumare. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 5 articole și 2 rezumate publicate precum și în comunicările prezentate la 4

conferințele științifice. Componenta practică a fost valorificată prin activitatea interpretativă în cadrul recitalurilor de doctorat, precum și într-un șir de concerte publice susținute pe scenele din Chișinău și Iași. Teza a fost recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii Doctorale *Studiul artelor și Culturologie* de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova.

### **Sumarul compartimentelor tezei:**

**Introducerea** demonstrează actualitatea și importanța temei abordate, argumentează alegerea obiectului investigației, formulează scopul și obiectivele, relevă noutatea și originalitatea lucrării, descrie baza ei teoretică și metodologică, trasează valoarea ei aplicativă și conține informații referitor la aprobarea rezultatelor.

**Capitolele I-IV** reprezintă schițe analitice asupra cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi sub aspect teoretic și interpretativ, care includ informații cu privire la forma, planul tonal, tematismul, limbajul, procedeele componistice, dificultățile de interpretare, particularitățile tehnice, etc., precum și o analiză a imprimărilor cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi realizate de Cvartetul de Coarde al Radioteleviziunii din Moldova, dar și recomandări practice pentru interpreți și studenți. În același timp fiecare capitol conține informații despre trăsăturile specifice ale ciclului în discuție. Astfel, **Capitolul I *Motivul D-Es-C-H – sursa tematică a Cvartetului nr. 1*** conține o analiză detaliată a izvoarelor tematismului lucrării demonstrând afinitatea tuturor temelor ciclului cu monograma lui D. Șostakovici D-Es-C-H care reprezintă elementul unificator al cvartetului și oferă compozitorului posibilitatea manifestării ingeniozității și abilităților componistice ale autorului în utilizarea principiului monotematismului.

**Capitolul II *Reflectarea stilului componistic al lui D. Șostakovici în Cvartetul nr. 2*** descrie multitudinea de mijloace și procedee caracteristice creației lui D Șostakovici precum: folosirea laitmotivului, organizarea modală/tetracordică a materialului muzical, utilizarea monogramei D-Es-C-H, etc., reinterpretate de Boris Dubosarschi într-o manieră originală în acest ciclu.

Analiza limbajului muzical și a particularităților compoziționale ale Cvartetului nr.3 prezentată în **Capitolul III *"Microcvartet" (Cvartetul nr. 3): formă clasică la scară mică*** se axează pe scoaterea în evidență a specificul organizării ciclului acestui cvartet, în el fiind reprodusă structura unui ciclu tradițional într-o variantă comprimată.

**Capitolul IV *Cvartetul nr. 4: Ciclu cu Trăsături Programatice*** pe lângă examinarea limbajului componistic și a structurii mai puțin obișnuite a ciclului, oferă și informații referitor la conținutul extra-muzical al lucrării care a determinat alegerea surselor tematice ale acesteia, relevând astfel caracterul programatic al muzicii.



**În Concluzii generale și recomandări** sunt expuse rezultatele cercetării și trasate perspectivele unor studii viitoare în domeniul creației de cvartet de coarde a compozitorilor din Republica Moldova, dar și a valorificării lor scenice.

**Bibliografia** include lista surselor citate și folosite la scrierea tezei.

**Anexa 1** cuprinde 111 exemple muzicale.

**Anexa 2** include lista lucrărilor pentru cvartet de coarde.

**Anexa 3** expune lista abrevierilor.

## MOTIVUL D-ES-C-H - SURSA TEMATICĂ A CVARTETULUI NR. 1

Partiturile cvartetelor lui Boris Dubosarschi sunt ca regulă bogate în diverse procedee de dezvoltare polifonică: contrapunctări de teme, imitații, canoane, fugato și fugi, care scot în evidență posibilitățile de expresie oferite de cele patru voci ale ansamblului. La rândul lor, motivele laconice care servesc drept nuclee tematice ce urmează a fi dezvoltate, lasă loc pentru diverse opțiuni de tratare, imaginația autorului deseori impresionând prin multitudinea caracterelor conferite aceluiași nucleu tematic.

Cvartetul de coarde nr. 1 a fost scris în anul 1971. El este compus într-o formă clasică a ciclului sonato-simfonic din patru mișcări: *Allegro ma non troppo*, *Scherzando con moto*, *Grave* și *Allegro robusto* reunificate într-un tot întreg prin utilizarea principiului monotematismului. Toate temele de bază ale lucrării provin din același nucleu și păstrează conturul melodic și structura ritmică a temei grupului principal din partea I. Pe baza unei singure teme, pe durata celor patru părți, compozitorul creează caractere și imagini complet diferite, în tradiția monotematismului lui Liszt.

Înainte de a trece la examinarea Cvartetului de coarde nr. 1 de Boris Dubosarschi trebuie să abordăm un subiect ce se referă la toate cvartetele compozitorului și la care autorul tezei va reveni de mai multe ori pe parcursul acestei cercetări. Este vorba despre influența stilului lui Dmitri Șostakovici asupra creației lui Boris Dubosarschi în general și asupra genului de cvartet de coarde în particular. Într-o discuție privată a autorului tezei cu compozitorul, cel din urmă recunoștea: „Cvartetele de coarde au fost scrise într-o perioadă când mă aflam sub o mare influență a creației lui Dmitri Șostakovici”. Acest lucru se manifestă atât în scriitura polifonică elaborată cât și în alegerea unor motive concise, deseori cromatice, aidoma unor nuclee bine potrivite pentru o eventuală elaborare. Toate acestea se pot observa și în Cvartetul nr.1

Tema principală din prima mișcare, expusă la unison în partidele viorii I și violoncelului, reprezintă nucleul generator al tematismului întregului ciclu și anume din acest motiv ea necesită o descriere detaliată. Deși nu este un citat direct fiind percepută ca o temă proaspătă, originală, constatăm că nucleul său este format din același grup de sunete ca și renumita monogramă a geniului rus D. Șostakovici – D-Es-C-H. Pe parcursul ciclului sunetele monogramei, cel mai des apar într-o ordine modificată. Astfel, de exemplu, în TP ele se extind pe un diapazon de terță mare pentru o completă mișcare cromatică lipsind tonul din mijloc. La prima sa apariție primul element al TP este prezentat în forma G-C-Es-Fes-Des-Es. Observăm că cele patru sunete interioare coincid cu sunetele monogramei susnumite, C-ul de la sfârșitul motivului fiind mutat la începutul temei (Exemplul 1). Cele două sunete extreme completează quasi-citatul în așa mod

încât îi conferă originalitate și prospețime. Al doilea element al temei G-Fes-Ges-Es este format în exclusivitate din același grup de patru sunete (Exemplul 2).

Nu putem afirma cu certitudine dacă folosirea intonațiilor monogramei a fost o alegere conștientă a autorului sau un moment de inspirație. Totuși, utilizarea pe toată durata cvartetului a terțelor mici și a secundelor mici în combinații diverse în interiorul unor formule din patru sunete ne permite să afirmăm că nucleul tematic al cvartetului se bazează pe aceleași intonații ca și monograma D-Es-C-H.

### 1.1. *Allegro ma non troppo*

Partea I a lucrării este scrisă într-o formă de sonată tradițională cu cele trei compartimente de bază bine conturate din punct de vedere tonal și structural (Tabelul 1). Trebuie menționat că fluiditatea limbajului armonic al cvartetului, în stilul lui D. Șostakovici, în condițiile în care o temă este supusă mai multor modulații pe durata ei, prezintă dificultăți pentru perceperea și determinarea reperelor tonale. Totuși, deși uneori extrem de cromatizată și pe alocuri politonală, muzica cvartetului nu depășește niciodată cadrul tonal.

Tabelul 1.1 B. Dubosarschi Cvartetul nr.1, p.I

Forma părții	Expoziția				Tratarea				Repr.	Coda
	GP	puntea	GS	concl.	I	II	III	IV	GP	GS
Structura compartimentelor	GP	puntea	GS	concl.	I	II	III	IV	GP	GS
Măsurile	1-28	29-39	40-62	54-73	74-85	86-97	98-112	113-132	133-177	178-194
Planul tonal	c		g						c	c

Tonalitatea de bază c-moll domină grupul principal cuprins între măsurile 1-28. După cum a fost menționat mai sus, tema principală, care poate fi numită și leitmotivul cvartetului constă din două elemente (motive) care au la bază același grup din patru sunete ca și monograma D-Es-C-H. Melodia sa lină ce se desfășoară în optimi în trăsătura de arcuș *legato* și cu indicația de nuanță dinamică *p* are un caracter melancolic, terțele mici descendente ale celui de-al doilea său element reprezentând intonații-lamentări. Indiferent de caracterul temei, interpreții vor încadra desfășurarea ei în rigorile ritmice ale verticalei sonore, dată fiind mișcarea neconținută a șaisprezecimilor din acompaniament în partidele viorii II și violei. După încheierea expunerii în partida viorii I tema este preluată de violă într-o variantă modificată cu intrare după timpul 1 al măsurii, spre deosebire de intrarea după timpul 4 în varianta originală. Această variantă servește drept bază pentru o scurtă tratare a temei ce are loc în interiorul grupului principal pe durata măsurilor 16-28, în care temei i se conferă un caracter energetic cu trăsături de arcuș punctate. Puntea, mm. 29-39, având afinități cu tema secundară din partea I a Cvartetului de coarde nr. 3 a

lui D. Šostakovici, asigură tranziția spre tonalitatea paralelă a grupului secundar, precum și spre caracterul acestuia (Exemplul 3). În realizarea caracterului punții, interpreții vor asigura diferența articulațiilor între optimile *staccato* și lamentările redată de notele scrise în *legato*.

Grupul secundar cuprinde măsurile 40-62. Primul element al său constituie o formă ingenioasă de inversie în augmentare a primului element al temei de bază, în care inversia este reprezentată doar de primele patru sunete ale temei, ultimele două fiind expuse în forma lor inițială (Exemplul 4). Caracterul temei secundare nu se deosebește esențial de cel al temei principale, tema fiind realizată de asemenea în trăsătura de arcuș *legato* în nuanța dinamică *p* și având indicația *dolce*. Totuși, mișcarea sa de pătrimi, conturul său melodic și armonizarea facturii sincopate de acompaniament îi conferă un caracter mai calm și mai senin. În interpretarea acompaniamentului, vocile mediane, pe lângă precizia ritmică a sincopelor, vor urmări fluiditatea mișcării, pentru a nu distrage atenția de la desfășurarea temei.

Grupul secundar este urmat de o concluzie, mm. 54-73, bazată pe intonațiile grupurilor principal și secundar. Concluzia începe prin prezentarea primului element al grupului secundar în diminuție în partidele viorii secunde și violei, urmat de intonații-lamentări preluate, uneori în forma lor inițială, din cel de-al doilea element al temei de bază. Același prim element al grupului secundar apare în forma sa originală la violoncel și la vioara I în mm. 57—62. Mm. 63-64 reprezintă un canon între partida viorii I dublată de cea a violoncelului și cea a viorii secunde, bazat pe o formulă ritmică preluată din cel de-al doilea element al temei de baza, iar următoarele două măsuri (65-66) – o îmbinare a acestei formule ritmice cu intonațiile primului element al grupului secundar, la fel în formă canonică între violă, vioara II și violoncel. În măsura 67, păstrând structura canonică a măsurilor precedente, prin intermediul procedurii *subito p*, compozitorul introduce, pe durata a trei măsuri (67-69), primul element al grupului principal pe principiul ”*perpetuum mobile*”- repetare în lanț a temei de către fiecare dintre cele patru voci participante (Exemplul 5), canonul încetând brusc în măsura 70 unde, în partidele viorilor I și II revine materialul bazat pe formula ritmică preluată din cel de-al doilea element al grupului principal. Pe durata a patru măsuri (70-73) acest material este prezentat în formă de secvențe descendente care conduc spre o fermata pe pauză ce încheie concluzia și expoziția propriu zisă. În această secțiune, atât formulei ritmice preluată din cel de-al doilea element al temei de bază, cât și primului element al grupului secundar, precum și primului element al grupului principal li se conferă o articulație punctată urmărindu-se crearea unui caracter dramatic și tensionat.

Tratarea conține mai multe faze. Ea începe prin prezentarea primului element al temei principale în partida violoncelului, păstrându-se articulația punctată de la sfârșitul expoziției. Pe durata a 6 măsuri (mm. 74-79) acest element este prezentat în dialog cu tema punții, care apare în partidele viorilor și violei (Exemplul 6). Începând cu măsura 79 primul element, continuat de un

contrapunct, devine baza unui canon la toate cele patru voci, canon care este oprit brusc în măsura 84, unde apare tema punții în partida primei viori (Exemplul 7).

Următoarea fază (mm. 86-97) reprezintă atât o dezvoltare a primului element al grupului principal cât și a primului element al grupului secundar, prin intermediul posibilităților oferite de motivul D-Es-C-H, care pe durata a 12 măsuri apare de cel puțin 7 ori în forma sa directă. În acest compartiment, realizat într-o scriitură polifonică măiestrită, materialul prezentat la unison de viori este completat de un contrapunct, de asemenea la unison, în partidele violei și violoncelului. Compartimentul începe printr-o prezentare consecutivă a primelor elemente ale grupurilor secundar și principal, în care, pentru prima dată motivul D-Es-C-H sună în forma sa directă B-C-A-Gis, de două ori consecutiv în partidele viorilor, pentru a doua oară într-un ritm sincopat (mm. 88-91). Concomitent, același motiv în forma sa directă G-As-F-E și Fis-G-E-Dis, este repetat de două ori consecutiv și în partidele violei și violoncelului (mm. 88-89) ca parte a contrapunctului. Ca parte a aceluiași contrapunct apare și primul element al temei de bază. În măsurile 90-91 el este prezentat în forma sa completă, iar în măsurile 92-93 sunt reluate doar mișcările ascendente din trei sunete de la începutul elementului. Ultimele patru măsuri ale compartimentului (mm. 94-97) conțin celelalte trei apariții ale motivului D-Es-C-H în forma lui directă, în partida viorilor la unison, și anume G-As-F-E, E-F-D-Cis și D-Es-C-H. Întreaga fază se desfășoară în nuanța *f*, având un caracter dramatic. Pentru asigurarea acordajului unisonurilor perechile de voci vioara I – vioara II și viola – violoncel vor studia separat materialul corespunzător în tempo lent în maniera *non vibrato*, acordând fiecare sunet în parte. Tensiunea discursului muzical se consumă brusc odată cu ultima expunere a motivului D-Es-C-H pentru a ceda loc unei noi faze a tratării ce începe în nuanța dinamică *p*.

În faza a treia (mm. 98-112) autorul introduce în partida violei o temă aparent nouă, însă, și ea fiind bazată pe grupul D-Es-C-H, ce apare în interiorul primului element al temei în varianta D-Cis-H-B în mm. 100-102 (Ex. 8). Cel de-al doilea element este reprezentat de o variantă a primului element al grupului principal cu două intervale modificate (Ex. 9). Întreaga temă este expusă pe fundalul unui acompaniament în *pizzicato* în partida violoncelului. Materialul acompaniamentului, în primele sale patru măsuri, constă dintr-o formulă repetitivă formată din primele patru sunete ale primului element al temei principale cu ordinea modificată a intervalurilor D-G-Ces-B, după care el se dezvoltă liber până la sfârșitul temei. Al doilea element al temei expus în partida violei devine tema unui *fugato* scurt ce se desfășoară în cele trei voci superioare pe fundalul primului element al grupului secundar prezentat în augmentare în partida violoncelului. Același element apare în partida viorii secunde în mm. 109-112.

Ultima fază a tratării (mm. 113-132) are menirea de a spori intensitatea discursului muzical și de a pregăti apariția reprizei, începutul căreia reprezintă și culminația întregii părți.

Secțiunea începe prin prezentarea primului element al grupului secundar în augmentare, în aceeași formulă ritmică în care apare în măsura 84. Aici compozitorul folosește procedeul politonalității, încredințând tema în a-moll violii I și violei la unison, iar aceeași temă în cis-moll violii secunde. Tema grupului secundar se desfășoară pe fundalul temei punții care este interpretată de violoncel în manieră ostinato pe durata a cinci măsuri. În măsura 118 este atinsă cea mai acută notă a temei și bemol care, de la început în cele trei voci superioare, iar apoi și în partida violoncelului, este repetată pe durata a cinci măsuri, într-un așa numit ”*accelerando de scrittura*” unde duratele notelor se schimbă progresiv de la cele mai lungi la cele mai scurte, respectiv: doime, pătrime, pătrime de triolet, optime și optime de triolet.

Partea rămasă a tratării (mm. 123-132) este dominată de materialul primului element al grupului principal expus în partidele violei și violoncelului la unison. Partida primei viori reprezintă un pasaj descendent cromatizat în care, în mm. 127-128, compozitorul infiltrează motivul D-Es-C-H, care aici este format din intervale mari: D-Es nonă mica ascendentă, S-H cvartă micșorată descendentă și H-C septimă mică descendentă (Ex. 10). Intervalele mari repetitive din acest pasaj impun utilizarea în partida violii I unei poziții extinse de decimă, pentru a acoperi toate sunetele formulei fără a recurge la treceri, fapt care ar perturba claritatea sonorității.

Formula se repetă de trei ori după care pasajul continuă în paralel cu mișcarea secvențială ascendentă în partidele violei și violoncelului și își atinge culminația în *fff* în măsura 133 unde tema grupului principal revine în tonalitatea de bază, marcând astfel începutul reprizei.

Din punct de vedere dramaturgic repriza constituie culminația părții astfel că ea este strâns legată de ultima fază a tratării care-i pregătește apariția. Doar revenirea tonalității de bază c-moll ne permite să afirmăm cu siguranță că expunerea temei grupului principal în măsura 133 stabilește hotarele între tratare și repriză. Altfel ea ar fi fost percepută ca o continuare a dezvoltării. Spre deosebire de prima sa trasare în expoziție, unde tema a fost sonorizată de un singur instrument în nuanța *mp* și cu trăsătura de arcuș *legato*, tema grupului principal este prezentată în repriză la toate cele patru instrumente la unison, în nuanța *fff*, în augmentare (pătrimi în loc de optime) și cu trăsătura de arcuș *détaché*. Compozitorul folosește toate resursele disponibile pentru a explora la maxim latura dramatică a temei, care este interpretată la unison pe toată durata ei până în măsura 163, unde intensitatea muzicii începe să scadă. Excepție fac notele lungi din temă, susținute de viori, pe fundalul cărora viola și violoncelul interpretează mișcări cromatice ascendente și descendente în diapazon de terță mică. În asigurarea acordajului unisonurilor în *fff* din repriză se va recurge la același procedeu de studiu menționat mai sus.

Începând cu măsura 151, continuarea temei reprezintă o variantă a materialului ce apare la violă în expoziție în măsurile 10-15. Aici observăm grupul D-Es-C-H de la început în formă de tetracorduri descendente deși cu note intercalate Es-D-C-D-H și C-H-A-H-As în măsurile 152

și corespunzător 154 iar mai târziu (m. 156) pentru prima dată ca parte a temei grupului principal în forma sa directă A-B-G-Fis. Aceeași variantă a motivului, dar cu o notă intercalată poate fi observată în măsurile 158-159 A-B-G-A-Fis. Același motiv în forma sa directă D-Es-C-H în unison la cele trei voci superioare încheie compartimentul dramatic al reprizei în măsura 162. Materialul punții și al grupului secundar este omis în această repriză a formei de sonată. Totuși grupul secundar va mai fi reluat în coda părții despre ce va fi menționat mai târziu.

Secțiunea dintre măsurile 163 și 177 reprezintă încheierea reprizei. Aici nuanța dinamică descrește treptat, factura se descarcă și caracterul muzicii se calmează pregătind revenirea grupului secundar în codă. Acest compartiment, la rândul său, conține câteva trasări ale motivului D-Es-C-H în formă directă și anume, D-Es-C-H în măsura 164 și B-Ces-As-G în măsurile 166 și 168. Începând cu măsura 168, destrămarea facturii și direcția generală descendentă a vocilor, bazată pe o prezentare succesivă a celor trei note de început ale temei grupului secundar (secundă mică descendentă + terță mică descendentă), conduc spre o ultimă trecere a acestui motiv în partidele violei și violoncelului în măsura 172, după care, linia violoncelului, rămas singur, asigură tranziția spre codă.

Într-un mod asemănător cu cel în care repriza era legată de ultimul compartiment al tratării, coda este strâns legată de compartimentul precedent al reprizei și poate fi confundată cu o continuare a acesteia din cauza faptului că se bazează pe tema grupului secundar și că linia violoncelului ce precedă apariția temei se rezolvă în c-moll. Totuși, varianta prescurtată în care sună tema, precum și rezolvarea primului element al temei în Ces-dur în măsura 180 și al celui de-al doilea în d-moll în măsura 182, ne permit să afirmăm că acest compartiment reprezintă coda părții I (Ex. 11).

Revenirea grupului secundar determină și instaurarea unui nou caracter, deosebit de cel al reprizei. Toate cele 17 măsuri ale codei se desfășoară în nuanța *pp*. Tema încredințată viorii I plutește peste acompaniamentul de triolet în partidele viorii secunde și violei, asemănător cu cel sincopat din expoziție. Interpretării vocilor mediane vor urmări interpretarea trioletelor respective în caracterul temei, asigurând concomitent fluiditatea dar și cantabilitatea lor. În același timp, vioara I va fi alertă la pulsația de triolet în fundal pentru a asigura sincronizarea perfectă a mișcării pătrimilor în *legato* cu cea din urmă. Spre deosebire de apariția temei în expoziție unde armonia se schimbă doar la sfârșitul fiecărei propoziții, tema în codă este armonizată mult mai fluent fiecărei fraze muzicale fiindu-i conferită propria tonalitate. Instabilitatea armonică se termină odată cu întreruperea temei. Trecând prin succesiunea C-dur – es-moll – D-dur – Des-dur în măsurile 187-190 armonia se stabilește pe centrul tonal C în măsura 191. După opt măsuri de desfășurare fără modificări esențiale față de varianta din expoziție tema gingașă primește o nouă continuare. Aceasta reprezintă o mișcare descendentă pe principiu de secvență,

suprapusă peste succesiunea armonică menționată mai sus, în care sunetul F suprapus peste acordul de D-dur în cele trei voci inferioare și sunetul E suprapus peste acordul de Des-dur în aceleași voci parcă neagă modul major al acestora. Cele trei voci superioare afirmă tonalitatea C-dur pe durata ultimilor patru măsuri ale părții, peste care se suprapune nota Es în partida violoncelului în măsurile 191-192. Iar nota Des care apare în aceeași partidă în penultima măsură, suprapusă peste C-dur în celelalte voci, rămâne nerezolvată, ultimul acord cu *fermata* reprezentând un C-dur cu Des (Ex. 12).

## 1.2. *Scherzando con moto*

Mișcarea secundă, scrisă la 6/8 și având indicația de tempo *con moto, scherzando* reprezintă o formă tripartită complexă cu episod. La rândul ei, prima sa secțiune "A" articulează o formă tripentapartită, iar întreaga schemă a părții poate fi reprezentată în modul următor (vezi tabelul 1):

Tabelul 1.2 B. Dubosarschi Cvartetul nr.1, p.II

Forma părții	A					B		A			Coda
Structura compartimentelor	a	b	a <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	c	c <sub>1</sub>	a	b	a	
Măsurile	1-15	16-36	37-52	53-64	65-68	69-85	86-109	110-124	125-145	146-163	164-168
Planul tonal	A					F		A			

Planul tonal al părții este bine conturat în jurul centrelor tonale A în părțile extreme și F în episod. Autorul ocolește cu iscusință terțele care ar indica înclinațiile modale ale tonalităților pentru a conferi muzicii prospețime și libertate armonică dar și pentru a permite folosirea frecventă a tetracordului din grupul D-Es-C-H din care provine și tema de bază a secțiunilor extreme ale părții secunde.

Secțiunea "a" cuprinde măsurile 1-15 și reprezintă prima trasare a temei la violă. Expunerea temei este pregătită pe durata a două măsuri introductive de o pulsație de triolet de optimi cu articulație punctată în partida violoncelului, care imediat prezintă ascultătorului caracterul rapid și energetic al părții (Ex. 13). Această pulsație rămâne pe toată durata expunerii și va fi prezentă la fiecare revenire a secțiunii "a" a mișcării.

Nucleul temei este format din trei sunete aparținând grupului D-Es-C-H și anume C-Des-B. Deși grupul complet nu sună în primele trei măsuri ale temei, el apare, cu note intercalate, în măsurile 4,5,6,7 și 8 ale acesteia. Trasările motivului D-Es-C-H sunt aranjate în așa mod încât ultima notă a fiecărei expunerii de temă devine, la rândul ei, prima notă a



următoarei, creând un lanț de secvențe descendente (A-B-G-Fis, Fis-G-E-Es, Es-Fes-Des-C, C-Des-B-A) (Ex. 14).

După consumarea temei nuanța dinamică și factura crescândă pregătesc apariția temei de bază în partida viorii I. Acompaniamentul de optimi de triolet la violoncel pe nota E ostinato, îmbinat cu tema violei afirmă tonalitatea a-moll, cedează locul facturii acordice la cele trei voci inferioare. Datorită ingeniozității autorului, tema viorii din compartimentul "b" al primei secțiuni (mm. 20-29) poate fi percepută atât ca fiind majoră cât și minoră în același timp. În factura acompaniamentului de cvinte și cvarte pe treptele I și V ale modului cu întâzieri suprapuse lipsește terța modului, treapta VI Fis în partida primei viori în măsurile 20-23 poate fi interpretată ca sextă melodică ascendentă a minorului, iar terța majoră Cis în aceeași partidă din măsura 24 face parte dintr-un lanț de modulații pe cercul de cvinte A-dur-D-dur-g-moll și poate să aparțină omonimei majore.

Tema secțiunii "b" provine din același nucleu ca și tema secțiunii "a" expusă de violă. Ea poate fi definită ca o temă aparte mai degrabă din cauza facturii și nuanței dinamice diferite, precum și din cauza ambiguității sale tonale. Din spusele compozitorului tema este inspirată din melodia populară *Ciocârlia*. Într-adevăr, asemănarea ei cu renumita melodie este evidentă, ea reprezentând o îmbinare ingenioasă a grupului D-Es-C-H cu motivul popular. Principala diferență se ascunde în intervalul descendent ce ornamentează sunetele acordice ale temei: în *Ciocârlie* sunetul acordic este ornamentat cu o secundă mare în sus și una mică în jos, iar în varianta din cvartet ambele secunde sunt mari. Tema este expusă de două ori, fiecare expunere având lungimea de patru măsuri. Între cele două trasări este intercalat un pasaj de două măsuri în partida viorii I, bazat (din punct de vedere armonic) pe sus menționatul lanț de modulații pe cercul de cvinte (Ex 15). Procedul de *glissando* spre *flageolet* și pasajul de șaisprezecimi articulat prin arcușuri combinate, în care vocea superioară se alternează cu nota A repetată pe coardă liberă conferă muzicii o notă de strălucire și virtuozitate. Tema este urmată de o descărcare a facturii și de scăderea nuanței care printr-un șir de modulații prin As-dur, D-dur și F-dur conduc spre revenirea în *p* a materialului secțiunii "a".

Deși următoarea secțiune nu conține deosebiri principiale de structură față de secțiunea "a", totuși diferențele de detalii în interiorul acestei structuri ne permit să o clasificăm drept "a<sub>1</sub>" (mm. 37-52). Astfel, de la bun început observăm diferențe de factură și caracter. Spre deosebire de secțiunea "a" unde factura crește treptat pe măsura adăogării vocilor, în secțiunea "a<sub>1</sub>" toate cele patru voci sunt implicate din prima măsură. De asemenea, motivele scurte, rupte, cu oprire bruscă (H-C-A-H) în partida violei în cele două măsuri introductive sporesc intensitatea conținutului muzical.

În primele trei măsuri ale temei conturul melodic suferă schimbări neesențiale, pe când începând cu măsura a patra (m. 42) este modificat în mod vizibil. Frazele corespunzătoare din secțiunea "a" din partida violei, scrise în trăsătură *legato* în mișcare descendentă, sunt înlocuite prin aceleași motive scurte expuse în cele două măsuri introductive ale secțiunii "a<sub>1</sub>", într-o mișcare secvențială ascendentă, cu indicația de nuanță *cresc.* Trebuie menționat faptul că întreaga temă expusă în partida violei în secțiunea "a" se desfășoară în nuanța *p*, astfel încât indicația *cresc.* din secțiunea "a" constituie și ea o diferență față de varianta originală. O altă diferență o reprezintă materialul din mm. 46-48 care corespund măsurilor 12-15 din secțiunea "a". Aici autorul înlocuiește materialul inițial ce pregătește apariția temei la vioara I prin unul asemănător ca și conținut dar diferit ca factură, bazat pe tetracordul descendent din tonuri întregi C-B-As-Ges la vioara I și o mișcare cromatică la vioara II și violă.

Principala diferență între secțiunile "a" și "a<sub>1</sub>" o constituie materialul din măsurile 49-52 care corespunde cu cele patru măsuri introductive ale secțiunii "b" (mm. 16-19). Păstrând modul și indicând nuanța *subito p și cresc.* compozitorul integrează aceste patru măsuri în secțiunea "a<sub>1</sub>", secțiunea ce urmează, spre deosebire de "b", începând direct cu tema în partida viorii I. De asemenea, demn de menționat este faptul că măsurile 6 și 11 din secțiunea "a", care au funcția de joncțiuni ale temei expuse de violă, sunt omise în expunerea materialului corespunzător din secțiunea "a<sub>1</sub>". Astfel, efectul general obținut de compozitor prin modificările operate la revenirea materialului secțiunii "a" este dinamizarea sa. Putem presupune că cele două secțiuni diferă la nivel conceptual, secțiunea "a" având o funcție introductivă, pe când "a<sub>1</sub>", fiind plasată între secțiunile "b" și "b<sub>1</sub>", funcția de a echilibra partea din punct de vedere dramaturgic, păstrând intensitatea acumulată în secțiunea precedentă "b".

Următorul compartiment expune tema prezentată în partida viorii I în secțiunea "b", dar într-o variantă cu anumite modificări, fapt care permite clasificarea ei drept secțiunea "b<sub>1</sub>". După cum a fost menționat mai sus, expunerea acesteia este pregătită pe durata ultimilor patru măsuri ale secțiunii precedente printr-un *subito p și cresc.* De această dată, prima expunere a temei durează doar două măsuri, în cea de-a doua motivul fiind coborât cu o secundă în jos. Pasajul în partida viorii I ce leagă cele două expuneri ale temei este prezentat aici într-o variantă puțin mai desfășurată, cea de-a doua sa măsură având durata de 9/8 în loc de 6/8 în secțiunea "b". De asemenea, aici pasajul este complet lipsit de suportul armonic și de factură pe care îl are în primul caz, linia ascendentă a pasajului desfășurându-se pe fundalul pauzelor la celelalte voci.

Cele patru măsuri ale încheierii reprezintă o variantă comprimată a încheierii secțiunii "b" care durează șapte măsuri. Aici compozitorul păstrează progresia armonică As-D și mișcarea secvențială descendentă din încheierea secțiunii "b". În acest caz ea conduce spre o mică secțiune de patru măsuri care are dubla funcție de a reitera motivul scurt din cele două măsuri

introdutive ale secțiunii "a<sub>1</sub>", de data aceasta în partida violoncelului, și de a pregăti apariția episodului, prin introducerea unei facturi similare cu cea folosită în el, și anume, note duble repetate în cele trei voci inferioare. Datorită scurtei reiterări a motivului introductiv al secțiunii "a<sub>1</sub>" această secțiune de patru măsuri poate fi definită ca secțiunea "a<sub>2</sub>".

Episodul scris în măsura 2/4 preia factura secțiunii precedente, care la schimbul de măsură devine o factură de acompaniament în partidele violoncelului și viorii secunde în stilul unui dans țărănesc. Redarea caracterului acestui desen ritmic repetitiv de acompaniament (pătrime + două optimi) necesită de la interpreți o trăsătură de arcuș apăsată și o separare clară a optimilor. Centrul tonal F, care este afirmat de cvinta F-C în partida violoncelului și parțial confirmat de tritonul H-F din partida viorii secunde, unde H îndeplinește rolul de contradominantă, este menținut pe întreaga durată a episodului (Ex. 16).

Motivul introductiv al temei în partida violei în mm. 70-74 reprezintă o formă complexă de inversie a ultimilor patru note din tema grupului principal din partea I, care corespund sunetelor motivului D-Es-C-H, cu note cromatice intercalate. Este vorba despre grupul de sunete Cis-H-F-H. Acest motiv se mai întâlnește în cel de-al doilea element al aceleiași teme în partida violei (m. 77-79) sub forma G-Fis-Cis, și în partidele viorii I și a violoncelului (mm. 95-99) sub forma Ges-F-C. Cel de-al doilea element al temei în partida violei reprezintă o variantă transformată, intervalic și ritmic, a aceleiași teme din grupul principal al părții I.

Începând cu măsura 86, unde se consumă tema în partida violei și încetează factura de acompaniament în partidele viorii secunde și a violoncelului, este expusă o nouă temă, în partida viorii I și a violoncelului la unison care și ea, reprezintă o variantă transformată a temei grupului principal din partea I (Ex. 17). Linia acestei teme continuă până la sfârșitul episodului în măsura 109 și se desfășoară pe fundalul unui material de contrapunct în vocile mediane. Mișcarea permanentă de triolet de optimi a contrapunctului în partida violei, care este dublată la unison în partida viorii secunde în măsurile 96-100, trebuie interpretată într-o trăsătură de arcuș *détaché* cantabilă pentru a reda cât mai bine caracterul său popular. Motivul D-Es-C-H apare în episod sub două forme: directă și sub forma tetracordului ascendent și descendent H-C-D-Es. Ambele forme sunt folosite ca motive ce fac parte din mișcarea liniilor melodice și contrapunctice pe durata episodului.

Pentru prima dată motivul este prezentat sub forma tetracordului descendent Es-D-C-H în cel de-al doilea element al temei în partida violei (m.81). A doua oară el sună în măsurile 89-90 ca parte a unui contrapunct în partida viorii secunde. A treia sa apariție are loc în măsurile 91-93 în partida violei, la fel ca parte a unei linii contrapunctice. Aici motivul sună în forma sa directă pe principiul unui lanț de secvențe descendente în care ultima notă a fiecărei expuneri a motivului devine prima notă a următoarei, ca și în tema din partida violei din prima secțiune "a"

a aceleiași părți (mm.6-10), și anume D-Es-C-H, H-C-A-Gis, Gis-A-Fis-Eis. Motivul mai apare sub formă de tetracord în măsurile 96-97 în partidele viorii secunde și a violei la unison, în măsurile 102-104 în partidele viorii I și a violoncelului la unison și în măsurile 105-106 și 108-109 în partida violei. În forma sa directă motivul apare de două ori consecutiv în măsurile 104-105, pe același principiu de secvență descendentă în partidele viorii I și a violoncelului, și cu notă intercalată în aceleași partide în măsurile 107-108. De fapt, întreg materialul tematic din ultimele opt măsuri ale epizodului la toate vocile constă din grupul D-Es-C-H sub cele două forme menționate mai sus.

Încă un fapt demn de menționat cu privire la conținutul tematic al episodului este o variantă a temei grupului principal din partea I ce apare în episod începând cu măsura 92. Aici compozitorul explorează posibilitățile de dezvoltare a temei oferite de primul interval al său, cvarta ascendentă, și creează o temă a cărei primele patru intervale sunt cvarte ascendente A-D-G-F-C. Datorită mișcării ascendente a cvartelor tema este clar percepută de urechea ascultătorului ca fiind înrudită cu grupul principal al părții I (Ex. 18).

Secțiunile "a", "b" și "a<sub>1</sub>" ale reprizei formei tripartite mari repetă fără schimbări materialul expus în secțiunile corespunzătoare ale primei părți. Un material nou apare doar după cele patru măsuri în *subito p* și *cresc.* de la sfârșitul secțiunii "a<sub>1</sub>" discutate mai sus, și reprezintă coda părții (mm.164-168).

Materialul codei este expus în *ff*: primele două măsuri ale sale se bazează pe motive din patru sunete în diapazon de terță mare la cele trei voci superioare și corespunzător terță mică la violoncel, reprezentând o formă incompletă și alterată a grupului D-Es-C-H (Ex.19). Ele sunt urmate de o gamă cromatică în mișcare contrară în măsura 166 care, prin acorduri de T<sub>7</sub> și D alterate conduce spre rezolvare în centrul tonal A în ultima măsură a părții. Ultimul acord, care sună în *pizzicato*, la fel nu conține terță modulii astfel că poate fi apreciat ca major sau minor la liberă alegere. Totuși el este mai degrabă perceput ca a-moll, tonalitatea inițială a părții, din cauza notei C de pe timpul unu a măsurii precedente în partida viorii I, care face parte din acordul de T<sub>7</sub> alterat As-C-E-G.

### 1.3. Grave

Cea de-a treia parte a ciclului este scrisă într-o formă parcursivă care este înrămată prin intermediul temei de bază ce răsună atât la începutul cât și în încheierea părții.

Tabelul 1.3 B. Dubosarschi Cvartetul nr.1, p.III

Compartimentele formei parcursive	Intr.	a	b	c	d	cadența	a <sub>1</sub>
Măsurile	1-3	4-24	25-38	39-44	45-59	60-73	74-87

Primele trei măsuri ale părții au o funcție introductivă. Formulele din patru acorduri repetate în mișcare de optimi de triolet creează imaginea unei procesiuni funebre, pregătind expunerea temei de bază în recitativul din partida violoncelului (Ex. 20). Pentru redarea cât mai precisă a imaginii factura acordică trebuie interpretată în caracterul *pesante* separând clar optimile de triolet în stilul articulației pianistice *non legato*. În des-moll-ul puternic alterat al măsurilor introductive observăm și cvinta As-Es ce pregătește apariția as-moll-ului în care este scris recitativul. Astfel, factura acordică a măsurilor introductive are trăsături politonale.

Tema de bază a părții (în măsura 9/8) este prezentată în recitativul din partida violoncelului ("a", mm. 4-24) și constă din două elemente, primul dintre care începe cu o cvintă ascendentă urmată imediat de grupul D-Es-C-H, expus în ordinea D-Es-Ces-C, completată prin Fes-D (Ex. 21). O nouă formă a grupului cu note intercalate G-As-F-G-E-F apare în măsura 9 (Ex. 22). Cel de-al doilea element al temei începe în măsura 11. Motivul său de bază E-C-H-As (terță mare descendentă + septimă mare ascendentă + terță mică descendentă) provine din același grup, primele trei sunete ale sale fiind preluate din motivul D-Es-C-H (Ex. 23).

De menționat este și formula ritmică a motivului – cvartolet de optimi în măsura de 9/8. Același motiv apare la sfârșitul expunerii celui de-al doilea element al temei în măsurile 17-18. Având în vedere notele lungi susținute prezente în recitativ și tessitura registrului înalt ales de compozitor, reieșind din considerente de expresivitate, interpretarea acestui recitativ cere de la violoncelist o sonorizare bună, în timp ce conturul frazelor necesită o evidențiere a timpilor tari, pe care sună întârzieri la sfârșit de frază. Culminația temei este totuși realizată în partida violei care se alătură violoncelului pe timpul trei al măsurii 19, continuând mișcarea ascendentă începută de acesta cu doi timpi mai devreme (Ex. 24).

Necesitatea de a introduce partida violei pentru a atinge culminația temei provine din faptul ca resursa de diapazon a violoncelului, odată ajuns pe nota H din prima octavă pe timpul trei al măsurii 19, nu mai era suficientă pentru realizarea acestui scop, autorul având intenția să continue mișcarea ascendentă pe un diapazon de încă o octavă. Astfel, pornind la unison cu violoncelul pe nota H din prima octavă, viola atinge culminația temei în măsura următoare (m.20) pe nota B din octava a doua. Din momentul alăturării violei, linia în partida violoncelului ia o direcție descendentă și se dezvoltă pe principiu de contrapunct pe durata următoarei măsurii. Mișcarea ascendentă în măsura 19 în ambele partide constă din tetracorduri micșorate – G-As-B-H în partida violoncelului și H-C-D-Es corespunzător în partida violei. În măsura 21 același tetracord într-o formă modificată în partida violei stă la baza mișcării descendente ce, îmbinată cu indicația de nuanță *dim.*, reprezintă ieșirea din culminație. După consumarea culminației, pe

fundalul notei duble lungi în partida violei, violoncelul expune tema grupului principal din partea I într-o variantă ritmic modificată, cu pauze, în procedeul *pizzicato*.

Următorul compartiment ("b", mm. 25-38) reprezintă o dezvoltare continuă ce își atinge apogeul în mm. 35-36, urmată de o scădere bruscă în mm. 37-38. Compartimentul începe prin expunerea în partidele viorilor a motivului caracteristic al celui de-al doilea element din tema de bază a părții, care însă aici apare într-o variantă intervalică identică cu cea a motivului introductiv din partida violei din secțiunea "a<sub>1</sub>" (mm. 37-38) a părții secunde a cvartetului, și anume B-Ces-As-B în partida viorii I și H-C-A-H respectiv în partida viorii secunde (Ex. 25).

Motivul este expus în mod repetat pe durata a cinci măsuri în partidele ambelor viori (mm. 25-29). Începând cu măsura 27, pe fundalul acestui material, în partida violei se desfășoară o temă nouă primul element al căreia constă din patru sunete și are un diapazon de septimă mare, ca și motivul caracteristic al celui de-al doilea element al temei de bază a părții. Al doilea element al temei îl reprezintă motivul D-S-C-H sub forma Fes-Des-C-Es, repetat în lanț în aceeași variantă ritmică în care el apare în măsurile 163-164 a părții I, unde motivul începe de pe a doua sa notă, ordinea metrică a sunetelor fiind deplasată. (Ex. 26).

Odată cu consumarea acestei teme începe un *crescendo* general în care viorilor le este încredințată linia melodică în timp ce în vocile inferioare răsună factura acordică repetată din măsurile introductive ale părții. La rândul său, linia melodică în partida viorii I, începând cu măsura 32, este bazată pe același motiv din patru sunete în diapazon de septimă mare. În măsura 32 motivul apare în forma Fis-H-C-F (toate intervalele ascendente), iar în măsurile 33-34 în forma H-Fis-H-E/Es (cvartă descendentă + cvartă ascendentă + notă dublă). Motivul D-Es-C-H apare și el, în forma sa directă D-Es-C-H, ca parte a liniei melodice în măsura 32.

Culminația din măsurile 35-36 este realizată într-o factură acordică obținută prin intermediul folosirii notelor duble în toate partidele (Ex. 27). Mișcarea în vocile superioare reprezintă o alternare a pătrimilor ce sună pe timpi cu optimi de triolet pe a treia optime a fiecărui timp, în care toate intervalele plasate pe timp reprezintă septime mari, în timp ce intervalele mișcării sincopate din vocile inferioare reprezintă în exclusivitate septime mari. Factura se descarcă brusc în măsura 37 unde notele duble în *ff* în partidele viorilor și a violoncelului sunt urmate de pauze, iar în partida violei începe o mișcare descendentă continuată în măsura următoare în partida violoncelului. Primele patru note ale acestei mișcări reprezintă grupul D-Es-C-H în varianta G-F-As-E. Descărcarea facturii îmbinată cu scăderea de nuanță dinamică și mișcarea descendentă a liniei melodice asigură tranziția de la culminația precedentă la următorul compartiment al părții.

Fază cuprinsă între măsurile 39-44 (c) îndeplinește rolul unei punți între compartimentele dramatice adiacente. Ea se desfășoară în nuanța *pp* și are un caracter static. Aici, partidele

viorilor reprezintă o mișcare paralelă descendentă, mișcarea de pătrimi cu punct în *tremolo* în partida viorii I fiind suprapusă peste mișcarea de sextolete de șaisprezecimi în partida viorii secunde. Motivic, această mișcare descendentă este compusă din grupul D-Es-C-H și intervale de septimă mare descendente. Grupul D-Es-C-H poate fi observat în inversie în ambele partide în măsurile 39-40, în formă incompletă în partida viorii I în măsura 41 și cu intervale schimbate în măsurile 43-44. La rândul lor, septimele mari descendente apar în ambele partide în măsurile 40-42. Cele două linii superioare se desfășoară pe fundalul unor figuri arpegiate în dialog în vocile inferioare. Figurile arpegiate constau din mișcarea cromatică C-Des-H în amplasare largă: nonă mică ascendentă + sextă mărită ascendentă (Ex. 28).

Faza ce urmează (**d**, mm. 45-59) reprezintă o mișcare parcursivă într-un *cresc.* continuu ce conduce spre culminația dramatică a părții în măsurile 57-59. Materialul secțiunii este bazat pe cele trei sunete de început ale temei principale a părții I și pe grupul D-Es-C-H. Primele patru măsuri ale fazei reprezintă un canon scurt bazat pe materialul temei principale din partea I între partidele viorilor și a violoncelului, partida violei reprezentând o scriitură contrapunctică ce începe cu același interval de cvartă ascendentă ca și susmenționata temă. Grupul D-Es-C-H sună pentru prima dată în prima culminație a compartimentului (mm. 51-52) în forma sa directă în varianta H-C-A-Gis, fiind încredințat viorii I într-un registru acut, atingând nota C din octava a patra (Ex. 29).

Această culminație este urmată de o mișcare descendentă bazată pe același motiv. Aici compozitorul folosește din nou procedeul de care a mai făcut uz de două ori în partea a II a cvartetului și anume, mișcarea descendentă pe principiu de secvențe formată din expunerile motivului D-Es-C-H, în care ultima notă a fiecărei expuneri devine prima notă a următoarei. Astfel, în măsurile 53-54 urmărim șase expuneri consecutive ale motivului D-Es-C-H în formă directă în următoarea ordine: A-H-G-Fis în partida viorii I, C-Des-B-A în partida viorii secunde, Es-Fes-Des-C în partida viorii I, Fis-G-E-Es cu note intercalate în partida viorii secunde, C-Des-B-A în partida violei și Es-Fes-Des-C în partida violoncelului (Ex. 30). Culminația părții (mm. 57-59) este din nou realizată într-o factură acordică în *fff* formată din septime mari. În măsura 59 toate partidele interpretează acorduri conținând septime mari în aceeași formulă ritmică (Ex. 31).

Culminația este urmată de o cadență în partida viorii I (mm. 60-71), primul acord al căreia conține și el o septimă mare. Aici compozitorul dă dovadă de o bună cunoaștere a posibilităților instrumentului, făcând uz de note duble și explorând sonoritatea naturală a viorii prin folosirea repetată a corzilor libere atât în manieră *ostinato* cât și în bariolajele repetate din măsurile 67-70. Deși cadența nu profită de nuanțe clar indicate, factura cadenței, care începe cu note duble urmate de o mișcare într-o singură voce, reprezintă o descreștere vădită. Din punct de vedere dramaturgic, mișcarea descendentă a liniei melodice și degajarea facturii, cumulate cu indicația *dim.* din ultima măsură a cadenței, reprezintă o tranziție de la culminația din segmentul

precedent la caracterul ultimului compartiment al părții. Cadența se încheie prin două expuneri ale motivului D-Es-C-H în varianta C-A-H-Gis. Ultima nota a cadenței este susținută în partida viorii I astfel încât peste ea se suprapune revenirea facturii acordice introductive a părții în partidele viorii secunde și a violei (Ex. 32).

Pe fundalul formulei repetitive din patru acorduri începe expunerea temei de bază în partida violoncelului ("a<sub>1</sub>"). De această dată temă este trasată cu o octavă mai jos păstrând în totalitate textul și desenul ritmic al primei expuneri. Factura de acompaniament în această secțiune constă din trei elemente. Primul element îl reprezintă susnumita formulă din patru acorduri repetate preluată din cele trei măsuri introductive ale părții. Al doilea este reprezentat de formula de cvartolet preluată din cel de-al doilea element al temei de bază al părții în varianta în care apare în mm. 25-28. Această variantă, după cum a fost menționat mai sus, este intervalic identică cu motivul introductiv din partida violei din secțiunea "A<sub>1</sub>" (mm. 37-38) a părții secunde a cvartetului. Cel de-al treilea element al facturii de acompaniament al secțiunii îl reprezintă formula arpeggiată cromatică în amplasare largă, preluată din secțiunea cuprinsă între măsurile 39-44 ale părții.

Încheierea părții este realizată prin expunerea celor două variante ale motivului de cvartolet în dialog în partidele violoncelului și a viorii I (Ex. 33). Motivul în varianta lui originală, cu septimă mare, provenind din cel de-al doilea element al temei de bază a părții, sună în partida violoncelului pe timpul trei al măsurii 82 și pe timpul unu al măsurii 84, iar motivul în varianta sa intervalic identică cu motivul introductiv din partida violei din secțiunea "A<sub>1</sub>" (mm. 37-38) a părții secunde a cvartetului sună în partida viorii I pe timpul trei în măsura 83 și corespunzător pe timpul trei în măsura 84. Pentru ultima dată motivul de cvartolet în varianta sa cu septimă sună în penultima măsură în partida violoncelului în *pizzicato*. Această ultimă expunere a motivului, are loc pe fundalul sonorității cromatice a semitonurilor C-Cis-D susținute de cele trei voci superioare pe durata ultimilor trei măsuri ale părții.

#### 1.4. *Allegro robusto*

Finalul cvartetului este scris într-o formă complexă de rondo-sonată. Forma sa poate fi exprimată prin următoarea schemă:

Tabelul 1.4 B. Dubosarschi Cvartetul nr.1, final

Forma părții	A			B				A	C		A	B			Coda
Structura compartimentelor	a	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b	a <sub>1</sub>	c	b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	d	d <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	
măsurile	1-10	11-32	33-36	37-52	53-59	60-64	65-82	83-94	95-115	116-123	124-137	138-146	147-154	155-163	164-174



Planul tonal al părții este variat dar totuși se axează în jurul centrului tonal C în care au loc expunerile cheie ale temei grupului principal și anume, în expoziție, repriză și coda. Tema grupului principal din partea IV reprezintă o variantă a temei grupului principal din partea I. Față de varianta sa din partea I tema suferă mai multe transformări. Aici, temeii se conferă un caracter dansant și articulații punctate reprezentative unei teme folosite în forma de rondo-sonată. De asemenea, tema conține mai multe note intercalate între intervalele sale originale, dintre care de menționat este E, pe timpul trei al măsurii 1 care, cumulat cu Es din măsura 2 creează percepția de major/minor. Astfel însuși tema grupului principal al părții IV conține un conflict la nivel de mod. Măsura a doua a temeii (m.2) reprezintă, spre deosebire de varianta originală, o formă incompletă a motivului D-Es-C-H.

Secțiunea "a" cuprinde primele zece măsuri ale părții și reprezintă expunerea întregii teme a grupului principal în partidele violei și violoncelului. Tema se desfășoară pe fundalul unei facturi acordice sincopate de acompaniament în partidele viorilor (Ex. 34). Redarea caracterului energic, dansant al temeii solicită de la interpreți folosirea unei trăsături de arcuș articulate, aceiași cerință fiind valabilă pentru interpretarea facturii de acompaniament. Secțiunea "a1" (mm.11-32) cuprinde o trasare desfășurată a temeii grupului principal în partida viorii I. Începând cu măsura 5 a sa (m.15) tema este modificată față de varianta sa originală, urmând o continuare în care sunt explorate posibilitățile de dezvoltare oferite de materialul motivului D-Es-C-H și al temeii grupului principal din partea I. Astfel, motivul D-Es-C-H apare în partida primei viori în măsurile 15-16 sub forma tetracordului descendent Des-C-B-A și în 17 și 19 în forma E-F-D-Des, unde E-F este notă dublă (Ex. 35). În măsurile 21-22 figura ornamentală de sextolet de șaisprezecimi de pe timpul trei al fiecărei măsuri reprezintă o variantă a temeii grupului principal din partea I, care la rândul său, conține și motivul D-Es-C-H în forma G-Ces-B-As. În aceleași măsuri, în partidele viorii secunde și violei revine factura acordică de acompaniament formată din septime mari, des folosită în partea a III a cvartetului.

Începând cu măsura 25 pe baza temeii grupului principal pornește un scurt și compact canon la toate vocile în ordine ascendentă cu intrări la diferență de o pătrime. În acest canon fiecare nouă expunere a temeii are loc cu un ton mai jos decât cea precedentă reprezentând, în ordine, centrele tonale C, B, As și Ges (Ex. 36). Canonul se încheie în măsura 28 prin pasaje de șaisprezecimi interpretate simultan în toate vocile. Aceste pasaje necesită a fi interpretate în trăsătura de arcuș *détaché* pentru a asigura în ele un maxim de sonorizare și pentru a realiza un *crescendo* de frazare spre rezolvarea lor în acordurile de pe timpul unu al măsurii următoare. După încheierea canonului în partida violoncelului are loc o expunere prescurtată a temeii grupului principal (m.29) care de această dată primește o nouă continuare, ce la rândul său, face

uz de intonațiile grupului D-Es-C-H. Astfel grupul D-Es-C-H poate fi observat în partida violoncelului în măsura 31, în forma Es-D-C-H cu note intercalate și în toate cele trei voci superioare în forma unui tetracord ascendent pe timpul trei al măsurii 32: H-C-D-Es în partida primei viori, Gis-A-B-C în partida viorii secunde și H-C-D-Es corespunzător în partida violei. Următoarele patru măsuri (33-36) reprezintă o nouă expunere a temei grupului principal, de această dată la unison în toate cele patru voci. Aici tema este expusă în jurul centrului tonal G, iar materialul său este modificat, începând cu timpul trei al măsurii 35 liniei melodice conferindu-i-se o direcție ascendentă. Diferențele de tonalitate, factură și contur melodic cumulate cu importanța acestui material pentru forma generală a părții ne permit să clasificăm această scurtă fază drept secțiunea ”a2” a compartimentului ”A” al finalului (Ex. 37).

Secțiunea ”B” a formei începe printr-o schimbare bruscă de caracter și, corespunzător, apariția unui material nou de factură la unison în partidele viorii secunde și a violei. Materialul este prezentat în trăsătura de arcuș *doppelstrich* în nuanța *pp* și reprezintă o nouă variantă a temei grupului principal din partea I, care însă începe prin trasarea motivului D-Es-C-H în varianta cu notă intercalată Fis-G-Fis-E-Es, urmat de expunerea temei propriu zise, și ea într-o variantă cu notă intercalată și cu ordinea modificată a sunetelor. Aceste două teme înlănțuite se succed repetitiv pe principiul ”*perpetuum mobile*” creând o factură de contrapunct continuă în partidele viorii secunde și a violei pe toată durata secțiunii ”b” (mm. 37-52). Pe fundalul acestei facturi are loc un dialog între partidele violoncelului și a viorii I care expun pe rând în *f* varianta de cvartolet a motivului D-Es-C-H, preluată din mm. 25-29 ale părții precedente, variantă, care după cum a fost menționat mai sus din punct de vedere intervalic provine din partea secundă a cvartetului (Ex. 38).

Odată cu consumarea acestui dialog în măsura 45, pe fundalul aceleiași facturi, în partidele viorii I și a violoncelului începe un canon în *pizzicato* bazat pe tema principală a mișcării (Ex. 39). După patru măsuri canonul devine unison astfel că în ultimele patru măsuri ale secțiunii ”b” (mm. 49-52) partitura reprezintă două perechi de partide la unison în relație de contrapunct unele față de altele. Începând cu măsura 49 conturul melodic al facturii în *doppelstrich* din vocile mediane este transformat astfel încât reprezintă o expunere în lanț a primului element al temei principale din partea I în variantă sa originală pe durata a două măsuri, urmată de expunerea în lanț a celui de-al doilea său element, de asemenea în varianta originală pe durata celorlalte două măsuri (Ex. 40). Motivul D-Es-C-H este nelipsit și în partidele extreme fiind expus în formă tetracordului ascendent H-C-D-Es în măsura 50 ca parte a unei mișcări ascendente pe durata acestor patru măsuri, ce împreună cu indicația de nuanță *cresc.* conduce spre revenirea temei principale a părții în măsura 53. Revenirea temei, la rândul ei, marchează începutul compartimentului ”a1” al secțiunii ”B”. Secțiunea durează șapte măsuri și prezintă

materialul temei fără schimbări față de compartimentul "a" din secțiunea "A". Schimbările din această fază țin de tonalitate și factură, tema fiind expusă în As-dur iar factura deosebindu-se prin faptul că tema pe durata primelor sale patru măsuri este expusă la unison în partidele viorii I și a violoncelului, iar mai apoi în cele trei voci superioare.

Următoarele cinci măsuri ale părții prezintă în partida violoncelului un material nou în *ff* bazat pe intervale de secundă mică și triton. Violoncelul expune acest material pe durata a trei măsuri pe fundalul facturii acordice sincopate din celelalte voci, toate acordurile din această factură conținând intervale de septimă mare. Celelalte două măsuri ale fazei reprezintă expuneri ale motivului D-Es-C-H în trei variante diferite: 1) în varianta de cvartolet preluată din partea a III a cvartetului în măsura 63 în cele trei voci superioare și în măsura 64 în vocile mediane; 2) în varianta directă A-B-G-Fis în partida viorii I în măsura 64; 3) în varianta tetracordului E-F-G-As ca parte a mișcării ascendente în partida violoncelului în măsurile 63-64 (Ex. 41). Apariția unui material nou, care va fi dezvoltat în fazele ulterioare ale formei, în partida violoncelului permite catalogarea acestei scurte faze drept compartimentul "c" din secțiunea "B".

Ca și în primul caz, apariția materialului compartimentului "b<sub>1</sub>" (m.65) reprezintă o schimbare bruscă de caracter prin intermediul scăderii de nuanță de la *ff* la *p subito*. Spre deosebire de "b", aici peste materialul de factură expus în vocile mediane este suprapus același material în diminuție în partida viorii I (Ex. 42). Factura în *doppelstrich* din vocile mediane încetează în cea de-a treia măsură a secțiunii (m. 67) odată cu indicația de nuanță *cresc.* cedând locul unei facturii acordice de acompaniament, în timp ce factura din vocea superioară este păstrată pe toată durata secțiunii. Această factură necesită a fi interpretată în trăsătura de arcuș *détaché* în maniera folosită la interpretarea unor pasaje analogice din muzica populară. Pe fundalul acestei facturii în partida violoncelului este expus de două ori (mm 68 și 70) motivul D-Es-C-H în varianta sa incompletă de cvartolet preluată din partea III a cvartetului. În măsura 74 în vocile inferioare începe o mișcare sincopată ascendentă urmată de intonațiile-lamentări repetate F-E ce pregătesc revenirea în *f* a temei principale a părții. La începutul acestei mișcări ascendente observăm utilizarea motivului D-Es-C-H în forma tetracordului E-F-G-As.

Revenirea temei principale prin materialul secțiunii "a<sub>2</sub>" marchează începutul unui nou compartiment al părții și anume, secțiunea "A<sub>1</sub>" a formei de rondo-sonată, care are funcția nu doar de a reexpune tema principală ci și de a asigura tranziția către următorul mare compartiment al părții "C". Secțiunea "A<sub>1</sub>" conține 12 măsuri (mm. 83-94) în care materialul inițial al celor patru măsuri ale secțiunii "a<sub>2</sub>" este continuat prin intermediul folosirii în vocile extreme a tetracordului descendent Fes-Es-Des-C, care reprezintă una din variantele motivului D-Es-C-H, pe fundalul facturii acordice sincopate, formate din septime mari, în vocile interioare. Scăderea bruscă de nuanță în măsura 91 și descărcarea facturii prin pauze în partidele viorilor și a

violoncelului în măsura 92, cumulate cu expunerea fragmentată, în *p* a tetracordului descendent în partida violei pregătesc începutul în *pp* a secțiunii "C" a părții.

Secțiunea "C" conține două faze (mm. 95-115 și 116-123) ambele având la bază tema principală a părții I. Prima fază a secțiunii "C" reprezintă o expoziție de fugă mai puțin obișnuită. Specificul ei față de o formă de fugă tradițională constă în faptul că partida violoncelului care expune tema fugii ultima în ordinea intrărilor intonează un contrapunct pe durata tuturor celor trei expuneri precedente ale temei. Tema fugii este reprezentată de tema principală a părții I în întregimea ei, păstrând duratele și articulația originală, cu intrări, în succesiune, în partidele violei, viorii secunde, viorii I și a violoncelului (Ex. 43). Odată cu revenirea temei principale a părții I în varianta ei originală, revine și sfera ei de imagini. Întreaga expoziție de fugă se desfășoară în *p legato* contrastând puternic cu caracterul secțiunilor extreme ale părții. Motivul D-Es-C-H este și el nelipsit din această fază făcându-și apariția în forma F-Ges-Es-D ca parte a unei mișcări descendente în partida primei viori în măsura 109, și în forma cu notă intercalată Fis-G-E-Fis-Es în partida violoncelului în măsura 113.

Cea de-a doua fază a secțiunii "C" reprezintă un fugato în cele trei voci superioare pe fundalul expunerii în partida violoncelului a primelor elemente ale temelor principale și secundare din partea I într-o mișcare continuă în *pizzicato*. Fugato-ul este bazat și el pe primul element al temei principale a părții I deosebindu-se de fază precedentă prin articulația sa punctată (Ex. 44). El durează șase măsuri și este urmat de expunerea în vocile superioare, pe durata a două măsuri, a unor formule repetitive de triolet care reprezintă variante incomplete ale motivului D-Es-C-H. Această expunere repetitivă în *f* a formulelor de triolet pe fundalul facturii acordice formate din septime mari, în vocile inferioare, pregătește revenirea materialului compartimentului "a<sub>1</sub>" care marchează începutului secțiunii "A<sub>2</sub>". Secțiunea "A<sub>2</sub>" (mm. 124-137) constă în exclusivitate din materialul primelor paisprezece măsuri ale secțiunii "a<sub>1</sub>", păstrate fără nici o schimbare. Revenirea în măsura 138 a materialului secțiunii "c" marchează începutul secțiunii "B<sub>1</sub>". Aici materialul intervalic inițial din partida violoncelului este amplificat astfel încât ia conturul clar al motivului D-Es-C-H în forma cu note intercalate C-Des-C-Es-C-E. Tema la violoncel se desfășoară pe fundalul acordurilor sincopate formate pe același principiu de septime mari în celelalte voci (Ex. 45). Diferențele semnificative la nivel intervalic între această fază și secțiunea "c" a părții determină clasificarea acestei faze ca "c<sub>1</sub>". Materialul secțiunii "b" revine, ca și în cazurile precedente în *pp*, în măsura 147. De această dată materialul de factură în *doppelstrich* este încredințat vocilor extreme, în timp ce dialogul în *f* ce constă din expunerile consecutive ale variantei de cvartolet a motivului D-Es-C-H are loc în vocile mediane.

Următoarea fază a părții (mm.155-163) reprezintă o expunere simultană a două materiale distincte și anume, materialul secțiunii "c", prezentat în partida violoncelului în varianta în care

apare în secțiunea "c<sub>1</sub>" și materialul secțiunii "b" în diminuție, prezentat în cele trei voci superioare în varianta în care apare în secțiunea "b<sub>1</sub>" a părții în partida viorii I (Ex. 46). Ultimele trei măsuri ale acestei faze se desfășoară în *cresc.* pregătind culminația în *ff* ce reprezintă coda lucrării.

Coda începe prin repetarea, pe durata a trei măsuri, a unui acord puternic alterat, în care totuși poate fi recunoscut un trison de Es-dur, în cele trei voci superioare, pe fundalul unor *glissando* descendente în partiția violoncelului. Măsurile 168-170 reprezintă o expunere politonală a variantei de cvartolet a motivului D-Es-C-H, în care cele trei voci inferioare expun motivul în Des-dur iar vioara I - cu un semiton mai jos, în C-dur (Ex. 47). Pasajul de șaisprezecimi din măsura 171 conține și el aceeași variantă a motivului D-Es-C-H în diminuție. O ultimă expunere a primului element al temeii principale, de această dată la unison în toate vocile în *Andante* și cu accente pe fiecare notă (m. 172) conduce spre un acord, format din septime mari în toate partidele, ce încheie lucrarea (Ex. 48).

### **1.5 Cvartetul nr. 1 în viziunea Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova**

Imprimarea Cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi realizată de Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova în componența: A. Caușanschi – vioara I, A. Mirocinik – vioara II, B. Dubosarschi – violă și N. Tatarinov – violoncel; rămâne o mostră de referință a interpretării acestor lucrări. Interpretarea Cvartetului de coarde nr. 1 de B. Dubosarschi nu reprezintă o excepție în acest sens. În această imprimare ansamblul se prezintă ca o formație experimentată, bine încheată, în care se simt relațiile de parteneri dezvoltate pe o durată mai lungă de timp. Acest lucru poate fi observat atât în asigurarea echilibrului sonor între voci, în omogenitatea timbrală a ansamblului, cât și în simultaneitatea realizării fluctuațiilor de tempo. În partea I a ciclului remarcăm sinceritatea și simplitatea interpretării temelor line încredințate viorii I de către A. Caușanschi, omogenitatea în cadrul ansamblului a trăsăturilor punctate de arcuș din diversele faze ale tratării și stabilitatea acordajului în unisonurile de octava la patru voci de la începutul reprizei. În partea II observăm strălucirea momentelor de virtuozitate atât în partida viorii I cât și în unisonurile de șaisprezecimi în perechile de voci vioara II – viola și viola – violoncel. În partea III un loc important îl ocupă solo-urile violoncelului de la începutul și sfârșitul formeii parcursive, interpretate de către N. Tatarinov cu o intensitate corespunzătoare discursului muzical, precum și cadența viorii I realizată de către A. Caușanschi cu o sonoritate impunătoare și o libertate tehnică necesară acestui fragment. În Finalul ciclului remarcăm unitatea ritmică a ansamblului în diversele dialoguri și intercalări sincopate ale vocilor precum și claritatea facturii în expoziția de fugă din prima fază a secțiunii "C".

## 1.6. Concluzii la capitolul 1

Analiza Cvartetului de coarde nr. 1 de Boris Dubosarschi scoate în evidență idea ce stă la bază creării lui. Monograma D-Es-C-H a servit drept unica sursă tematică a lucrării determinând astfel inter-relația și înrudirea materialului tematic a întregului cvartet. Motivului D-Es-C-H îi revine un rol unificator nu doar în sens tematic și motivic dar și în sens modal, dat fiind specificul tetracordului frigid micșorat care coincide cu sunetele monogramei compozitorului rus, acest fapt, la rândul lui, contribuind la continuitatea limbajului muzical. Principiul monotematic implementat de compozitor în Cvartetul de coarde nr. 1 permite realizarea desfășurării parcursive a ciclului, nucleul generator tematic al căruia este monograma D-Es-C-H. Elaborarea unei lucrări de formă amplă pe baza unui singur motiv a necesitat un lucru intens al imaginației și o tehnică componistică de nivel înalt, ambele condiții fiind întrunite cu brio de eminentul compozitor chișinăuian.

Interpretarea Cvartetului de coarde nr. 1 de B. Dubosarschi presupune ca membrii ansamblului să posede un auz armonic bine dezvoltat date fiind două condiții înaintate față de interpreți de materialul muzical. În primul rând este vorba despre cromatizarea, pe alocuri extremă, a materialului muzical în care interpreții vor avea nevoie să păstreze auzul ancorat în reperele tonale curente, pentru a nu pierde firul discursului. A doua condiție, care are tangențe cu prima, este fluiditatea armonică a materialului, care înaintează față de interpreți aceleași cerințe, păstrarea percepției reperelor tonale curente și sesizarea modulațiilor pentru determinarea acestora. Scriitura cvartetului solicită de la interpreți o posesie sigură a instrumentului având în vedere multiplele salturi și disonanțe prezente în ea. Solo-urile prezente în partitură presupun o maturitate la nivel de emiteră a sunetului, diapazonul lor cuprinzând întreaga paletă dinamică și imagistică a instrumentelor. Sarcinile esențiale la nivel de ansamblu, constau în asigurarea acordajului unisonurilor și realizarea clarității facturii polifonice de care abundă partitura. Cvartetul de coarde nr.1 de B. Dubosarschi reprezintă o sarcină interpretativă de nivel înalt, realizarea căreia necesită un nivel interpretativ profesionist, dar, în același timp, cu potențial folos pentru studenții instituțiilor superioare de învățământ muzical, în sens armonic și la nivel de gândire intervalică textul cvartetului reprezentând un material muzical în cea mai mare măsură educativ.

## 2. REFLECTAREA STILULUI COMPONISTIC A LUI D. ȘOSTAKOVICI ÎN CVARTETUL NR. 2

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 în premieră, precum și imprimat, de către Cvartetul Radioului Național. Această lucrare continuă tradiția scriituri în stilul lui D. Șostakovici, începută în Cvartetul nr.1, în el realizându-se o dezvoltarea a acestui stil față de lucrarea anterioară. Dacă în Cvartetul nr. 1 compozitorul a apelat la frecvențele citări ale motivului D-Es-C-H precum și la 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 larg spectru de mijloace de expresie preluate de la geniul rus, precum: folosirea leitmotivului; utilizarea modurilor și în special a tetracordurilor diatonice, micșorat și mărit; prezența septimelor mari sau a octavelor micșorate, derivate din organizarea modală/tetracordică a materialului muzical (procedeu frecvent și în Cvartetul nr. 1); folosirea septacordului și nonacordului mare minor, și el derivat din mijloacele modale de organizare muzicală, dar și înrudit cu tetracordul micșorat semiton-ton-semiton și prin el cu motivul D-Es-C-H; și nu în ultimul rând însuși motivul D-Es-C-H care este plener valorificat pe toată durata lucrării (însă nu în măsura în care a fost în Cvartetul nr.1), reprezentând unul din elementele ce încheagă întreaga lucrare.

Iată cum descrie relația tonal-modală și folosirea monogramei D-Es-C-H în creația lui D. Șostakovici muzicologul rus E. Dehtiarenco: "Este bine cunoscut faptul că muzica lui Șostakovici este tonală. Dar tonalitatea în creația sa este modificată ca urmare a lărgirii sistemului funcțional, sporirii complexității diatonicii și a folosirii unor moduri specifice, inclusiv cromatice, caracteristice doar creației sale [...] Din arta barocului Șostakovici preia ideile cifrării și emblematicii, care și-au găsit reflectarea în citate, aluzii și monograme. Este posibil că 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 ai creației lui Șostakovici, scoțând la lumină substratul conținutului creației. Grației acestui simbol compozitorul cifrează în muzica sa experiențe profund personale. Unul din exemplele elocvente ar fi Cvartetul de coarde nr. 8 care este autobiografic [61, p. 63]."

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 cele afirmativ pozitive și melancolie, dar până și transformarea conținutului lor etic de la bunătate la o insistență deranjantă și agresivitate, sunt mereu caracteristice acestor intonații. În tema grupului principal al părții I a

Cvartetului de coarde nr. 5 ele servesc drept un 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 șa baza celor două *Largo* fugate care înrămează ciclul, pline de o reflecție filosofică înțeleaptă. În *Scherzo* din Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră dimpotrivă, se manifestă potențialul lor de a reda 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 [91, p. 294].”

În sfârșit, la baza scriiturii 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 care corespunde întocmai gândirii muzicale a lui D. Șostakovici. În opinia muzicologului rus V. Bobrovskii, abordarea gândirii polifonice a fost rezultatul firesc al parcursului creației compozitorului rus: „Gândirea muzicală a lui Șostakovici 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), mai cu seamă, luând în considerare importanța acestora inclusiv în sec. al XIX-lea [53, p. 25-26].”

Folosirea unui spectru mai larg de mijloace de organizare a materialului caracteristice lui D. Șostakovici față de Cvartetul nr.1 se materializează în realizarea unui discurs muzical mai coerent din punct de vedere tonal/modal. Accentul pus pe organizarea intervalică a materialului muzical în Cvartetul nr.1, care de multe ori creează dificultăți în perceperea unor repere sau centre tonale, cedează locul unui limbaj tonal/modal mult mai familiar, și astfel mult mai clar, pentru urechea ascultătorului obișnuit cu muzica scrisă în cadrul sistemului tonal occidental.

Cvartetul de coarde nr.2 constă din cinci părți, din 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 a folosirii frecvente 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. Această înrudire tematică este caracteristică și pentru cvartetele lui D-Șostakovici, fapt discutat pe larg în literatura de profil. Iată cum caracterizează acest aspect al creației lui Șostakovici muzicologul rus V. Bociarnikova: – „Consecutiv este format *sistemul relațiilor tematice*. Înrudirea intonațională a temelor, principiul de leitmotiv



(ritmo-intonațiile grupului principal din Cvartetul nr. 3; intervalul de septimă mică în Cvartetul nr. 4; primul element tematic din grupul 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), reminiscentele și finalul de sinteză – componente ale acestui sistem – au ca scop, mai înainte de toate, dezvoltarea parcursivă a ideii principale a lucrării...”[54, p. 13].

Spre deosebire de cazurile tipice în care compozitorii fac uz de leitmotive, 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, astfel, prezentând ascultătorului unele din sursele tematice ce vor fi folosite pe parcursul lucrării. La rândul său, apariția leitmotivului la începutul părților I, III și V încheagă forma întregului cvartet și ne permite să vorbim despre o macro-formă la nivelul întregii lucrări care poate fi asemănată cu rondo, în care părțile I, III și V îndeplinesc funcția de refren (A), iar părțile II și IV cea a epizoadelor (B și C). Schema formei Cvartetului nr.2 este prezentată în Tabelul 2.

Tabelul 2 B. Dubosarschi Cvartetul nr. 2

Forma ciclică	I (A)				II (B)						
	Introd	Forma parcursivă			A		B			A <sub>1</sub>	
Str-ra comp.	a	b	c	d	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>	e	f	e	b <sub>1</sub>	c <sub>1</sub>
Măs.	1-7	8-18	19-24	25-74	1-19	20-47	48-62	63-82	83-88	89-94	95-103

III (A)					IV (C)							V (A)									
A			B		A			B		A		A				B		Coda			
Intr.	c <sub>2</sub>	c <sub>3</sub>	c <sub>4</sub>	c <sub>5</sub>	b <sub>2</sub>	d <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	g	g <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	d <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	intr		b <sub>4</sub>	b <sub>5</sub>	b <sub>4</sub>	h Fuga DEsCH	i	b <sub>4</sub>	a
													a <sub>2</sub>	b <sub>3</sub>		-c <sub>5</sub>					
1-14	14-40	41-62	63-86	87-92	1-15	16-23	24-32	37-54	55-68	69-76	77-103	104-107	1-2	3-12	13-29	30-45	46-60	61-116	117-123	124-125	126-133

## 2.1. Adagio

Partea I a lucrării, *Adagio*, este scrisă în formă parcursivă. Deși, în afară de leitmotiv, ea conține încă două teme, totuși caracterul lor nu contrastează și ele nu-și găsesc dezvoltarea într-un compartiment aparte al părții. Discursul începe prin expunerea susnumitului leitmotiv (care mai jos va fi numit tema "a") în partida violoncelului în nuanța *p* (Ex. 49), după care urmează o a doua expunere creând un efect de *basso ostinato* pe fundalul căruia sună prima temă a părții (care mai jos va fi numită tema "b") în partida violei. Este o temă largă, meditativă, preponderent formată din intonații de secundă, care, în al doilea său element conține mișcări descendente de trison mare și mărit (Ex. 50).

În măsura 19 în partidele viorilor I și II este prezentată încă o temă (care mai jos va fi numită tema "c" 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 (Ex. 51). 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 forma H-Gis-Ais-G în partida primei viori și concomitent în forma C-Cis-Dis-E la vioara secundă. Reprezentând un material polifonic, "contrapunctul" va fi interpretat corespunzător – cursiv, linear, păstrând o viteză constantă a arcușului. Având în vedere nuanța dinamică *pp* se va evita presiunea excesivă a arcușului, acordându-se prioritate vitezei de arcuș.

A doua temă a părții (care mai jos va fi numită tema "d") este prezentată în măsura 25 din anacruză în partida violoncelului (Ex. 52). Deși mai intensă și mai pasionată 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 leitmotivului, menținând efectul de *basso ostinato*. Tema "d" conține și ea o variantă a tetracordului micșorat Des-C-B-A structura intervalică a căruia, după cum a fost menționat mai sus, coincide cu cea a monogramei D-Es-C-H. După consumarea temei, în partida viorii I, începând cu măsura 41 este expusă o variantă a sa, care deși conține modificări la nivel intervalic totuși poate fi recunoscută ca atare (Ex. 53). Și această variantă, care se desfășoară în *crescendo* și conduce spre culminația părții în măsura 55, conține un tetracord micșorat E-F-G-As, cu notă intermediară C, în aceeași măsură 10 a temei. Culminația durează 8 măsuri și intonativ se bazează pe tetracorduri micșorate și mărite. Ea se consumă brusc în măsura 62 printr-o pauză generală de o optime, după care, pe fundalul trilului în partida violei, intonațiile leitmotivului prezentate în *pizzicato* în partida violoncelului conduc în *diminuendo* spre o scurtă încheiere a părții. Dat fiind caracterul larg, sonor al temei "d", în emiterea sunetului ambii interpreții vor urmări în primul rând asigurarea volumului necesar de sunet,

intensitatea lui fiind sporită doar odată cu apariția indicației de nuanță dinamică *f* și concomitent a accentelor pe fiecare notă a temei. Tema încheierii (mm. 66-68) reprezintă o variantă vizibil modificată a unui motiv din primul element al temei ”**d**” (mm. 26-27). Ea are același caracter cantabil ca și celelalte teme ale părții și poate fi redusă prin omitere de sunete la tetracordul micșorat C-Cis-Dis-E. Intervalul de septimă mare descendentă ce apare în măsura 72 în partida viorii I este unul caracteristic creației de cvartet a lui B. Dubosarschi, după cum a fost demonstrat în capitolul I al prezentei cercetări. Pentru a reda caracterul sincer al temei încheierii, în sonorizarea ei de către vioara I se va urmări claritatea sunetului evitându-se presiunea și vibrația excesivă care ar putea să-i afecteze puritatea. *Adagio* se încheie cu o ultimă expunere a primului element al leitmotivului în partida viorii secunde.

## 2.2. *Allegro ansioso*

Partea II a cvartetului, *Allegro ansioso*, aduce un contrast puternic față de *Adagio* fiind scrisă în formă tripartită mare. Secțiunea ”**A**”, la rândul ei are o formă bipartită, primul compartiment al căreia durează 19 de măsuri și are o funcție introductivă. Materialul tematic al acestui compartiment este preluat din tema ”**b**” (în schemă el va fi reprezentat prin litera **b**<sub>1</sub>). Deși nu repetă întocmai conturul melodic a 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.

Prima expunere a acestui material durează opt măsuri și are loc în partidele violei și violoncelului la unison dar cu durate și procedee diferite (Ex. 54). În partida violei tema reprezintă structuri a câte patru șaisprezecimi repetate pe fiecare sunet al temei, iar în partida violoncelului - optime *pizzicato* care se rânduiesc cu pauze de optime corespunzător. Alternarea rapidă a notelor repetate în *doppelstrich* în partida violei creează un efect de *quasi tremolo*, iar rezonanța *pizz.* în partida violoncelului este folosită aici de către compozitor pentru a asigura suport violei ce conduce linia melodică. Pe durata celor opt măsuri au loc intercalări ale vocilor superioare, de asemenea la unison. După opt măsuri tema, într-o variantă amplificată, este preluată de viori cu aceeași repartizare a rolurilor: vioara I interpretează figurile a câte patru șaisprezecimi repetate pe fiecare sunet al temei, iar vioara II - optimele *pizzicato* plus pauza de optime corespunzător. Principiul intercalării este folosit aici mai pe larg, începând cu măsura 11 a părții la expunerea materialului tematic participând toate cele patru voci, fiecare dintre ele fiind fragmentată astfel încât, în anumite momente, să cedeze expunerea temei unor alte voci. Preluarea temei de către o voce de la alta creează așa numitul ”efect de evantai”.

Primele 19 măsuri ale părții se desfășoară în nuanța *p* creând o imagine misterioasă după care un *crescendo* rapid pregătește începutul compartimentului secund al secțiunii în *f*, având un

caracter hotărât. Compartimentul secund al secțiunii "A" este cuprins între măsurile 20-47, iar materialul primelor opt măsuri ale lui are un caracter introductiv. Indiferent de faptul că este expus în doar două partide - violă și violoncel, el conține multă acțiune. În primul rând el este politonal. Partida violoncelului expune aici fragmente din leitmotivul *ostinato*, intervalul de cvintă Des-As prin care începe, cumulat cu sunetul Fes repetat în partida violei, afirmând tonalitatea des-moll (Ex. 55). Concomitent cu expunerea fragmentelor temei *ostinato* în partida violoncelului, viola prezintă un material de șaisprezecimi *legato* în lanț bazat pe o funcție de VII<sub>7</sub> cu prima pe același sunet Des. Reiterarea acestei funcții în partida violei durează trei măsuri și jumătate după care urmează un lanț de modulații în g-moll; C-dur și prin VII<sub>7</sub> în des-moll. Din punct de vedere tehnic acest fragment reprezintă un moment de virtuozitate în partida violei, fiecare prima din patru șaisprezecimi reprezentând unul din sunetele funcției VII<sub>7</sub>, restul fiind puternic cromatizate. Aici, interpretul va urmări să asigure cea mai potrivită și logică digitație, dar și calitatea schimburilor de coardă, pentru a realiza o interpretare cursivă a acestui fragment solicitant din punct de vedere tehnic.

Măsurile 28-47 ale părții secunde 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 este prezentat materialul tematic de bază al părții și se afirmă caracterul ei dramatic. Tema compartimentului este prezentată pentru prima dată în partida vioarei I (Ex. 56). Ea constă din două elemente din care primul poate fi subdivizat în 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 "c<sub>1</sub>". Intonativ și din punct de vedere al caracterului primul element al temei se apropie foarte mult de tema punții din partea III a Cvartetului de coarde nr. 3 de D. Șostakovici (Ex. 56a). Cel de-al doilea element este aproape în totalitate compus din diverse combinații de patru sunete, fiecare din ele reprezentând un tetracord micșorat (semiton-ton-semiton), din punct de vedere intervalic înrudit, după cum a fost menționat mai sus, cu monograma D-Es-C-H. Astfel în măsurile 31-33 observăm trei astfel de variante a tetracordului micșorat: F-G-As-E, E-F-D-Des (forma directă a semnăturii D-Es-C-H) și G-B-H-As (Ex. 57). Ca și în tema din susnumitul cvartet de coarde de D. Șostakovici tema compartimentului îmbină în sine articulațiile de *legato* și arcuș separate, cele din urmă, având în vedere caracterul energic, tăios al temei, fiind interpretate în trăsătura de arcuș *spiccato*. După expunerea temei fiecare din voci reiterează primul element al ei, în încheierea canonului formându-se astfel un fragment *stretto* care contribuie la creșterea tensiunii și la dinamizarea discursului (Ex. 58). Canonul se încheie cu un unison în mișcare descendentă la patru voci în *ff* care brusc cedează locul unui nou material ce marchează începutul secțiunii B a formei tripartite complexe.

Secțiunea ”B” începe în nuanța *subito p* dar păstrează mișcarea și caracterul energetic al secțiunii precedente, trecerea realizându-se fără a întrerupe pulsația de optimi *spiccato*. Secțiunea ”B” este scrisă în formă tripartită simplă. Tema de bază a primului ei compartiment (”e”) 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 (Ex. 59). Tema este expusă în partida violei în măsurile 49-51 pe fundalul unui acompaniament motoric de optimi *spiccato*, continuarea ei bazându-se pe același material cu anumite modificări la nivel intervalic. După consumarea temei ea este prezentată pentru a doua oară în partida viorii I (mm. 55-62). Materialul din partida viorii I începe printr-o expunere a unei variante inversate a temei (mm. 55-57). Această variantă constă din două motive care se alternează, fiecare din ele fiind format din două cvarte descendente. Ea este urmată de o expunere a temei în varianta inițială (mm. 58-62). Având în vedere caracterul sincopat al temei și accentele indicate de autor pe fiecare din pătrimile ei sincopate, ambii interpreți vor urmări să obțină o articulație clară pe principiul de atac-relaxare pe fiecare din aceste pătrimi.

Măsurile 63-82 ale părții II 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 care formează 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, compozitorul folosind pentru crearea acestei teme aceleași surse modale și intervalice. Expusă în partida viorii I tema se desfășoară pe fundalul unor intercalări a materialului primului compartiment din secțiunea ”A” în celelalte voci ale ansamblului. Optimile din cel de-al doilea element al temei vor fi interpretate în trăsătura de arcuș *marcato-secco*. În măsura 83 pentru șase măsuri revine materialul primului compartiment (”e”). El este prezentat la unison în cele trei voci superioare pe fundalul aceleiași pulsații de optimi *spiccato* în partida violoncelului, menținute și în repriza părții (”A<sub>1</sub>”) asigurând astfel continuitatea mișcării motorice.

Materialul secțiunii ”A<sub>1</sub>” este comprimat față de prezentarea lui anterioară (prima ei parte aici durează doar șase măsuri iar a doua – nouă), fiind urmat de o scurtă încheiere de șase măsuri. Spre deosebire de secțiunea ”A” în care tensiunea crește pe toată durata expunerii, întreg discursul din ”A<sub>1</sub>” se desfășoară în nuanța dinamică *p* și are o funcție dramaturgică opusă - de a interioriza tensiunea materialului tematic printr-o scădere dinamică, dar nu și din punct de vedere tematic, 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, această pauză reprezentând un moment de reflecție, dizolvă tensiunea părții aducând o stare de relaxare.

### 2.3. *Lento*

Partea a III *Lento* este scrisă în formă bipartită complexă contrastantă. Secțiunea "A", la rândul ei, reprezintă o formă bipartită simplă cu introducere. Această introducere, care durează primele paisprezece măsuri, expune două elemente importante la nivel tematic dar și dramaturgic ale cvartetului. 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 frecvent folosit în cadrul temelor din toate cvartetele lui B. Dubosarschi, contribuind la crearea unui caracter tensionat. Măsurile 8-9 și 14 ale introducerii readuc leitmotivul *ostinato* al cvartetului (tema "a") în partida violei, de această dată motivul său de bază fiind modificat astfel încât cele patru sunete formează un tetracord micșorat A-H-C-As (Ex. 60).

Primul compartiment al secțiunii "A" reprezintă un *fugato* ce durează douăzeci și două de măsuri (mm.14-35) cu intrări în ordine la violă, vioara II, violoncel și vioara I. Tema *fugato* are tangențe cu tema c și poate fi calificată ca c2 (Ex. 61). Datorită mișcării neîntrerupte de optimi ea are un caracter monoton și oarecum mecanic, iar această calitate a sa va fi explorată cu succes în compartimentul secund al aceleiași secțiuni unde această temă va fi folosită pe post de contrapunct pentru tema largă a compartimentului. Ca și tema-"contrapunct" din partea I, tema *fugato* conține infiltrat un motiv format dintr-un tetracord micșorat. Faptul că gruparea pe arcușe în temă prin procedeul *legato* este făcută în așa mod încât cele patru sunete ale tetracordului să fie interpretate pe un arcuș aparte denotă intenția autorului de a scoate motivul în evidență. Având același caracter ca și tema "c", reprezentând la fel o factură polifonică și manifestând multiple similitudini cu aceasta în sens de tempo, nuanță dinamică, trăsătură de arcuș, etc., tema va fi interpretată în aceeași manieră lineară, evitându-se presiunea și vibrația excesivă ce ar afecta claritatea facturii. După expunerea temei în cele patru voci, începe un *cresc.* 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, de această dată în trăsătura *détaché* cu accente pe fiecare notă. Din două în două măsuri violoncelului i se alătură, în ordine, viola și vioara II, care interpretează tema *fugato*-ului la unison.

Amplificarea sonorității prin folosirea unisonurilor 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 sau 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 unei spațiu

sonor voluminos. În sfârșit, Șostakovici lărgeste la maxim registrul sonor al cvartetului, folosește un diapazon mare, cuprins de toate instrumentele ansamblului” [51, p. 116].

Începând cu măsura 32, peste tema fugato-ului interpretată la unison în cele trei voci inferioare, vioara I expune un material în octave ce constă dintr-un pentacord frigid A-G-F-Es-D și un tetracord micșorat F-Es-D-Cis suprapuse într-o mișcare descendentă generală A-G-F-Es-D-Es-D-Cis. Tema fugato-ului din vocile inferioare, scrisă în întregime pe arcușe separate și având accente pe fiecare notă va fi interpretată cu o trăsătură de arcuș bine articulată *quasi non legato*, pentru evitarea sonorizării schimbului de arcuș și obținerea unui efect sonor apropiat articulației de clavier. Mișcarea descendentă din partida viorii I suprapusă cu expunerea temei fugato în vocile inferioare se consumă printr-un *diminuendo* rapid și cedează locul unei variante a temei fugato expuse în partida viorii I în măsurile 36-40 în *p*. Varianta dată conține modificări esențiale la nivel intervalic dar datorită mișcării uniforme de optimi și a formulelor repetitive de secundă și cvartă ea este percepută ca atare. Mișcarea neîntreruptă de optimi în partida viorii I este preluată de partida viorii II începând cu măsura 40, iar din măsura 41 ea devine contrapunct pentru tema largă și tristă a compartimentului secund al secțiunii.

Această temă împărtășește trăsăturile caracteristice tematismului lucrării: mișcarea de secunde și prezența unui trison descendent (Ex. 62). Caracterul ei se apropie de cel al temei fugato-ului iar structura sa intervalică permite clasificarea ei drept ”c3”. Totuși ea se deosebește de ultima printr-o diversitate ritmică, conținând mai multe durate lungi. Melodia ei lină se afirmă ca o formațiune tematică de sine stătătoare iar tema modificată a fugato-ului își ocupă rolul de contrapunct, rol care, reieșind din raportul temelor în acest compartiment, i-a fost pregătit de la bun început. Tema (”c3”) este pentru prima dată expusă în partida violei în nuanța *mp* pe durata a patru măsuri, după care cedează locul pentru o a doua expunere a sa, mai amplă, în *mf* la unison în partidele viorii I și violoncelului, în timp ce în partidele violei și viorii II se desfășoară un contrapunct, la fel la unison. Ca și într-un șir de alte formațiuni tematice din acest cvartet respirația largă a temei și factura polifonică din care face parte obligă interpreții să asigure volumul de sunet necesar fără a intensifica sonoritatea pentru a nu afecta puritatea și claritatea momentului. Tema este dezvoltată în mm. 51-52 a părții prin expunerea unui scurt motiv al său în augmentare la unison în toate vocile. Purtând indicația compozitorului *portato* sunetele acestui unison vor fi interpretate cu o trăsătură de arcuș articulată, cu o scurtă separare între note, din nou urmărindu-se apropierea de articulația clavierului. Unisonului îi este contrapusă o prezentare a temei fugato-ului în *p* în partida viorii II. Această expunere a temei fugato-ului sună singuratic pe fundalul notei lungi la unison în celelalte voci care parcă își așteaptă rândul pentru a interveni. Dialogul între unisonul în *f* și răspunsul singuratic al unei voci în *p* se repetă în mm. 55—59, de această dată tema fugato în *p* fiind încredințată viorii I. O ultimă intervenție în *f* la unison are loc

pe timpul patru în m. 59, ea fiind urmată de o expunere fragmentată a temei fugato, în partida violoncelului, având caracterul unor replici sporadice, care creează un efect de "stingere" a temei și pregătesc începutul secțiunii "B" a părții.

Tema compartimentului din debutul secțiunii "B" (în schemă va fi notată "c4") este preluată din partea II a cvartetului, și anume din compartimentul secund al secțiunii "A" purtător formeii tripartite complexe (Ex. 63). 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 ea a sunat în tempoul *Allegro ansioso* și nuanța dinamică *f*. Tema este expusă în formă polifonică, aici compozitorul folosind procedeul imitației. Prima expunere a temei are loc în partida viorii I și durează cinci măsuri (mm. 64-68). Ea este urmată de o expunere simetrică în partida violoncelului (mm. 69-73) care începând cu măsura 71 este dublată în partida violei. Apariția temei în măsura 64 este precedată de o măsură introductivă de acompaniament în partida violei. Materialul acompaniamentului constă dintr-o formulă repetitivă din opt șaisprezecimi bazată pe tema fugato-ului ("c2"). Este interesantă ambiguitatea tonală a temei. În partea II tema este expusă în des-moll și mișcarea sa descendentă începe cu Des. În partea III primul element al temei rămâne neschimbat. Ca și în partea precedentă, mișcarea descendentă se desfășoară în diapazonul unei octave H-A-G-Fis-D-H creând impresia unui h-moll. Totuși, măsura introductivă în partida violei, cât și continuarea liniei contrapunctice în aceeași partida în mm. 66-68 contravin acestei percepții, conținând în mai multe momente C natural. Încheierea temei în e-moll și începutul celei de a doua expuneri a temei în aceeași tonalitate demonstrează că prima expunere a temei se desfășoară în e-moll natural.

Odată cu dublarea vocilor atât în temă cât și în acompaniament începând cu măsura 71, are loc amplificarea sonorității fragmentului care conduce spre culminația secțiunii B și a întregii părți în măsura 74. În culminația secțiunii (mm. 74-83) compozitorul continuă repartizarea funcțiilor în discursul muzical pe aceleași perechi de voci. Diferența constă în faptul că materialul tematic trece la vocile superioare iar vocilor inferioare le este încredințată factura acordică ce asigură suportul armonic. Având în vedere tensiunea culminației accentele indicate de autor pe fiecare notă vor fi interpretate fără a întrerupe sunetul între ele, pentru a nu pierde din caracterul larg și cantabil al temei. Materialul tematic al culminației este preluat din tema fugato-ului ("c2") cu modificări la nivel intervalic, primul său element încadrându-se în diapazonul unei septime mari, care a înlocuit sexta mică din varianta originală. Și de această dată, este interesantă abordarea cadrului tonal al temei. Vocile inferioare în factura sa acordică afirmă tonalitatea cis-moll cu scurte intercalări în d-moll și e-moll. Începutul primului element al temei în vocile superioare Cis-D-Cis-Gis-Cis afirmă percepția tonalității cis-moll dar oprirea pe sunetul următor G natural acut, care formează o septimă mare cu Gis, precum și suprapunerea sa pe durata unei pătrimi cu armonia de d-moll în vocile



inferioare, atacă certitudinea acestei percepții. Totuși pe durata primului element al temei sunetul G poate fi perceput ca F dublu-alterat în cadrul tonalității cis-moll, dar în măsurile 79-81 tonalitatea d-moll se afirmă cu certitudine în vocile superioare, dezvoltarea temei începând cu tetracordul doric descendent G-F-E-D, urmat de octava ascendentă A-A și septacordul micșorat descendent B-G-E-Cis. În mod natural, politonalitatea la secundă mică contribuie la sporirea tensiunii compartimentului, tensiune ce descrește pe măsura scăderii nuanței dinamice în mm. 82-86, dar nu dispăre din cauza conflictului ce persistă între Gis în vocile inferioare și G în cele superioare.

Compartimentul secund al secțiunii ”B” reprezintă încheierea părții (mm. 87-92) și continuă linia descrescândă a sfârșitului compartimentului precedent. În această încheiere compozitorul preferă să folosească doar trei voci: vioara I căreia îi este încredințat materialul tematic și perechea violă-violoncel care continuă să susțină în factură acordică armonia de cis-moll, de această dată neîntreruptă, până la sfârșitul 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, având în vedere și trăsătura de arcuș *legato* indicată de autor. Din nou, ținând cont de caracterul polifonic al facturii, în emiterea sunetului interpretul va acorda prioritate volumului față de intensitate și vitezei de arcuș față de presiune. Replicile modulante din partida viorii I suprapuse peste armonia cis-moll susținută în vocile inferioare creează imaginea unor căutări, frământări și lamentații. Odată cu scăderea intensității replicilor și creșterea duratelor pauzelor scade și nuanța până la *pp*. În ultimele trei măsuri intonațiile *lamento* G-E în vocea superioară suprapuse peste Gis în cele inferioare reînnoiesc tensiunea creată de politonalitatea la secundă mică apărută în fragmentul precedent. Această tensiune într-o oarecare măsură va persista până la sfârșit, deși G din replicile temei tinde tot mai mult să fie perceput ca un F dublu alterat, în virtutea forței de atracție alunecând spre a fi înghițit de armonia de bază cis-moll.

#### **2.4. Allegro**

Partea IV *Allegro* este scrisă în formă tripartită complexă cu repriză. Secțiunea ”A” a părții în totalitate reprezintă un *fugato* (mm. 1-36) ce are structura unei forme tripartite simple. Primul compartiment al formei tripartite simple (mm. 1-15) conține expoziția temei *fugato*. Tema *fugato* este o variantă semnificativ modificată a primei teme din partea I și va fi catalogată drept ”b<sub>2</sub>” (Ex. 64). Aici ea este prezentată într-un caracter total diferit. Măsura de cinci pătrimi, mișcarea uniformă, preponderent de optimi, acompaniamentul în *pizz.* și armonizarea în care vocile deseori se mișcă pe trisonuri, sau 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 cvartă, 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 bază pentru un nou motiv în diapazonul unui tetracord, iar a două jumătate a temei (măsurile 5-8) este în totalitate compusă 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 este pentru prima dată expusă în partida violei cu acompaniament în *pizz.* în partidele viorii II și a violoncelului.

Primele patru măsuri ale temei 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 IV, ambele teme începând de pe treapta V a modului corespunzător: e-moll în partea I și c-moll în partea IV. În desfășurarea temelor putem urmări progresele descendente identice ale basului în temă, de la treapta V 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 viorilor 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 III 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 modului, cel din tema ”contrapunct” a părții I descinzând spre treapta a II. 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 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 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 geniului rus, stilul căruia este repicat în lucrarea discutată.

Mijloacele tonal-modale de organizare a discursului muzical în creația compozitorului rus sunt pe larg discutate de muzicologi. Unul dintre ei este muzicologul rus V. Sereda care susține 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 principială, prezența unei coordonări complexe ce apare atât în interiorul fiecărui nivel de factură cât și între nivelele de factură diferite. Consecutiv, apare o delimitare clară a coordonării intervalice,

care asigură legăturile tonal-armonice ce acționează la nivel general de formă, și a principiilor ce determină imaginea individuală a substratului modal al fiecărui nivel de factură. V. Sereda susține: „Această particularitate a gândirii modale a compozitorului a apărut la cea mai timpurie etapă a creației sale – în "Dansul Fantastic" nr. 1 [...] Unul din principiile fundamentale ale structurilor modale ale lui Șostakovici este polimodalismul, dar el aproape niciodată nu reprezintă o îmbinare a unor moduri bine cunoscute. Un interes sporit îl prezintă 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 din cele mai frecvent utilizate procedee a tehnicii modale în muzica lui Șostakovici. Ea constă în restructurarea structurii inițiale a șirului de sunete care are loc deja la etapa expunerii temei. Vom ilustra acest procedeu printr-un exemplu elocvent:

D. Șostakovici, simfonia nr 12



Desenul energetic, ondulat al nucleului temei, având un sprijin evident în tonică se avântă în sus și se oprește în cea mai de jos treaptă a modului – ... "treapta VIII coborâtă". Este interesant de analizat, cum s-a întâmplat acest lucru și de ce acest procedeu sună atât de organic. Să urmărim procesul mutației cu ajutorul schemei de mai jos:

Schema 1.



Începutul temei (mm. 1-3) reprezintă o diatonică pură. Aici șirul este consolidat prin două cvinte perfecte și patru cvarte perfecte, precum și de diverse terțe (în schemă m. 1). În măsurile 2-3 apare o mișcare ușor mascată pe treptele unui pentacord micșorat (în schemă m.2). Aici sunetele pentacordului încă mai sunt consolidate de două cvarte și terțe. Urmează mutația: sunetele extreme ale tetracordului ascendent se comprimă până la o cvartă micșorată și se deplasează cu o terță în sus (în schemă m.3). Următorul pas – o secvență din tetracorduri micșorate (în schemă m.4) în care, din intervalele ce asigură coordonarea armonică a treptelor rămâne doar terța mică (în schemă mm.5-6). În sfârșit forța de atracție a treptei stabile "D" încetează să acționeze și sexta micșorată este enarmonic înlocuită de o cvintă perfectă, este creat un nou reper tonal – Ges (în

schemă m.7). Dar această cvintă păstrează o corelație tensionată a treptelor din care constă, deoarece ea este formată nu din cinci ci din șase trepte” [92, on-line].

Nelipsit din tema *fugato* este și tetracordul micșorat frecvent folosit în cvartet. El apare în a doua jumătate a ultimei măsuri a temei, când se părea deja că autorul a renunțat la folosirea lui în tema dată. De această dată el apare în varianta descendentă Ges-F-Es-D.

A doua expunere a temei are loc în partida viorii I în aceeași tonalitate, pe fundalul unei linii contrapunctice în partidele viorii II și a violei care, începând cu măsura a treia a temei, se dezvoltă în mișcare paralelă la interval de terță. Această expunere conține șapte măsuri față de opt ale expunerii precedente și este urmată de expunerea temei compartimentului *b* al formei tripartite simple.

Tema compartimentului secund (notată în schemă ”**d<sub>1</sub>**”) 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**”), expusă în partida violoncelului începând cu măsura 25 a părții I (Ex. 65). Tangențele dintre aceste două teme le constituie mișcarea ascendentă la diapazon de cvintă E-H, în al doilea caz prin intermediul unui tetracord ascendent E-F-G-A, motivul scurt H-C-H și nota acută D. Ca și în partea I a cvartetului există o continuitate între temele părții IV. Aici la fel tema este încredințată violoncelului și păstrează caracterul temei *fugato*, având o mișcare preponderent de optimi și nuanța dinamică *mp*. De asemenea este păstrat și tipul polifonic al scriiturii, tema în partida violoncelului fiind susținută de un contrapunct în factură acordică, vocile cărora sunt repartizate între cele trei voci superioare ale ansamblului. În conducerea acestui contrapunct în *p* interpretării vor articula fiecare schimb de arcuș pentru o mai bună sincronizare a vocilor și claritate a facturii. Dezvoltarea temei *fugato* este expusă în aceeași tonalitate ca și a doua temă a părții I – e-moll, tonalitate ce se instaurează după o modulație care are loc în ultima măsură a celei de a doua expuneri a temei *fugato*. Astfel, putem concluda că atât tema *fugato* cât și tema compartimentului secund al secțiunii reprezintă o variantă ingenios modificată a temelor din partea I a cvartetului.

Secțiunea ”**A**” a formei tripartite complexe culminează printr-o expunere a temei *fugato* (”**b<sub>2</sub>**”) în nuanța dinamică *f* în mișcare preponderent paralelă în cele trei voci superioare, între măsurile 24-32 (ex. 66). Această mișcare paralelă este bazată pe un principiu interesant. Ea are loc preponderent pe acorduri de trison și răsturnările lui fără a păstra relația exactă a intervalelor mari și mici (ex: pe verticală între două voci se suprapun secundă mică + secundă mică + secundă mare) prioritară fiind asigurarea relațiilor tonal/modale dorite de compozitor în interiorul temei. Astfel în măsura 33 mișcarea de trisonuri minore din prima jumătate a măsurii cedează locul unei mișcări aproape cromatice în care putem desluși D<sub>7</sub> și trisonul minor al treptei a VII naturale, această mișcare cromatică conferind fragmentului un iz de C frigid. În măsurile 34-36 în interiorul temei are loc o alternare rapidă a acordurilor de trison, cvartsextacord și sextacord, iarăși în dependență de armonizarea aleasă de compozitor. Trecerea de la un acord la altul ca regulă are loc prin

schimbarea unui singur interval în temă, într-o singură voce (ex: în m. 34 pe timpul 4 în partida violei prin intermediul intervalului de terță ascendentă, față de cvartă ascendentă în vocile superioare, mișcarea de trisonuri se transformă în mișcare de cvartsextacorduri). A doua jumătate a temei *fugato* din culminația secțiunii este scrisă în totalitate în mișcare de cvartsextacorduri paralele, păstrându-se exact relația de intervale în expunerea temei în interiorul fiecărei voci, corespunzător, fără a păstra relația intervalelor mari și mici pe verticală. Acest principiu rezultă într-o expunere, de facto, politonală, foarte "colorată", în trei tonalități concomitent, a temei *fugato*. În interpretarea acestui fragment interpreții se vor conduce de același mod de atac pe fiecare schimb de arcuș expus mai sus cu privire la contrapunctul temei din compartimentul secund. Utilizarea acestui procedeu este iminentă în situații în care interpreții trebuie să-și sincronizeze schimbul de arcuș într-un material în mișcare paralelă, în special în factură polifonică unde claritatea facturii este prioritară. Pe toată durata culminației secțiunii "A" tema *fugato* în vocile superioare este suprapusă peste o linie contrapunctică în mișcare de pătrimi și doimi în partida violoncelului. Această linie reprezintă o mișcare cromatică descendentă care coincide cu mișcarea descendentă a basului temei *fugato* despre care s-a vorbit mai devreme.

Tensiunea muzicii descrește în măsurile 30-32 datorită unui *diminuendo* general, iar următoarele patru măsuri (mm. 33-36) reprezintă o punte ce leagă secțiunea "A" a formei tripartite complexe de secțiunea "B". Această punte conține două planuri. Materialul de bază este prezentat în partida violoncelului și este format din două motive. Primul este preluat din leitmotivul cvartetului (tema *a*) și reprezintă o mișcare repetată la interval de cvartă ascendentă, de această dată adaptată la măsura de 5/4, dar în aceeași trăsătură de arcuș *spiccato* și având același caracter de *ostinato*. Al doilea motiv constă din intonații-lamentări repetitive la interval de secundă mică care corespund primilor trei timpi ai temei *fugato*. Pe durata primelor două măsuri ale punții, unde violoncelul prezintă materialul leitmotivului *ostinato*, expunerea lui este suprapusă peste un acord G-C-Fis în vocile superioare. Acest acord este identic atât în sens armonic, cât și funcțional, cu acordul susținut de vocile inferioare ce domină sfârșitul părții a III a cvartetului. În acest caz, Fis din vocea superioară are același rol în interiorul c-moll-ului în care se desfășoară fragmentul pe care îl avea G în cadrul cis-moll-ului din fragmentul corespunzător al părții a III. În următoarele două măsuri ale punții, intonațiile-lamento din partida violoncelului rămas singur, pregătesc expunerea temei de bază a secțiunii "B" care are loc în tonalitatea omonimă majoră în durata de 3/2.

Secțiunea "B" este scrisă în formă bipartită simplă dezvoltatoare în care compartimentul secund reprezintă o dezvoltare a temei de bază a secțiunii. Această temă (mm. 37-54) este calmă și se desfășoară în mișcare de doimi și pătrimi (Ex. 67). Ea nu contrastează radical cu tema *fugato*, dar totuși diferă de ultima în mai multe sensuri. Deși tema *fugato* este expusă într-o tonalitate minoră, caracterul ei nu este tragic sau dramatic ci mai degrabă având o notă de tristețe. Totuși

schimbarea modului minor în major este, în cazul dat, percepută ca o schimbare de caracter. La fel, mișcarea temeii *fugato* nu este una energetică sau activă ci cursivă. Cu toate acestea mișcarea de doimi a temeii secțiunii ”B” având indicația de tempo *L'istesso tempo* este percepută ca fiind una calmă față de mișcarea secțiunii precedente. Ea creează percepția unui caz mai rar întâlnit în acest cvartet și anume de scriitură omofon-armonică, deoarece tema încredințată violii I se desfășoară pe fundalul unei progresii armonice, reprezentate de o factură acordică pe note lungi în vocile inferioare. Această percepție, însă, este amăgitoare, deoarece o analiză a relației temeii cu factura armonică demonstrează că ea în totalitate se subordonează progresiei armonice peste care se suprapune, sau, mai bine zis, se încadrează în progresia armonică din care face parte, având astfel funcția uneia din voci într-o textură, deși foarte diferită ca și acțiune, dar totuși linear-polifonică. Acest lucru se confirmă și prin faptul că puținele opriri în dezvoltarea temeii din partida violii I sunt de fiecare dată compensate printr-o mișcare activă, pe principiu contrapunctic, în celelalte voci. Aceste circumstanțe impun o interpretare corespunzătoare a temeii de către prima violă a cvartetului, dată fiind necesitatea îmbinării unei sonorizări bune pe viteză de arcuș relativ lentă cu o interpretare lineară și transparentă corespunzătoare stilului polifonic. Din punct de vedere armonic primele nouă măsuri ale temeii (mm. 37-45) reprezintă următoarea progresie: C-dur – F-dur – f-moll – e-moll – G-dur, sau T-S-Smin.-III-Smin.-D în tonalitatea de bază a temeii. Următoarele trei măsuri realizează o modulație ce conduce spre Es-dur în care, începând cu măsura 58, are loc o a doua expunere a temeii, de această dată prescurtată, de șapte măsuri.

Pe parcursul secțiunii secunde (mm. 55-68) tema se dezvoltă liber în aceeași scriitură polifonică. Materialul de bază al acestei dezvoltări este preluat din puntea modulată ce unește prima și a doua expunere a temeii secțiunii ”B” din măsurile 46-48. În dezvoltare este preluat nu doar materialul tematic al primelor două măsuri ai punții ci și prospețimea sa tonală bazată pe modulații frecvente. Astfel, după expunerea materialului punții în formă imitativă în direcție ascendentă în toate cele patru voci în măsurile 64-67 dezvoltarea trece printr-un șir de modulații prin A-dur – As-dur – G-dur – c-moll – f-moll pentru a se opri în g-moll în ultimele două măsuri ale sale. Activitatea sporită a tuturor vocilor în compartimentul dezvoltator față de cel expozițiv îi conferă un caracter mai neliniștit. Pe durata dezvoltării cea mai activă mișcare are loc în partida violii I, conturul descendent al liniei sale având tangențe cu linia descendentă a basului din tema *fugato*. Secțiunea ”B” se încheie printr-o diminuare a activității tuturor vocilor în care, pe rând, revin duratele lungi susținute pe două măsuri, urmată de un *poco ritenuto*. Acești doi factori cumulați induc o stare de calm și totodată creează suspansul așteptării unor evenimente ulterioare.

Revenirea temeii *fugato* cu indicația *Tempo principale* în măsura 69 marchează începutul secțiunii A1 structura căreia suferă modificări esențiale față de secțiunea ”A”, constituind o formă bipartită simplă. Compartimentul inițial cuprinde o singură trasare a temeii *fugato* (mm. 69-76)

(Ex. 68). 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*. Din acest motiv joncțiunea dintre secțiunile "B" și "A<sub>1</sub>" presupune, chiar dacă nu este indicată, o mică cezură. O trecere fără a întrerupe sunetul de la procedeul *arco* la *pizzicato* este imposibilă. De asemenea, în conducerea contrapunctului prima vioară va avea rolul de a pregăti interpretarea fiecărei părți prin "dirijarea" colegilor care conduc celelalte voci participante la contrapunct, pentru a asigura sincronizarea notelor în *pizzicato* pe verticală.

Materialul contrapunctului din vocile superioare 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 "A<sub>1</sub>" este preluat din mm. 57-58 ale părții, iar materialul din măsurile 74-75 corespunde celui din măsurile 48-50. 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. Astfel, în primele două măsuri ale secțiunii "A<sub>1</sub>", mișcarea paralelă ascendentă a celor trei voci superioare care creează o factură acordică este compusă în exclusivitate din tetracorduri cu note complementare. Aici mișcarea paralelă a vocilor se bazează pe același principiu care a fost folosit în culminația secțiunii "A", unde din considerente armonice relația intervalelor mici și mari pe verticală nu a fost întotdeauna respectată. Astfel, din cele șase tetracorduri ascendente, patru (cele din partidele viorii I și violei) sunt micșorate și două (cele din partida viorii II) – dorice. De asemenea, ultimul motiv al contrapunctului în *pizzicato* din măsura 75 se încadrează și el în diapazonul unui tetracord micșorat, atât în partida viorii I cât și în partida violei, unde sunetele lui D-C-H-Es coincid cu sunetele monogramei lui D. Șostakovici.

Compartimentul secund al secțiunii "A<sub>1</sub>" reprezintă o variantă semnificativ modificată a materialului compartimentului median și al reprizei din secțiunea "A". El începe prin expunerea temei *fugato* (mm. 77-85) în augmentare în pulsație de părți într-o măsură liberă de 3/4, 4/4, 3/4, 2/4 (Ex. 69). Tema este prezentată în aceeași mișcare paralelă a vocilor care creează o factură acordică de trisonuri și răsturnările sale ca și în culminația secțiunii "A" (repriza), însă pulsația de părți în trăsătura *détaché marcato*, față de pulsația de optimi în *legato* din fragmentul corespunzător al secțiunii "A", conferă temei un plus de forță. Modificări în temă au loc și la nivel structural. Prima expunere este incompletă, evident fiind faptul că tema în forma ei completă de opt măsuri în augmentare ar fi durat prea mult. După expunerea primelor două motive în tonalitatea de bază c-moll compozitorul, omițând întreaga progresie a basului din primul element al temei, trece direct la ultima sa treaptă – II coborâtă care, plasată în vocea superioară a facturii de trisonuri devine cvinta tonalității Ges-dur, tonalitate instaurată pentru patru măsuri. A doua expunere a temei (mm. 86-96) începe prin reiterarea primelor două măsuri ale ei în augmentare după care urmează o variantă modificată la nivel ritmic și motivic al celui de-al doilea element al

temei. La baza acestei variante stă același principiu de mișcare pe tetracorduri și progresie generală descendentă C-B-As-G. Din nou, trăsătura de arcuș *détaché marcato* și varietatea ritmică față de mișcarea omogenă de optimi *legato* în varianta originală conferă temei un caracter declamativ. Ambele expuneri ale temei în factură acordică în cele trei voci superioare sunt suprapuse peste o pulsație neîntreruptă de optimi repetate pe aceeași notă G în trăsătura de arcuș *spiccato*, în partida violoncelului. Compartimentul se încheie prin reluarea materialului compartimentului secund al secțiunii ”B”, de această dată în tonalitatea omonimă majoră C-dur (mm. 96-103). Spre deosebire de expunerea sa originală încredințată partidei violoncelului, aici sună doar primul element al temei la unison în partidele violoncelului și violei pe fundalul unei facturi acordice în vocile superioare. Această factură acordică reprezintă un joc de armonii – T-VII coborâtă – care se alternează pe durata fragmentului și constă dintr-o pulsație de optimi *spiccato* repetate pe aceleași înălțimi pe durata fiecărei armonii corespunzător. La fel, trăsăturile de arcuș *spiccato* și *marcato* față de *legato*, factura acordică față de cea contrapunctică, nuanța dinamică *ff* și nu în ultimul rând tonalitatea omonimă majoră creează un caracter diferit față de fragmentul în care este expus materialul corespunzător al secțiunii ”B”. Aici trăsăturile de arcuș, nuanța dinamică, factura și modul major corespund caracterului culminației creând imaginea unei sărbători populare ruse. Culminația se încheie brusc, printr-o cezură după timpul 1 al măsurii 104. Pe timpul doi al aceleiași măsuri indicația de tempo *Adagio* și nuanța *p* marchează încheierea părții ce durează patru măsuri (Ex. 70). Încheierea este dominată de același joc armonic din măsurile precedente care este extins până la progresia de trisonuri majore VI coborâtă – VII coborâtă – T în *legato* în vocile superioare, pe fundalul căruia răsună primul element al temei *fugato*, motivul lamento G-As-G-As, în partida violoncelului. Suprapus peste acordul de C-dur el confirmă percepția de treapta VI coborâtă stabilită de factura acordică din vocile superioare. Totuși oprirea lamentărilor pe G și contopirea lor cu armonia de C-dur în penultima măsură a părții afirmă tonalitatea majoră la încheierea ei.

## 2.5 *Allegro con brio. Energico*

Partea finală (V) 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.

Astfel, finalul începe prin două măsuri introductive în partida violoncelului care reprezintă o mișcare *ostinato* a primului motiv din leitmotivul *ostinato* (“a”) al lucrării (Ex. 71). Înălțimea sunetelor din varianta inițială a motivului (e-fis-g) este păstrată, iar desenul ritmic și ordinea sunetelor sunt ușor modificate - în loc de triolet de șaisprezecimi și optime, separate de o pauză de



optime din varianta inițială a leitmotivului, în finalul lucrării motivul este prezentat cu desenul ritmic optime și triolet de optimi, separate de o pauză de optime. 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, în care optimea separată este de fiecare dată interpretată cu arcușul în sus pentru crearea unui caracter tăios.

Începând cu măsura 3, pe fundalul aceluiași motiv *ostinato* care continuă în partida violoncelului, și este păstrat pentru aproape întreaga durată a introducerii, are loc expunerea unei teme introductive ce pregătește apariția compartimentelor de bază ale secțiunii "A" (Ex. 72). Tema introductivă ("b3") reprezintă o variantă modificată 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, desenul ritmic - pătrime cu punct și optime, intonațiile *lamento* de secundă – H-C-H, E-F, E-D, și păstrarea tonalității și înălțimii sunetelor reprezintă dovezi suficiente pentru a afirma acest lucru. De asemenea, ca și în partea I a lucrării, tema este încredințată violei. Având un caracter energetic, tăios tema va fi interpretată cu puncte pe toate notele separate, în trăsăturile de arcuș *staccato*, *marcato* și *spiccato* în dependență de porțiunea și direcția arcușului. Introducerea secțiunii se încheie printr-o mișcare continuă de optimi în partidele violei și violoncelului (unicele două instrumente folosite în introducere) 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, care în ultima sa măsură (m. 12) se stabilește într-o pulsație repetitivă pe înălțimile trisonului de e-moll, pregătește apariția temei compartimentului de bază al formei tripartite simple.

Această temă ("b4") este expusă în partida viorii I și are același caracter energetic ca și întreg finalul (Ex. 73). Materialul său 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. Ca și în introducere, conturul melodic al materialului preluat din partea I este puternic modificat. Caracterul temei este la fel de energetic și tăios, ca și cel al temei introductive a compartimentului din partida violei, dar mult mai motoric, fapt care, pe lângă folosirea trăsăturilor de arcuș enumerate mai sus determină și folosirea *sautillé*-ului, având în vedere viteza șaisprezecimilor. Tema este expusă de două ori, între măsurile 13-29, pentru a două oară încheindu-se printr-o mișcare generală descendentă, preponderent cromatică, în toate cele patru voci, ce reprezintă un canon la interval de triton și distanță de o pătrime pe voci dublate, în care prima voce a canonului sună la unison în partidele viorilor, iar cea de-a două, de asemenea la

unison, în vocile inferioare corespunzător. Compartimentul ”a” se încheie printr-o confruntare pe principiu de dialog (mm. 25-29) între cele trei voci superioare, în care sună motive scurte de secundă, pe de o parte, și vocea inferioară în care este expus ultimul element al temei compartimentului As-B-C-F-E, aici transpus în g-moll în forma corespunzătoare G-A-B-Es-D. Confruntarea se încheie cu reluarea mișcării motorice repetitive pe sunetele trisonului de e-moll în partidele violei și violoncelului (m. 29), care de această dată pregătește apariția temei compartimentului median al formei tripartite simple.

Expusă în partidele viorilor la unison în octavă, această temă nu este contrastantă față de cele expuse anterior pe durata părții V (Ex. 74). Acest lucru se explică prin mișcarea generală motorică din secțiunea A. De asemenea, deoarece materialul tuturor temelor secțiunii este preluat din temele părții I, tematismul finalului, ca și cel al părții I, conține un grad sporit de înrudire. În același mod în care toate temele primei părți contribuie la crearea caracterului trist și meditativ al primei jumătăți ai mișcării, toate temele secțiunii A din final corespund caracterului general energetic al acestuia.

Tema concisă, de doar trei măsuri, 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 ale aceleiași părți. Tema este expusă de două ori în partidele viorilor între măsurile 30-36. Având același caracter energetic și tăios tema va fi interpretată folosind mijloacele de expresie enumerate mai sus ce se referă la temele introductive și de baza ale compartimentului ”a”. Însă pe durata studiului asupra asigurării intonații perfecte a octavelor unisonului interpreții vor folosi procedeele *non legato*, cu scopul de a asigura o durată suficientă a sunetelor pentru a aprecia precizia lor intonativă, și *non vibrato*, pentru a asigura stabilitatea înălțimilor sunetelor fără de care nu ar fi posibilă realizarea unui acordaj perfect. De asemenea, interpreții vor asigura sincronizarea mișcărilor arcușului pentru a realiza o viteză de arcuș uniformă și un atac comun, evitând astfel ”falsurile” ce pot apărea din suprapunerea imperfectă din punct de vedere ritmic a notelor pe verticală. În încheierea celei de a doua expuneri compozitorul adaugă o mișcare descendentă formată din trei nonacorduri în lanț, în următoarea ordine: mare major B-G-Es-C-As, mic micșorat As-F-Des-B-G și mic minor G-Es-C-As-F. Apariția acestui element este de notat deoarece nonacordurile descendente vor fi frecvent utilizate de către compozitor pe durata finalului și reprezintă sursa tematică a temei secțiunii ”B” a părții. În continuare, tema compartimentului median este expusă de două ori (mm.37-43), de această dată în vocile inferioare, într-o variantă modificată la nivel intervalic. Prima dintre expuneri se încheie cu aceeași

succesiune de nonacorduri descendente pe aceleași înălțimi, iar încheierea celei de a doua expuneri este întreruptă de apariția primului motiv al temeii compartimentului de bază în canon la distanță de o pătrime în vocile superioare în măsura 43. Expunerea alternantă a motivului scurt în vocile superioare pe durata a două măsuri și jumătate pregătește revenirea primei teme a formei tripartite, care marchează începutul reprizei mici (m. 46).

Aici tema apare într-o formă incompletă, fiind prezentată doar a doua ei jumătate. Lipsa primului segment al temeii este parțial compensată de expunerea canonică a primului motiv al temeii ce precedă revenirea ei. De notat faptul că atât în compartimentul "a" cât și în repriză tema apare doar în partida viorii I, fapt care poate fi explicat plin caracterul strălucit, de virtuozitate a temeii. Mica repriză însă conține nu doar revenirea temeii din expoziția formei tripartite ci și o contrapunere a ei cu tema compartimentului median, care apare aici într-o formă semnificativ modificată începând cu măsura 49, astfel atribuind reprizei caracter de sinteza (Ex. 75). Tema este greu de recunoscut deoarece este lipsită de formula ritmică punctată care o făcea distinctă, însă cele două cvarte ascendente care constituie primul său motiv sunt prezente. G-C și A-D (cu note intermediare) reprezintă aceleași trepte în C-dur-ul în care se desfășoară (mm. 47-48) ca și H-E și Cis-Fis din varianta inițială în e-moll-ul corespunzător. Tema compartimentului median sună în partidele violei și violoncelului la unison de două ori în lanț. Prima expunere se încheie printr-un septacord mare minor descendent, iar cea de a doua – printr-o repetare pe principiu *ostinato* a nonacordului mare minor C-Es-G-H-D, care în măsurile 55-56 este prezentat succesiv în formele sale descendentă și ascendentă în perechi de voci la unison – violă-violoncel și vioara I-vioara II corespunzător, iar în măsurile 55-58 în variantele sale descendentă și ascendentă concomitent, în partidele viorilor. Pe fundalul acestei formule repetitive interpretate în trăsătura de arcuș *doppelstrich* în vocile superioare, în vocile inferioare, în mișcare de doimi, în nuanța dinamică *f* cu accent pe fiecare notă este prezentat un motiv din patru sunete care va deveni tema de bază a secțiunii "B" a părții (Ex. 76). Acest motiv H-C-Es-Fis, în care primul interval este descendent și celelalte două ascendente, reprezintă un septacord mare minor alterat, cu treapta V coborâtă, astfel încât îmbină sonoritatea unui septacord mare minor cu cea a unui VII<sub>7</sub>. În el încordarea sonorității trisonului micșorat C-Es-Fis este asociată cu tinderea trepteii a șaptea a funcției în sus. De asemenea, Fis din această funcție are un rol similar cu cel pe care îl juca G pe fundalul trisonului de cis-moll la sfârșitul părții III a cvartetului. În sfârșit, primele trei din cele patru sunete ale motivului H-C-Es reprezintă trei din sunetele monogramei D-Es-C-H, motivul din cvartetul lui B. Dubosarschi fiind alcătuit la fel din patru sunete relația dintre ele este evidentă. Ultima notă a motivului este susținută timp de două măsuri pe fundalul figurațiilor în vocile superioare într-un *diminuendo* general care pregătește începutul Secțiunii "B" a părții.

Întreaga secțiune ”B” (mm. 61-116) reprezintă o fugă de proporții concepută ca o acumulare continuă a intensității sonore și a nuanței dinamice de la *pizz.* 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 temeii 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 temeii, 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 temeii păstrându-se pe toată durata expoziției.

Tema fugii, după cum a fost menționat mai sus, este formată în exclusivitate din sunetele unui septacord mare minor alterat (Ex. 77). Diferențele dintre temă și motivul prezentat la sfârșitul secțiunii ”A” constau în faptul că în temă motivul este repetat de două ori în lanț, precum și în varietatea ritmică a acesteia. Tema se desfășoară într-un desen ritmic sincopat, aidoma ritmurilor din dansurile latino-americe, fapt care nu știrbește din conținutul ei academic. Nu în ultimul rând, întreaga expoziție a fugii este interpretată în *pizzicato*, procedeul *arco* revenind odată cu amplificarea sonorității și nuanței dinamice. Astfel, în contextul creșterii generale de sonoritate și nuanță pe toată durata fugii, primele trei expuneri ale temeii au loc în *mp*, iar cea de-a patra, în partida viorii I, în *mf*. De menționat este faptul că materialul complementar adăugat expunerilor prelungite ale temeii în partidele violei și viorii I constă din cele trei nonacorduri discutate mai sus, în aceeași formă, direcție și ordine în care ele apar în încheierea temeii compartimentului median al secțiunii ”A” – mare major, mic micșorat și mic minor, unica diferență reprezentând-o faptul că ultimul nonacord apare în răsturnare în direcție ascendentă.

Odată cu încheierea expoziției (m.77) compozitorul, renunțând la opțiunea unui interludiu (putem presupune, pentru a nu pierde din intensitatea acumulată a discursului muzical) trece direct la dezvoltarea temeii printr-un *stretto* extrem de complex (mm.76-93) (Ex. 78) unde pe durata a douăsprezece măsuri (mm. 78-89) tema apare de nouă ori. Expunerile temeii în *stretto* apar în următoarea ordine: m. 78 – în partida viorii I în inversie; m. 79 – în partida violoncelului în varianta inițială; m. 80 – în partida viorii II în augmentare; m. 82 – în partida violei în augmentare; m. 82 în partida violoncelului în varianta inițială; m. 83 – în partida viorii I în varianta inițială; m. 86 – în partida violoncelului în augmentare; m. 89 – în partida viorii I în augmentare și inversie; m. 89 – în partida viorii II în inversie. În contextul creșterii generale a intensității sonore și nuanței dinamice pe durata *stretto*-ului are loc și revenirea la procedeul *arco*, aceasta având loc odată cu începutul unei noi expuneri a temeii în fiecare voce, fiind marcată și de nuanța dinamică *f*. Intensitatea discursului muzical crește pe toată durata *stretto*-ului și își atinge apogeul în măsura 94, unde pe fundalul optimilor *ostinato* în octave în vocile superioare, viola și violoncelul prezintă

la unison o ultimă expunere completă a temei în augmentare. Toate expunerile temei în *arco* în augmentare au indicația compozitorului de accent pe fiecare notă și se vor interpreta în procedeul *non legato* pentru asigurarea clarității necesare facturii polifonice.

Măsurile ce urmează (mm. 101-116) reprezintă încheierea fugii și a culminației 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 are indicația autorului de accent pe fiecare notă și va fi interpretată în procedeul *non legato* pentru a evita evidențierea schimburilor de arcuș, fapt care ar afecta claritatea facturii polifonice. Mișcarea 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 – într-o variantă ritmic modificată. Motivul sună la unison în toate vocile întrerupând astfel mișcarea de optimi în vocile superioare. După expunerea de două ori în lanț a motivului (mm. 105-107) revine materialul primului plan tematic, desfășurarea căruia este din nou întreruptă de intonațiile motivului fugii care, de această dată (mm. 111-112), este expus într-o variantă prescurtată din trei sunete E-F-As în cele două voci superioare. Această expunere prescurtată a motivului fugii reprezintă începutul fragmentării materialului tematic care continuă printr-un discurs sincopat în factură acordică în care acordurile scurte cu accente interpretate concomitent în toate vocile sunt separate de pauze. Aceste ultime cinci măsuri ale secțiunii B creează imaginea unei ciocniri finale, fără compromis a două forțe.

Secțiunea ”B” este separată de codă printr-o pauză generală cu *fermata*. Din punct de vedere dramaturgic, codă părții are funcția unui epilog conținând o descriere a urmărilor ciocnirii violente din fragmentul anterior. 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. Tempoul general al codei (*Adagio*) este de mai multe ori întrerupt de intervenții în *Vivace* și *Andante*, care reprezintă reminiscențe ale temei compartimentului *a* din secțiunea ”A”, dar de fiecare dată revine afirmându-se ca fiind mișcarea de bază a codei. Astfel, în încheierea părții V, în tempoul *Adagio*, în măsurile 128-129, în partidele viorilor apare o ultimă replică având legătură cu motivul D-Es-C-H. Este vorba despre mișcarea paralelă de optimi Es-D-G-C din partida viorii I și C-H-A-As din partida viorii II corespunzător. Ea este urmată de o frază scurtă cu intonații *lamento* în partida viorii I care poartă indicația compozitorului *mesto* (trist). Pentru sporirea expresivității frazei ea va fi interpretată integral pe coarda G. În ultimele patru măsuri ale lucrării revine laitmotivul *ostinato*. Ca și la începutul lucrării el este expus în partida violoncelului. În măsurile 131-132 el sună fără acompaniament, iar în ultimele două măsuri ale

părții el, interpretat în procedeul *pizzicato*, este suprapus peste o armonie puternic alterată de e-moll, unde sunetele A și D tind în sus, spre treptele stabile ale modului. Totuși sunetul E din vocea superioară și mișcarea de cvintă E-H din cea inferioară ancorează urechea ascultătorului în e-moll. Încheierea cvartetului prin același material care îl deschide creează o imagine de ”toate-s vechi și noi sunt toate” lăsând loc pentru reflecție.

## 2.6 Cvartetul nr. 2 în viziunea Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova

Imprimarea Cvartetului de coarde nr. 2 de Boris Dubosarschi de către Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova corespunde standardelor înalte ale acestui ansamblu notoriu. În partea I a lucrării remarcăm profunzimea și sensibilitatea interpretării temelor din partidele violei, violoncelului și viorii I, precum și omogenitatea interpretării mișcărilor comune între partidele viorii I și viorii II. În imprimarea Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova tempoul părții II *Allegro ansioso* este unul extrem de rapid. În același timp, imprimarea se remarcă prin stabilitate ritmică, inclusiv în materialul tematic sincopat. De asemenea, de remarcat sunt acordajul unisonurilor de octavă în toate vocile, precum și între vioara I și vioara II, strălucirea trăsăturilor de arcuș punctate ale ansamblului, amploarea sonorității notelor duble în partida viorii I, și virtuozitatea impresionantă demonstrată de B. Dubosarschi în solo-ul violei din introducerea părții, scris reieșind din propriile posibilități tehnice.

În partea III remarcăm claritatea formei polifonice realizate de interpreți, care se reflectă în perceperea fără obstacole de către ascultător a tuturor straturilor facturii, sinceritatea interpretării în partidele violei, viorii I și violoncelului a temei compartimentului secund al secțiunii A, precum și amploarea sonorității unisonului de octavă în *ff* între viorile I și II.

Ca și în partea a II a cvartetului, tempoul propus de componența Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova în partea IV este unul foarte rapid. Dacă în partea II autorul nu indică un tempo de metronom de referință, lăsând libertate interpretărilor, atunci în partea a IV a lucrării tempoul indicat de B. Dubosarschi – pătrimea =156 este depășit considerabil, partea desfășurându-se în viteză – pătrimea =190. De remarcat este sincronizarea în interiorul ansamblului a materialului polifonic în această viteză a mișcării, în care tema fugato-ului totuși pierde din calitățile sale narative de baladă. Factura polifonică a secțiunii ”B” a părții, însă, este mai facil de scos în evidență într-un tempo cursiv.

În partea V menționăm strălucirea interpretării temelor rapide în partida viorii I de către A. Caușanschi, omogenitatea sonorității unisonurilor perechilor de voci vioara I – vioara II și violă – violoncel, claritatea trăsăturilor de arcuș în *fugă*, precum și sonoritatea impresionantă a ansamblului în culminația părții.

Ca și în cazul celorlalte cvartete ale lui B. Dubosarschi, imprimarea Cvartetului nr. 2 de către Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova rămâne una de referință pentru doritorii de a se familiariza cu această creație.

## 2.7. Concluzii la capitolul 2

În urma examinării Cvartetului nr.2 de Boris Dubosarschi constatăm că acesta reprezintă un pas semnificativ atât în evoluția măiestriei componistice a autorului cât și în cuprinderea și recrearea stilului componistic al lui D. Șostakovici. Pătrunderea în universul gândirii șostakoviciene nu lipsește această lucrare de originalitate deoarece ea se referă la mijloacele de expresie folosite de compozitorul rus și nu la materialul muzical propriu zis. Partitura Cvartetului de coarde nr. 2 de B. Dubosarschi demonstrează efortul compozitorului chișinăuian în dezvoltarea elementelor paletelor componistice a lui D. Șostakovici și înțelegerea gândirii lui muzicale. Menționate mai sus – utilizarea leitmotivului, a modurilor micșorate și mărite în formă de tetracorduri, pentacorduri și hexacorduri, folosirea secundelor mici și a septimelor mari, a septacordului și nonacordului mare minor, dar și frecvența uz al monogramei D-Es-C-H – aceste elemente sunt preluate de către compozitorul basarabean și utilizate într-un mod autentic și individual. Astfel, putem afirma că acest cvartet reprezintă o lucrare matură, bine încheiată atât din punct de vedere al formei și tematismului cât și din punct de vedere stilistic, reprezentând o mostră de repertoriu atractivă pentru orice componență de cvartet autohtonă și străină.

Sarcinile interpretative înaintate de cvartet față de ansamblu sunt similare cu cele din Cvartetul de coarde nr. 1, dar având un alt nivel de complexitate. Partitura cvartetului este aproape în totalitate polifonică fapt care impune asigurarea echilibrului sonor și transparenței texturii muzicale pe toată durata lucrării. "Răceala" temei "contrapunct" din partea I a ciclului, tandrețea temei *fugato* din secțiunea "A" a părții secunde sau tristețea temei secțiunii "B" din aceeași parte cer încadrarea expresivității în rigorile discursului polifonic, iar complexitatea fugii din finalul lucrării solicită de la interpreți confirmarea nivelului înalt al ansamblului, la fel ca și încadrarea caracterului narativ, fără precipitare al materialului muzical în metrul de 5/4 al părții IV. Cvartetul de coarde nr. 2 înaintează față de interpreți rigori de nivel înalt care se potrivesc atât componențelor profesionale de cvartet de coarde care vor să-și lărgescă repertoriul dar și posibilitățile expresive ale ansamblului, cât și componențelor de studenți în calitate de material didactic de mare valoare.

### 3. "MICROCVARTET" (CVARTETUL NR. 3):

#### FORMĂ CLASICĂ LA SCARĂ MICĂ

Cvartetul de coarde nr. 3 de Boris Dubosarschi a fost scris în anul 1980 și, la fel ca și celelalte cvartete de coarde ale sale, a fost interpretat în premieră și imprimat de către Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova. Cvartetul este scris în formă monopartită și constă din patru compartimente contrastante: *Molto Adagio*, *Allegretto (Valse)*, *Adagio recitativo* și *Allegro con brio*. Acest fapt ne permite să concludem că B. Dubosarschi a intenționat să reproducă forma tradițională a cvartetului de coarde la o scară mică. Drept confirmare vine și faptul că Boris Dubosarschi a supranumit această lucrare *Microcviartet*.

În Cvartetul de coarde nr. 3 compozitorul folosește aceleași surse tematice și mijloace de expresie pe care le-a utilizat în Cvartetetele nr. 1 și 2. Aici deseori întâlnim intervale de septimă mare și secundă mică, mișcare la aceleași intervale (septimă mare și secundă mică) în interiorul temelor și mișcare de cvarte și tritonuri consecutive. Nelipsită este și monograma lui D. Șostakovici D-Es-C-H cu toate derivatele sale. În sfârșit, ca și în Cvartetetele precedente compozitorul folosește aici organizarea modală a sunetelor, în special tetracordurile alterate (unul din ele reprezentând monograma D-Es-C-H), dar și a pentacordurile și hexacordurile micșorate, tradiționale pentru creația lui D. Șostakovici, după cum va fi demonstrat mai jos.

Predominarea gândiri intervalice în Cvartetul de coarde nr. 3 îl apropie mai mult de Cvartetul de coarde nr. 1 unde utilizarea principiului intervalic de scriitură rezultă într-un material tematic coerent din punct de vedere al tehnicii componistice dar lipsit de un cadru tonal-modal stabil, fapt care îl face mai puțin relevant pentru percepția ascultătorului. Principiul intervalic de formare a materialului tematic prezintă dificultăți și pentru interpreți care trebuie să asigure precizia intonativă în lipsa unui cadru tonal-modal clar. Astfel, interpreții, la rândul lor, trebuie să calculeze relația între note, și deseori, salturile la distanțe semnificative, pe principiu intervalic, în afara unui cadru tonal-modal.

Nelipsite din Cvartetul nr. 3 sunt și diversele procedee de dezvoltare polifonică tradiționale pentru creația de cvartet de coarde a lui B. Dubosarschi. Deși în cvartet nu este prezentă nici o formă polifonică bine definită, cu excepția procedeeului *basso ostinato* din ultimul compartiment al lucrării, el conține un număr de procedee precum: *imitația*, *stretto*, *contrapunct liber*, etc. Ca și în celelalte cvartete de coarde aceste procedee sunt folosite cu măiestrie de către B. Dubosarschi, autorul demonstrând un nivel înalt al tehnici polifonice.



Toate cele patru compartimente ale cvartetului se succed pe principiul *attaca*, tranziția spre fiecare compartiment următor fiind asigurată de o notă lungă susținută de una din voci, fapt care elimină orice oprire a discursului muzical.

Tabelul 3. B.Dubosarschi Cvartetul nr.3 *Microcvartet*

Forma ciclului	A	B	C	D
Tempo	<i>Molto Adagio</i>	<i>Allegretto (Valse)</i>	<i>Adagio recitativo</i>	<i>Allegro con brio</i>
Structura compartimentelor	improvizatorică	a b c a c b ( <i>fugato</i> )	recitativ+ <i>fugato</i>	<i>ostinato</i>
măsurile	1-26	27-45; 46-53; 54-87; 88-110;111-117;118-158	159-174; 175-194	195-254

### 3.1. *Molto Adagio*

Primul compartiment al *Microcvartetului* conține 26 de măsuri și se desfășoară într-o mișcare lentă, meditativă. Ea începe în nuanța dinamică *p* prin intrări consecutive la pas de pătrime în ordine la violă, violoncel, vioara II și vioara I. Procedul intrărilor consecutive continuă în măsura a doua pe principiul *stretto*, la pas de optime, cu intrări la violoncel, violă, vioara II și vioara I. Intrările reprezintă niște note lungi care, suprapunându-se formează o factură acordică disonantă, încordată. În cea de-a doua măsură a compartimentului fiecare voce interpretează un interval de septimă mare, interval deja bine cunoscut din analiza Cvartetelor nr.1 și nr. 2 (Ex. 79).

Compartimentul I al cvartetului este lipsit de un tematism pronunțat. Motivele sale de bază le reprezintă figurile scurte repetitive de septima și cvintă descendente precum și un tetracord ascendent micșorat. Astfel, în măsura 3 pentru prima dată apare figura repetitivă de septimă mică descendentă în partida viorii I, în procedul *pizz.* consecutiv în durate de optimi și șaisprezecimi. Ea este preluată de partida violei unde apare în măsurile 5-6. În următoarele trei măsuri are loc o expunere în *imitație* a acestui motiv transformat în mișcare de cvintă descendentă în partidele viorii I și a violoncelului.

Măsurile 9-10 reprezintă prima culminație a compartimentului (Ex. 80). Aici are loc o expunere în *stretto* în toate vocile în ordine ascendentă a unui motiv, în cele trei voci superioare format din tetracorduri, urmat de o cvartă ascendentă. Două din aceste tetracorduri, în partidele violei și viorii I sunt micșorate – ton-semiton-semiton, și unul, din partida viorii secunde corespunzător – doric – ton-semiton-ton. Acest fragment de două măsuri este interpretat în toate vocile pe corzile de bas a instrumentelor, având indicația *marcando*, iar notele culminative ale motivului, și anume formula repetitivă de cvartă ascendentă scrisă consecutiv în durate de optimi și șaisprezecimi, care reprezintă o inversie a formulei repetitive de cvintă descendentă, au accente pe fiecare din ele. După cele două măsuri culminative are loc o prăbușire de nuanță dinamică, măsura 11 fiind scrisă în *p*. Ea reprezintă o expunere de asemenea în *stretto* a unei mișcări din

două cvarte descendente și o secundă mică descendentă, cu intrări în ordinea ascendentă a vocilor. Mișcarea se desfășoară în *cresc.* și culminează cu același motiv repetitiv de cvintă descendentă cu accente pe fiecare notă.

Următoarele trei măsuri (mm. 13-15) reprezintă o punte între secțiunea dominată de formulele repetitive și secțiunea cuprinsă între măsurile 16-23 ce conține un recitativ desfășurat în partida viorii I. În aceste trei măsuri motivul este expus pe rând doar în partidele violei și viorii secunde și este supus unor transformări ritmice și intervalice (în partida violei în interiorul motivului apare o figură de triolet, iar în partida viorii secunde intervalul de sextă ascendentă) care au menirea de a conferi motivului un caracter liber, improvizatoric, apropiat celui al recitativului în partida viorii I din secțiunea următoare.

Recitativul în partida viorii I din măsurile 16-23 se desfășoară în nuanța dinamică *ff* cu indicația *molto espressivo*, pe fundalul unor triluri pe note lungi în toate vocile inferioare, care formează intervale de secundă și septimă (Ex. 81). Caracterul recitativului este improvizatoric dar motivele sale sunt la fel formate pe principiu intervalic. Astfel, în primul său element predomină intervalele de cvartă ascendentă și secundă, motivele fiind puternic cromatizate. Cel de al doilea element este bazat pe intonații de triton și septimă ascendentă cu prăbușiri la interval de nonă pentru a crea posibilitatea unei noi mișcări ascendente. Alternarea în interiorul recitativului a figurilor ritmice de duolet și triolet de optimi și cvartolet de șaisprezecimi, și infiltrarea sincopelor denotă intenția autorului de a articula ritmic discursul muzical, fapt care impune o manieră de interpretare mai degrabă declamativă, cu folosirea unei trăsături de arcuș articulate (*détaché* articulat), pentru redarea unui conținut dramatic, decât un mod de interpretare mai aproape de efectul *legato* cu scopul de a reda un caracter duios. Recitativul își atinge culminația în măsura 22 pe cea mai acută notă a sa, B din octava a treia, după care intensitatea discursului muzical descrește în virtutea mișcării descendente și a unui *diminuendo* în măsura 23.

Măsurile 24-26 reprezintă o scurtă încheiere a compartimentului *Molto adagio*. Materialul său tematic se bazează pe aceleași formule repetitive consecutive de optimi și șaisprezecimi. De această dată formulelor ritmice repetitive ale motivului de bază le sunt grefate intonațiile de secundă ale tetracordului ascendent din măsurile 9-10. Nota lungă cu tril E din partida violoncelului din măsurile 25-27 asigură tranziția lină spre compartimentul II al cvartetului.

### **3.2. Allegretto (Valse)**

Compartimentul II al cvartetului poartă indicația de tempo *Allegretto (Valse)* și îndeplinește rolul de *scherzo* în interiorul unei structuri menite să reproducă forma tradițională a unui cvartet de coarde la scară mică. Optarea pentru varianta unui *scherzo* în tempo de vals în calitate de compartiment contrastant pentru părțile adiacente nu este întâmplătoare, având în

vedere că această formă reprezintă o alegere tradițională pentru creația lui D. Șostakovici, cele mai elocvente exemple fiind Scherzo din Simfonia nr. 5 și Scherzo din Cvartetul de coarde nr. 8, ambele scrise cu indicația de tempo *Allegretto*.

Ca și în Compartimentul I, cele câteva teme ale Compartimentului II se dezvoltă liber, fără a respecta rigorile unei forme stricte. Multiplele secțiuni ale compartimentului se alternează pe principiu caleidoscopic fiind separate de pauze scurte, care frecvent întrerup abrupt desfășurarea unui material muzical. La baza dezvoltării temelor este din nou pus principiul polifonic. Compartimentul conține cel puțin 4 teme distincte din care una apare o singură dată, iar celelalte trei constituie materialul lui tematic de bază.

Compartimentul (mm. 27-159) începe printr-o introducere scurtă de șase măsuri care prezintă tempoul și caracterul lui (Ex. 82). Motivele laconice din măsurile 27,29 și 31 din partida violei, care repetă desenul ritmic al formulelor repetitive din Compartimentul I, pregătesc materialul cromatizat al primei teme a Compartimentului, iar figura ostinato C-Fis-G interpretată în *pizz.* în partida violoncelului afirmă intonația de triton ascendent, des utilizată în această lucrare, precum și centrul tonal C, care odată cu începerea expunerii primei teme a Compartimentului în măsura 33, în partida violei, de pe nota E, este perceput ca C-dur, tonalitate care va fi confirmată mai târziu prin expunerea celei de a doua teme a Compartimentului.

Din punct de vedere ritmic trăsăturile caracteristice ale primei teme sunt formulele de două șaisprezecimi *legato* + optime, care contrastează cu măsura de 3/8 a compartimentului, și sincopile ce deplasează greutatea în măsură de pe timpul unu pe timpul trei prin intermediul unor *legato* peste bara de măsură. Din punct de vedere melodic, tema este caracterizată printr-o cromatizare puternică și prezența motivului D-Es-C-H, care apare în a patra ei măsură (m.10) în forma Fis-Gis-A-F. În sfârșit, din punct de vedere armonic, tema la fel poartă amprenta scriiturii lui D. Șostakovici fiind supusă unor modulații frecvente (Ex. 83). Caracterul temei este dansant-sarcastic, iar pentru o redare corespunzătoare a caracterului toate notele pe arcușe separate sunt marcate cu punct și se interpretează în trăsăturile de arcuș *marcato* și *spiccato* în dependență de duratele lor (optime – șaisprezecime).

Pe durata primelor șase măsuri tema este susținută doar de mișcarea *ostinato* din partida violoncelului. Începând cu măsura 39 temei i se alătură un contrapunct care nu contrastează cu ea ca și mișcare și caracter, dar a cărui organizare ritmică este complementară față de cea a temei, duratele scurte ale lui suprapunându-se cu cele lungi ale temei și viceversa. Primele patru note ale contrapunctului constituie un tetracord micșorat ascendent D-Es-F-Ges sunetele căruia, după cum s-a spus mai devreme, coincid cu sunetele monogramei D-Es-C-H. Pe durata a șase măsuri tema și contrapunctul se desfășoară în *p* într-un contrapunct liber pe fundalul figurii *ostinato* în partida violoncelului, după care discursul muzical este întrerupt brusc de o expunere imitativă în *subito f* a

unui motiv ascendent din trei note, format din intervale de secundă, în cele trei voci inferioare. În următoarea măsură (m.46) acest motiv ascendent va deveni motivul de început al celei de a doua teme a compartimentului.

A doua tema a compartimentului (mm. 46-54) este încredințată viorii I (Ex. 84), care, cu excepția unei mici intervenții ne semnificative de fundal în mm. 31-33, pentru prima dată în acest compartiment se alătură celorlalte voci. Tema are un caracter pronunțat de vals și începe din anacruză către măsura 47 prin susnumitul motiv ascendent. Caracterul său nu contrastează cu cel al primei teme, ea desfășurându-se în aceeași mișcare de optimi și șaisprezecimi în *spiccato*. După trei măsuri de desfășurare a temei fără susținere în celelalte voci, tema este întreruptă de o intervenție cu caracter imitativ în *f* în vocile inferioare, similară cu cea din măsura 45. După consumarea intervenției tema continuă printr-o secvență a materialului expus în primele trei măsuri ale ei cu o secundă mare în sus. Această secvență este incompletă conținând doar două din cele trei măsuri inițiale ale temei. De asemenea, începutul ei este deplasat de pe timpul trei pe timpul doi, fapt care schimbă reperele ritmice în interiorul frazei muzicale. În acest context, cea de-a doua intervenție în vocile inferioare, care de această dată se desfășoară în *p și* începe pe timpul trei, spre deosebire de prima intervenție care începe pe timpul unu în *f*, pare a fi mai degrabă o completare a temei decât o întrerupere a ei.

Între măsurile 54-87 este prezentat un nou material care începe prin două măsuri introductive de acompaniament tipic de vals – timpul unu în partida violoncelului și timpii doi și trei în partida violei. Alternarea sunetelor *As* și *Es* în vocea de bas ancorează percepția ascultătorului în *As-dur*, iar disonanțele din partida violei creează caracterul unui vals satiric. Cea de a treia temă a compartimentului ca și cele două precedente are un caracter pronunțat de vals și este expusă în partidele viorilor în mișcare paralelă la interval de septimă începând cu măsura 56 (Ex. 85). Formula ritmică de bază a valsului este pătrime + optime. Caracterul satiric al temei este confirmat și prin procedeul *glissando* care este indicat în interiorul fiecărei astfel de formule, fapt care conferă temei un efect de scârțâit de scrânciob. Tema poate fi caracterizată ca fiind infantil-naivă. Pe toată durata fragmentului tema este întreruptă o singură dată, în măsurile 76-78, prin aceeași succesiune imitativă a unui motiv scurt ascendent în *f*. Tema încetează brusc cedând locul unei expunerii a celei de a doua teme a compartimentului, care marchează începutul unei secțiuni (mm. 88-110) dominată din nou de primele două teme ale lui.

Expunerea temei are loc în procedeul *stretto* la toate cele patru voci în ordine descendentă și este limitată la primele trei măsuri ale ei. Ea este întreruptă brusc de o pauză generală care conferă acestei expunerii caracterul unei replici scurte. Următoarele două măsuri (mm.94-95) au o funcție introductivă pentru apariția unei variante a primei teme a compartimentului în măsura 96 în partida viorii I. În aceste două măsuri în partida violoncelului revine acompaniamentul *ostinato*

care însoțea prima temă a compartimentului la prima sa apariție, dar de această dată el constă din doar două sunete alternante Fis-Cis. Figura repetitivă din partida violoncelului este completată de un material la fel *ostinato* în partida violei. Acest material din trei note alternante G-C-D este preluat din prima temă a compartimentului având aceeași structură ritmică și articulație (două șaisprezecimi în *legato* + optime) ca și începutul acesteia.

Tema propriu zisă (mm. 96-110), după cum a fost menționat mai sus, reprezintă o variantă a primei teme a compartimentului și constă din două elemente. Primul element (mm. 96-103) (Ex. 86) păstrează organizarea ritmică și articulația de două șaisprezecimi *legato* + optime din prima măsură a temei și trilul de pe timpul unu al celei de a doua măsuri a ei. Conturul melodic al temei este modificat astfel încât melodia sună apropiat unei teme folclorice de horă lentă. În același timp, structura sa în care sunt folosite doar patru note diferite (ce se încadrează în diapazonul unei terțe mici) și ordinea sunetelor Fis-G-F-E este aceeași ca și a motivului D-Es-C-H cu ultimele două sunete transpuse cu o secundă mică în sus. Astfel, compozitorului îi reușește, ca și în *Scherzo* din Cvartetul de coarde nr. 1, o sinteză a motivului D-Es-C-H cu intonațiile muzicii populare autohtone. Motivul D-Es-C-H în varianta sa originală apare și el pe durata primului element al temei în măsurile 101-102, în varianta Cis-D-H-B. Cel de al doilea element al temei este expus în partidele viorilor în mișcare paralelă la interval de septimă și este bazat pe o formulă repetitivă – două șaisprezecimi + două optime, preluată și ea din prima temă a compartimentului. În măsurile 106-107 recunoaștem motivul D-Es-C-H în varianta A-B-G-Fis în partida primei viori, preluat în *stretto* în partida viorii secunde în varianta Cis-D-H-Ais. Până și ultimul motiv al fragmentului de trei note Fis-G-E în măsurile 108-109 în partida viorii I reprezintă o variantă incompletă a aceleiași monograme. Expunerea primelor două teme ale compartimentului încetează, nu însă și figurile *ostinato* în partidele violei și violoncelului, peste care, începând cu măsura 111, este suprapusă tema "scrânciobului", asigurându-se astfel o continuitate în dezvoltarea materialului muzical. Expunerea temei "scrânciobului" este limitată la prezentarea primului său motiv în două rânduri, cu pauză între ele.

Următoarea secțiune (mm. 118-137) este bazată pe materialul celei de a doua teme a compartimentului și, ca și în cazurile precedente, este separată de secțiunea premergătoare printr-o pauză scurtă. O mare parte a ei este dedicată expunerii temei într-un scurt *fugato* în partidele violoncelului și violei. Particularitatea ei o reprezintă faptul că, pentru prima dată în acest compartiment, a doua lui temă sună concomitent cu tema "scrânciobului". Această temă este suprapusă peste prima expunere a temei *fugato*-ului, care are loc în partida violoncelului (mm. 118-121). Aici ea apare într-o variantă ritmic modificată, în ritm sincopat de hemiolă și sună concomitent în cele trei voci superioare în mișcare paralelă interpretată cu procedeul

*flageolet*. Suprapunerea intervalelor de triton și cvartă în mișcare paralelă în aceste voci creează o armonie disonantă.

Odată cu consumarea primei expuneri a temei fugato-ului, care se termină cu un tetracord micșorat descendent B-A-G-Fis, începe cea de a doua ei expunere în partida violei. Ea se desfășoară pe fundalul unui contrapunct în mișcare paralelă, preponderent la interval de secundă, în partidele viorilor. De remarcat faptul că intrarea temei în partida violei este deplasată ritmic, procedeu folosit mai devreme în acest compartiment, și începe de pe a doua optime a măsurii și nu din anacruză ca și în varianta inițială. Acest fapt deplasează sprijinul ritmic în interiorul frazei la mijlocul căreia compozitorul adaugă o notă, după care tema se încheie simetric cu prima sa expunere. A doua expunere a temei la fel se încheie cu un tetracord micșorat descendent F-E-D-Cis. Ea este urmată de o expunere concomitentă a temei în toate vocile, fiecare voce fiind plasată la interval de septimă față de vocile adiacente. Această expunere are loc în *ff* și reprezintă culminația compartimentului – iureșul dansului sarcastic.

Tradițional deja pentru acest compartiment, o scurtă pauză produce o separare bruscă între această secțiune și următoarea, mult mai lină, cantabilă și plângăreață, care se desfășoară în nuanța dinamică *p*. Acest nou caracter este instaurat în măsura introductivă a secției (m. 138) unde, în partidele violei și violoncelului, la interval de secundă mică, apare o pulsație de optime pe o notă repetată în trăsătura de arcuș *portato*, spre deosebire de *spiccato*, care a fost folosit pe tot parcursul compartimentului pentru notele pe arcușe separate, pulsație care va servi drept fundal pentru desfășurarea materialului tematic al acestei secțiuni. Acesta se bazează pe o variantă a formulei ritmice două șaisprezecimi + optime ( în acest caz două șaisprezecimi + pătrime) împrumutată din prima temă a compartimentului și des utilizată pe durata lui, și pe a doua temă a compartimentului. Formula două șaisprezecimi + optime apare de la început în partida viorii secunde în măsura 139, iar în măsura următoare este preluată de partida viorii I unde acest material este dezvoltat în continuare devenind contrapunct pentru expunerea celei de a doua teme a compartimentului în partida viorii II, începând cu măsura 141.

Desfășurarea temelor este întreruptă de o replică scurtă în *ff* reprezentată de aceiași mișcare ascendentă pe treptele unui tetracord. Această replică sună în toate vocile, în cele trei voci inferioare fiind folosite note duble, vocile inferioare în partidele violei și violoncelului fiind suprapuse pe un G repetat. Astfel, compozitorul obține o sonoritate foarte încordată în care patru din voci reprezintă tetracorduri majore ascendente, una – un tetracord mărit și una este statică repetând aceiași notă. Notele de pornire a mișcării din toate vocile formează un pentacord micșorat E-Fis-G-A-B, din care tetracordul Fis-G-A-B coincide cu sunetele motivului D-Es-C-H. Deși suprapunerea celor patru tetracorduri ascendente majore creează percepția unui major politonal, sonoritatea lor foarte

complexă îmbinată cu înălțimile celorlalte voci (în special a tetracordului mărit din partida violoncelului) produce armonii foarte încordate, prin care majorul este perceput caricatural.

Mișcarea ascendentă de patru note în *ff* este urmată de un material polifonic ce se desfășoară în partidele viorilor în măsurile 149-154 (Ex. 87). Separarea acestor două materiale prin cezură, urmată de indicația *pp*, creează efectul unei prăbușiri. Ultima notă din mișcarea ascendentă în *ff* are indicația *sf* și este interpretată cu arcușul în jos, iar nota următoare va fi obligatoriu interpretată cu arcușul în sus la vârful arcușului pentru realizarea nuanței dinamice *pp* și, corespunzător, obținerea contrastului dorit. Deși materialul polifonic din partidele viorilor este foarte asemănător totuși materialul tematic se desfășoară în partida viorii I iar contrapunctul în partida viorii secunde. Materialul din partida viorii I împrumută intonațiile celei de a doua teme a compartimentului. El se bazează pe tetracordul descendent al temei și pe cvarta descendentă ce îl urmează. Pentru a crea un caracter neliniștit și misterios desenul ritmic al temei este complet modificat. El reprezintă o mișcare uniformă de șaisprezecimi în care doar conturul melodic îl repetă pe cel al temei. Deoarece contrapunctul din partida viorii secunde nu este contrastant din punct de vedere ritmic față de materialul tematic din partida viorii I, desfășurându-se în aceeași mișcare omogenă de șaisprezecimi, în alcătuirea sa compozitorul a folosit din plin resursa intonativă creând numeroase mișcări contrare ce asigură contrastul celor două linii. În interiorul celor două linii nelipsite sunt și tetracordurile micșorate asociate cu monograma D-Es-C-H. Aici le putem întâlni de cel puțin trei ori: în măsura 150 în partida viorii I în varianta ascendentă H-C-D-Es, în măsura 152 în partida viorii II în varianta ascendentă Cis-D-E-F și tot în partida viorii secunde în măsura 153 în varianta descendentă Ges-F-Es-D. Mișcarea polifonică din partidele viorilor este întreruptă o singură dată de un acord tăios cu indicația *sf* în vocile inferioare. Acest acord corespunde intervențiilor scurte a vocilor inferioare în varianta inițială a celei de a doua teme a compartimentului. După consumarea celor două linii în vocile superioare a doua temă a compartimentului în varianta ei inițială apare o ultimă dată în partida violoncelului (mm.155-157) pe fundalul unei note lungi cu *fermata* în partida violei. Un acord cu *sf* în *pizz.* de pe timpul doi al măsurii 159 în cele trei voci inferioare și nota Cis cu *sf* legată peste bara de măsură în partida viorii I asigură tranziția spre compartimentul III al cvartetului.

### 3.3. *Adagio recitativo*

Compartimentul III al cvartetului poartă indicația de tempo *Adagio recitativo*, tranziția de tempo și caracter între compartimente având loc pe durata notei lungi susținute peste bara de măsură în partida viorii I. El începe printr-un recitativ prelungit în partida viorii I (mm. 160-169) (Ex. 88). Recitativul este scris în întregime în nuanța dinamică *f* și are un caracter

declamativ-dramatic, momentele sale culminative având indicația compozitorului de accent pe fiecare notă. El se desfășoară fără acompaniament, cele câteva replici scurte, tăioase în vocile inferioare având loc pe duratele notelor lungi în partida solistică, pe principiu de contrapunct.

Recitativul nu conține un material tematic pronunțat și se bazează pe principiul de construcție intervalică a tematismului, menționat mai sus. El constă din două fraze distincte ambele având o formă de arcă cu pante abrupte. În edificarea atât a liniilor ascendente cât și a celor descendente compozitorul alege ca material de construcție anumite intervale. Astfel, în măsura 161 pentru a asigura ascensiunea frazei compozitorul folosește o succesiune de cvarte și tritonuri ascendente As-Des-Ges-C-F urmate de două septime ascendente H-B și Es-D reușind să acopere într-o singură măsură un diapazon de trei octave. Predilecția compozitorului pentru construcțiile prelungite din cvarte ascendente și pentru utilizarea intervalelor de septimă mare a fost discutată pe larg în capitolul precedent al tezei. Mișcarea descendentă a frazei este asigurată de un material polifonic, obținut prin alternarea vocilor în partida viorii I (cele două voci sunt interpretate pe corzi diferite), care constă din două moduri descendente în mișcare paralelă. Este vorba despre modul descendent de tonuri întregi Fis-E-D-C-B-As-Ges din vocea superioară (interpretată pe coarda E) și pentacordul descendent G-F-Es-Des-C (interpretat pe coarda A) care, împreună cu septima mare descendentă Es-E din măsura 165, ancorează percepția ascultătorului în centrul tonal C. Cea de-a doua frază ascendentă este construită din aceleași intervale ca și prima (Ex. 89). Astfel, în pasajul rapid de septolet Gis-D-A-B-E-Es-D deosebim intervalele triton-cvintă-triton-septimă mare, care de această dată sunt unite sub un singur *legato*. Descinderea din punctul culminant al frazei pe nota H din octava a treia este asigurată de trei septime mari C-Des, As-A și C-Des, care acoperă majoritatea distanței necesare pentru coborârea în registrul dorit.

Recitativul viorii este urmat de un alt recitativ, de această dată în partida violoncelului (mm. 168-174). Deși recitativul din partida violoncelului are același caracter declamativ/dramatic și se desfășoară la fel în două valuri ca și cel din partida viorii I, diapazonul lui este mult mai restrâns. Prima sa ascensiune este realizată prin intermediul unor moduri derivate din tetracordul micșorat asociat cu monograma D-Es-C-H, și anume, pentacordul micșorat ascendent Fis-Gis-A-H-C din măsura 169 și hexacordul ascendent F-G-A-H-C-D-Es din măsura 170, în timp ce descinderea și cea de-a doua ascensiune sunt realizate prin intermediul septimelor mari. Ca și recitativul din partida viorii I, cel din partida violoncelului se desfășoară pe fundalul unor replici sporadice în vocile superioare, de această dată în *p legato*. Însă în ultimele două măsuri (mm. 173-174) recitativului îi este suprapus un contrapunct în *ff* în mișcare paralelă ascendentă în cele trei voci superioare. Contrapunctul poartă același caracter declamativ al recitativului din partida viorii I, fiind interpretat în exclusivitate cu arcușe separate pe fiecare notă. În mijlocul acestei mișcări în



fiecare din vocile superioare poate fi observat tetracordul micșorat ascendent semiton-ton-semiton: As-A-H-C în partida viorii I, Es-E-Fis-G în partida viorii II și G-Gis-Ais-H în partida violei.

Secțiunea cuprinsă între măsurile 175-190 este una din cele mai complexe în întreg cvartetul și reprezintă culminația Compartimentului III. Ea conține un fugato scris pe teme independente în fiecare voce, în care din condițiile unui *fugato* tradițional sunt respectate doar pasul intrărilor și anumite trăsături ritmice și intonative comune în interiorul fiecărei teme. Fugato-ul păstrează nuanța dinamică *ff* din măsurile precedente și se desfășoară în același caracter declamativ-dramatic ca și recitativele precedente.

Fugato-ul începe în partida violei din anacruză către măsura 175. Tessitura registrului înalt preferat de compozitor pentru expunerea temei din partida violei conferă temei o sonoritate intensă. Tema se desfășoară pe fundalul unui contrapunct în partida violoncelului care în măsura următoare (m. 176) trece în partida violei unde însoțește intrarea temei în partida viorii II. Intrarea temelor în partidele viorii I și violoncelului are loc în măsura 177, pe timpul unu în partida viorii I și pe timpul trei în partida violoncelului corespunzător (Ex. 90). Toate temele fugato-ului poartă aceleași trăsături ritmice: mișcarea generală de optimi și șaisprezecimi și ritmul sincopat format printr-un *legato* între a doua optime de pe timpul doi și prima notă a timpului trei. La fel, în interiorul lor sunt frecvente mișcările la interval de cvartă. Tema în partida violoncelului este în mare parte formată din sunetele unor tetracorduri micșorate asociate cu motivul D-Es-C-H. Astfel, în măsurile 178-179 observăm tetracordul micșorat descendent Es-D-C-H, în măsura 179 – motivul D-Es-C-H în varianta sa originală C-Des-B-A și în măsura 180 sunetele unui tetracord micșorat în varianta G-F-E-As. Interpretarea fugato-ului cere de la membrii cvartetului o atenție sporită, deoarece conținutul dramatic al fragmentului poate să provoace o prevalare a intensității sonore asupra clarității facturii obligatorie pentru orice formă polifonică. Fiecare interpret urmează să reducă nuanța dinamică și intensitatea sunetului după expunerea temei în partida sa pentru a ceda locul expunerii temei într-o altă voce și pentru a nu împovăra factura.

În măsura 182 compozitorul introduce în partida viorii II o nouă temă care este caracterizată prin multiple intonații-lamento de secundă. Aceste intonații-lamento sunt preluate de celelalte voci în măsurile 185-189. Ele sună concomitent cu descreșterea nuanței dinamice până la *pp* în măsura 190, unde, în cele trei voci inferioare sună un acord disonant format din note lungi care va fi susținut până la sfârșitul compartimentului. Pe fundalul acestui acord în *pp* se desfășoară ultimele replici ale compartimentului în partida viorii I. Aceste replici scurte și lente, scrise pe principiul ritmic de *ritenuto* "scris", unde creșterea graduală a duratelor creează efectul unui *ritenuto* ( în cazul dat: triolet de optimi – duolet de optimi – triolet de pătrimi), se desfășoară într-o direcție generală ascendentă și sunt formate în mare parte din intonații de septimă mare atât ascendente cât și descendente: Ges-F, D-Es, Es-D și Cis-C. Mișcarea ascendentă își găsește

punctul final în cea mai înaltă a sa notă cu *fermata* A din octava a treia, interpretată prin procedeul *flageolet*. Această notă susținută peste bara de măsură asigură tranziția fără oprire a discursului muzical spre compartimentul final al cvartetului.

### 3.4 *Allegro con brio*

Compartimentul IV al cvartetului are un specific bine pronunțat. El reprezintă o mișcare *ostinato* în pulsație de șaisprezecimi, într-o dezvoltare continuă, pe principiul unui *crescendo-diminuendo* "scris", asigurat de indicațiile de nuanță dinamică ale compozitorului, care creează relieful compartimentului. Șaisprezecimile, cu excepția basului ostinat, sunt unica durată folosită de compozitor în acest compartiment, iar *détaché*-ul – unica articulație. Având în vedere caracterul dramatic al compartimentului interpreții vor evita substituirea unui *détaché* intens, la coardă, printr-o trăsătură ușurată de tip *spiccato*, pentru a nu pierde din intensitatea discursului muzical.

Compartimentul începe prin prezentarea timp de două măsuri a basului ostinat în partida violoncelului (Ex. 91). El constă din cinci note din care patru sunt interpretate în procedeul *pizzicato* și una prin lovire cu mâna stângă în placa de sus a instrumentului. Durata de cinci pătrimi a motivului ostinato determină și măsura compartimentului. Structura de patru sunete muzicale ale motivului (fără a număra lovitura în corpul instrumentului), dar și organizarea lui intervalică sunt derivate din monograma D-Es-C-H. Astfel, primul interval al monogramei – secunda mică ascendentă, este transformat într-o secundă mare ascendentă, al doilea interval – terța mică descendentă este transformat într-o cvartă descendentă și al treilea interval – secunda mică descendentă este transformat într-o septimă mare ascendentă, demonstrând încă o dată faptul că intervalul de septimă mare des folosit pe durata cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi este derivat din motivul D-Es-C-H. Structura intervalică modificată a monogramei nu împiedică perceperea motivului *ostinato* ca o variantă a sa, având în vedere afinitățile de contur și intervale între ele.

După cele două măsuri de expunere a basului ostinat, în cele două voci superioare începe desfășurarea mișcării de șaisprezecimi *ostinato*. Mișcarea se desfășoară prin intermediul unor replici scurte, rupte, pe o durată de cel mult trei pătrimi, separate prin pauze (Ex. 92). Pe durata măsurilor 197-208 partidele viorilor se dezvoltă într-o relație de contrapunct. Ca și în măsurile 149-154 din Compartimentul II al cvartetului, pulsația uniformă a vocilor obligă compozitorul să folosească resursa intonativă pentru a crea relația de contrapunct dorită. Astfel, deși desenul ritmic al vocilor pe durata măsurilor susnumite este simetric, materialele lor se deosebesc radical, partida viorii I conducând materialul tematic, iar cea a viorii secunde – un contrapunct bazat în exclusivitate pe o mișcare cromatică. Materialul partidei superioare este polifonic și reprezintă două voci din care prima se mișcă întotdeauna pe prima șaisprezecime a timpului iar cea de-a doua cuprinde celelalte

trei (sau una, după caz) șaisprezecimi ale timpului. Conturul materialului tematic de bază, însă, este deseori repartizat între voci, astfel încât poate fi perceput doar din îmbinarea lor. De facto, toate sunetele implicate sunt importante pentru crearea percepției lui. Materialul tematic din partida superioară este aproape în totalitate derivat din motivul D-Es-C-H. Astfel, în măsurile 197-198 în vocea superioară a partidei viorii I putem observa mișcarea ascendentă pe sunetele unui tetracord micșorat C-Des-Es-Fes. În măsurile 200-201 observăm, de această dată în îmbinarea vocilor partidei superioare, motivul D-Es-C-H în forma Ges-F-As-A în care ultimele două note ale motivului devin primele două. În măsura următoare, 202, observăm, iarăși în completarea reciprocă a vocilor, varianta incompletă a motivului D-Es-C-H – Es-Ges-As.

După cum a fost menționat mai sus, materialul Compartimentului IV se desfășoară într-un *crescendo* "scris". Astfel dezvoltarea lui începe de la nuanța dinamică *p* în partida violoncelului și *mp* în partidele viorilor, în care se desfășoară întreg contrapunctul dintre vocile superioare cuprins între măsurile 197-208. În ultimele două măsuri ale contrapunctului, vocilor superioare li se alătură partida violei, conducând o voce independentă în factura polifonică, care însă, după cum a fost menționat mai sus, face parte dintr-un mozaic, prin care este redat materialul tematic de bază. Prin replici scurte pe intervale repetate de septime mari partida violei completează din punct de vedere ritmic și melodic materialul vocilor superioare pe durata pauzelor în acestea. Începând cu măsura 209 partida violoncelului abandonează conducerea basului ostinat și se alătură vocilor superioare în mișcarea de șaisprezecimi *ostinato*. În aceeași măsură autorul marchează începutul *crescendo*-ului "scris" prin indicația *mf*, care este menită să asiste completarea numărului de voci participante la mișcarea șaisprezecimilor *ostinato* în amplificarea generală a sonorității.

În continuare materialul tematic al compartimentului este în mare parte derivat din motivul D-Es-C-H. Astfel, în măsurile 209-210 cele patru sunete din care sunt formate replicile scurte din patru șaisprezecimi repetate pe septime mari interpretate în note duble, C-H în partida violei și Es-D în partida viorii I, suprapuse pe verticală, coincid cu sunetele monogramei D-Es-C-H (Ex. 93). În măsura 214 observăm tetracordul micșorat ascendent D-Es-F-Ges, primele trei sunete ale căruia sunt interpretate de partida violoncelului iar ultimul de cele trei voci superioare. În măsura 215 în cele trei voci superioare observăm monograma D-Es-C-H în varianta sa originală cu Es transpus cu o octavă în jos (Ex. 94). În măsura 216 în partida violoncelului observăm un hexacord micșorat ascendent H-C-D-Es-F-Ges care include în sine sunetele autografului lui Șostakovici (Ex. 95). Acest hexacord reprezintă una din structurile modale tipice pentru creația lui D. Șostakovici care au fost discutate în capitolul II al prezentei teze.

Fragmentul din articolul muzicologului rus V. Sereda prezentat în capitolul II al tezei conține o demonstrație a modalității în care compozitorul rus folosea modurile micșorate prin exemplu unui hexacord micșorat Fis-G-A-B-C-Des (a cărui structură intervalică este identică cu

cea a hexacordului micșorat H-C-D-Es F-Ges din măsura 216 a Cvartetului de coarde nr. 3 de B. Dubosarschi) care se încadrează în intervalul unei cvinte dar conține șase trepte, motiv din care creează o sonoritate tensionată [80, on-line]. Același hexacord Fis-G-A-B-C-Cis stă la baza temei fugii din partea III a Cvartetului de coarde nr. 7 de D. Șostakovici, conturul căreia, din motive bine înțelese, scoate în evidență tetracordul micșorat Fis-G-A-B. Un hexacord ascendent cu structură intervalică identică D-Es-F-Ges-As-A poate fi observat și în măsura 218 în partidele viorilor la unison de octavă. Materialul derivat din motivul D-Es-C-H mai poate fi observat în acest compartiment în măsurile 220-222 în partida viorii I în forma tetracordului micșorat descendent și ascendent Des-C-B-A și invers (Ex. 96), în măsura 224 în partida viorii I în forma tetracordului micșorat ascendent E-F-G-As ca parte a pentacordului micșorat ascendent E-F-G-As-B (Ex. 96), în măsurile 228-229 în partida violei în forma tetracordului micșorat ascendent G-As-B-H, în măsurile 231-232 în partida viorii I în forma tetracordului micșorat ascendent C-Des-Es-Fes, și, în sfârșit, în măsurile 235-236 și 238 în forma tetracordului micșorat ascendent H-C-D-Es în *tutti* la unison, în primul din aceste cazuri tetracordul micșorat ascendent făcând parte din pentacordul micșorat ascendent A-H-C-D-Es.

Scriitura de "mozaic" continuă pe toată durata compartimentului pe principiul alternării vocilor în conducerea materialului tematic, fără a împiedica desfășurarea acestora în factura polifonică generală. Ascensiunea la următoarea treaptă a *crescendo*-ului "scris" are loc în măsura 211, unde, după doar două măsuri de la indicația precedentă *mf*, compozitorul indică nuanța dinamică *f*. În măsura 219 compozitorul ridică nuanța dinamică până la *ff* și concomitent, pentru a echilibra sonoritatea în dialogul dintre vioara I și vocile inferioare care are loc între măsurile 219-224, amplifică sonoritatea în partida viorii I prin efectul de *bourdon*, fiecare notă din această partidă fiind dublată de coarda liberă A. Cea mai înaltă treaptă a nuanței dinamice *fff* este indicată în măsura 231, dar apogeul sonorității este atins în măsurile 235-238, unde toate vocile conduc materialul tematic la unison, la diferență de octavă între fiecare voce. În măsura 241 compozitorul indică un *poco a poco diminuendo* care se desfășoară împreună cu destrămarea facturii ce ajută la reducerea sonorității. Treapta de jos a *diminuendo*-ului este atinsă în măsura 243, unde compozitorul indică nuanța dinamică *p* în partida viorii I, în timp ce în celelalte voci au loc pauze.

Momentul de reflux este urmat de un *crescendo* rapid ce conduce spre o ultimă izbucnire în *ff* în toate cele patru voci în măsurile 245-246. Ea este urmată de un *poco a poco diminuendo* care va dura până în penultima măsură a compartimentului. Această ultimă arcă dinamică *p-ff-pp* se desfășoară pe intonațiile unei formule sincopate *ostinato* care constă din alternarea a doar două sunete C-Des, nota de sus de fiecare dată purtând indicația unui accent (Ex. 97). Începând cu măsura 248 factura se destramă și formula *ostinato* continuă doar în partida violei, în timp ce în partida violoncelului, începând cu măsura 249 revine basul ostinat condus pe durata primelor

paisprezece măsuri ale compartimentului. Intensitatea discursului muzical scade împreună cu nuanța dinamică, care descrește în ambele linii până în penultima măsură a părți. Totuși, o ultimă replică în *ff* în toate vocile a aceleiași formule repetitive de semiton în ultima măsură a cvartetului poartă rolul unui enunț afirmativ ce încheie lucrarea.

### 3.5 Cvartetul nr. 3 în viziunea Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova

Imprimarea Cvartetului de coarde nr. 3 de B. Dubosarschi de către Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova este realizată la același nivel înalt ca și imprimarea celorlalte cvartete ale sale, măiestria individuală a interpreților și omogenitatea interpretării ansamblului fiind nelipsite și de această dată. În interpretarea Compartimentului I în partida viorii I remarcăm siguranța și stabilitatea intonativă, îmbinată cu intensitatea sunetului și expresivitatea frazării a lui A. Caușanschi. În Compartimentul II menționăm unitatea și flexibilitatea ritmică a ansamblului, omogenitatea trăsăturilor de arcuș punctate, precizia redării caracterului *scherzando* în prima temă a compartimentului în partida violei de către B. Dubosarschi, profunzimea sonorității celei de-a doua teme a compartimentului în partida violoncelului interpretată de N. Tatarinov și din nou, omogenitatea mișcărilor comune în partidele viorilor I și II. În interpretarea Compartimentului III se remarcă libertatea improvizatorică a recitativului viorii I în interpretarea lui A. Caușanschi, intensitatea sonorității ansamblului în *fugato*, precum și redarea de către același A. Caușanschi a caracterului meditativ din ultimele măsuri ale compartimentului.

Tempoul compartimentului final (IV) poate fi considerat ca fiind conservativ, ținând cont de faptul că ansamblul ne-a obișnuit cu tempo-uri ce depășesc indicațiile de metronom în părțile rapide. Selectarea unui tempo moderat în compartimentul final oferă ansamblului posibilitatea de a obține un plus de sonorizare, fapt care, putem presupune, reprezintă scopul urmărit prin această alegere. De asemenea, ansamblul interpretează întregul compartiment într-un *détaché* bine așezat la coardă, modalitate prin care interpreții obțin amploarea dar și intensitatea dorită a sonorizării. În interpretarea acestui compartiment al cvartetului este greu de remarcat prestația individuală a muzicienilor deoarece, după cum a fost menționat mai sus, scriitura cvartetului reprezintă un "mozaic" format din materialul repartizat tuturor partidelor. În schimb, remarcăm efectul de "evantai" realizat cu succes de ansamblu, având în vedere dese alternări ale partidelor în conducerea materialului tematic, obținut printr-o sincronizare perfectă a intrărilor, care asigură mișcarea neîntreruptă a pulsației de șaisprezecimi. Prin imprimarea Cvartetului de coarde nr. 3 de Boris Dubosarschi ne oferă o interpretare de referință a unei lucrări din repertoriul național de cvartet de coarde.

### 3.6. Concluzii la capitolul 3.

În cadrul celor patru cvartete de coarde ale lui B. Dubosarschi Cvartetul nr. 3 se deosebește prin forma sa liberă în interiorul fiecărui compartiment dar și prin idea unificării mișcării în interiorul cvartetului prin renunțarea la pauze între compartimente. Autorul a considerat că această formă este cea potrivită pentru realizarea ideii unui ”Microcvartet”. Din punct de vedere motivic el este apropiat Cvartetului nr. 1, fapt care poate fi considerat ca fiind un pas înapoi față de cuceririle Cvartetului nr.2, unde materialul tematic se baza într-o măsură mai mare pe modurile înrudite cu tetracordul micșorat asociat cu motivul D-Es-C-H, ce rezultă într-un discurs muzical mai coerent din punct de vedere tonal/modal. Totuși, conceptul lucrării, libertatea discursului muzical și ingeniozitatea cu care compozitorul folosește materialul derivat din motivul D-Es-C-H, care este deseori transformat într-un grad în care devine aproape imperceptibil, prezintă un viu interes pentru toate componentele de cvartet de coarde.

Data fiind natura fragmentată a materialului musical care se desfășoară pe principiu caleidoscopic în primele trei compartimente ale lucrării, dar și ideea generală parcursivă a cvartetului, interpretarea ciclului înaintea în fața ansamblului sarcina de a unifica discursul muzical prin menținerea pulsației la joncțiunile formate de alternanța spontană a materialului tematic, dar și la schimbul de tempo-uri între compartimente, întotdeauna realizate pe fundalul unei note lungi într-o anumită voce, prin asigurarea unui raport matematic între tempo-urile compartimentelor adiacente. Aceiași sarcină de menținere, de această dată perfect uniformă și neconținută, a pulsației pe mișcarea neîntreruptă de șaisprezecimi necesită de a fi conștientizată de către componența de cvartet în procesul de lucru asupra compartimentului IV. Aici se va lucra la realizarea trăsăturii de arcuș *détaché* pe toată durata compartimentului, îndeplinirea acestei sarcini, în pofida dificultății sale, fiind necesară pentru asigurarea pulsației neconținute și uniforme a părții. Eșecul de a realiza acest obiectiv va rezulta într-un discurs fragmentat și neconvingător și va împiedica acumularea masei sonore necesare pentru culminațiile arcelor de nuanță dinamică menționate mai sus. Interpretarea scenică a ”Microcvartetului” de B. Dubosarschi se recomandă unor componente de cvartet de coarde experimentate, apte să rezolvă sarcinile de formă muzicală înaintate de partitură.

#### 4. CVARTETUL NR. 4: CICLU CU TRĂSĂTURI PROGRAMATICE

Crearea Cvartetului de voarde nr. 4 de Boris Dubosarschi a fost prilejuită de un eveniment tragic ce a avut loc în vara anului 1985. Autorul se afla la Suhumi, Georgia, când a primit vestea dureroasă despre decesul colegului și bunului său prieten compozitorul Vitalii Verhola, care a plecat din viață la vârsta de doar 38 de ani. Din spusele autorului, el a simțit necesitatea de a aduce un omagiu muzical prietenului său, fapt care a fost realizat prin crearea Cvartetului de voarde nr. 4 în două mișcări – *Andante* și *Allegro risoluto*. Motivul realizării Cvartetului nr. 4 a influențat, desigur, și tematica lucrării, ea având un caracter în general sumbru, uneori chiar funebru, cele trei motive de bază ale lucrării având menirea să creeze imaginea respectivă. Trăsăturile programatice ale cvartetului reprezintă, după părerea muzicologului G. Cocearova, o caracteristică mai rar întâlnită în creația lui B. Dubosarschi, acesta apelând la programatism cu puține ocazii, ca de pildă în lucrarea *Quatre tableaux pour orchestre a cordes* sau în ciclul *Cinci tablouri pentru cvartet de coarde* mai târziu refăcut în *Suita pentru cvartet de coarde* din patru părți, unde programul este menit mai degrabă să creeze niște imagini-impresii generale ale realității decât să descrie caractere concrete [59, p. 38-44].

Cvartetul nr. 4 continuă tradiția scriiturii în stilul lui D. Șostakovici aici fiind prezente, deși într-o mai mică măsură decât în cvartetele precedente, atât motivul D-Es-C-H și tetracordul micșorat asociat cu el, cât și celelalte trăsături ale acesteia: folosirea secundelor mici și a septimelor mari, utilizarea leitmotivului, a citatelor, factura polifonică, etc. Faptul că influența stilului lui D. Șostakovici este percepută mai slab în Cvartetul nr. 4 poate fi explicat prin motive precum evoluția stilului componistic a lui B. Dubosarschi (lucrarea fiind scrisă la 5 ani diferență de Cvartetul nr. 3 și la 14 ani diferență de Cvartetul nr. 1) și tematica Cvartetului, care, de această dată, nu a fost conceput ca un omagiu lui D. Șostakovici. În același timp, tradiția unei scriituri de cvartet de coarde ce a durat 9 ani (Cvartetele nr. 1 – nr. 3) nu putea să nu lase amprenta asupra stilului lucrării, chiar dacă aceasta a fost creată într-un context diferit. Către această perioadă modurile micșorate și teme concise, cromatizate au devenit parte a gândirii muzicale a lui B. Dubosarschi în creația sa de cvartet de coarde.

Din punct de vedere interpretativ, realizarea obiectivelor pe care le înaintează lucrarea necesită obținerea unei emiteri sonore adecvate, a articulației necesare, asigurarea clarității texturii în compartimentele ce conțin factură polifonică, precum și perceperea corectă a motivelor uneori extrem de cromatizate.

În acest context poate fi discutat primul aspect al ciclului – planul tonal. În stilul muzicii moderne, lucrarea nu are semne la cheie și, deși este oficial etichetată ca fiind scrisă în *Cis-moll* se poate mai degrabă vorbi despre un centru tonal *Cis*, decât despre tonalitate în plinul sens a

cuvântului. Astfel în Cvartet se disting trei astfel de centre tonale: *Cis* la începutul părții I, *F* la sfârșitul părții I și începutul părții II și *Fis* la sfârșitul părții II. Ambiguitatea tonală poate fi clar demonstrată prin exemplul măsurilor 9-12 din partea I unde răsună concomitent trisonurile de *Cis-moll* și *dur*. Din punct de vedere al conținutului lucrării, suprapunerea trisonurilor majore și minore, procedeu utilizat și mai târziu pe parcursul celor două părți, contribuie la crearea unor momente de tensiune.

Complexitatea armoniilor folosite în acest ciclu înaintază prima problemă de interpretare – acordajul. Perceperea corectă a motivelor și armoniilor de către interpreți și, ca urmare, obținerea acordajului adecvat, necesită un auz bine antrenat și obișnuit cu armonii complexe. Este strict necesară respectarea temperării acordajului pentru a asigura consonanța tuturor componentelor verticalei sonore. În timp ce anumiți interpreți sunt în stare să realizeze acest aspect al interpretării în mod intuitiv, alții ar putea avea nevoie de o înțelegere exactă a rolului partidei sale în contextul verticalei armonice. Ca exemplu de un astfel de exercițiu am putea folosi sus menționatele măsuri 9-12 din partea I. Se va începe prin acordarea cvintei *Cis-Gis* la vioară I și violoncel după care se vor adăuga, în ordine, *E* și *F* la vioara II și respectiv violă, abordându-se prioritate terței minore din cauza sensibilității acesteia. Un procedeu similar se va folosi și la instaurarea celui de al doilea centru tonal *F* în ultima măsură a părții I, unde *As* care rămâne din măsura precedentă contribuie la suprapunerea trisonurilor major și minor.

#### 4.1. *Andante*

Partea I a Cvartetului – *Andante* – este scrisă în formă parcursivă în care se disting două compartimente bazate pe două sfere de imagini având material tematic diferit.

Tabelul 4.1 B.Dubosarschi, Cvartetul nr.4, p.I

<i>Andante</i>	<i>Piu mosso</i>	<i>Tempo I (Coda)</i>
m.1-27	m.28-42	43-52

Prima secțiune din *Andante* (măsurile 1-27) expune cele două leitmotive ale lucrării, primul dintre care poate fi considerat prevalent ca importantă. Formula ritmică de patru note repetate (triolet de șaisprezecimi + notă lungă de cinci pătrimi) redă cu precizie caracterul încordat și tragic al Cvartetului și, în același timp, constituie materialul de construcție de bază al ciclului pe două planuri: ritmic și tonal (Ex. 98). Ritmul repetat, ușor de recunoscut este folosit pe toată durata ambelor părți cu scopul perpetuării unei idei unice, iar înălțimea repetată a sunetului contribuie la afirmarea centrelor tonale menționate mai sus. Specificul instrumentelor cu coarde face ca aceste formule repetate, în special în partida violei, să fie interpretate în părți diametral



opuse ale arcușului, fapt care cere de la interpreți un nivel corespunzător de măiestrie pentru asigurarea unei articulații și dinamici unice.

Cel de-al doilea leitmotiv care reprezintă o mișcare cromatică din 12 sunete în jurul centrului tonal *Cis* apare în măsura 13 în partida viorii I și a violei, și se suprapune perfect pe leitmotivul de bază completând astfel atât caracterul sumbru al muzicii cât și percepția centrului tonal (Ex. 99). Între măsurile 21-26 o dezvoltare a celui de-al doilea leitmotiv îl transformă într-o reiterare în lanț în partidele extreme a motivului D-Es-C-H în forma șirului de sunete E-G-Ges-Es-F-D-E-Des-C-Es, în care fiecare patru note alăturate constituie o variantă a susnumitului motiv. Autorului îi reușește acest lucru prin folosirea exclusivă a terțelor mici într-o mișcare generală cromatică (Ex. 99a).

A doua secțiune a părții I debutează în măsura 28 și, la început, redă o stare de anxietate care mai târziu erupe atingând culminația dramatică a părții. Acest compartiment reprezintă o structură polifonică, având la bază un canon cu intrări asimetrice în *pizzicato* condus de violoncel și preluat de viorile I și II, având ca fundal leitmotivul de bază care nu conține nici măcar pentru o măsură în partidele viorii II și, consecutiv, a violei, pentru a nu pierde din intensitatea momentului (Ex. 100). Canonul este interesant prin faptul că atât ambele elemente ale temei sale cât și contrapunctul sunt aproape în totalitate formate din variante ale motivului D-Es-C-H. Astfel, primul element al temei canonului reprezintă motivul în formă cu ordinea inversată a sunetelor în varianta Cis-D-F-E, iar cel de-al doilea – în forma tetracordului micșorat descendent A-Gis-Fis-Eis. Motivul, în forma unui tetracord micșorat descendent, abundă și contrapunctul precum urmează: în partida viorii I în mm. 33-34 în varianta G-Fis-E-Es și în m. 35 în varianta B-A-G-Fis; în partida viorii secunde în m. 35 în varianta Es-D-C-H; în partida violoncelului în m. 33 în varianta G-Fis-E-Es și în m. 34 în varianta B-A-G-Fis. La fel și culminația canonului și a întregii părți (mm. 40-41) este dominată de intonațiile tetracordului micșorat semiton-ton-semiton atât în formă ascendentă cât și cea descendentă, care reprezintă unica sa sursă tematică. Din punct de vedere interpretativ rigorile acestei secțiuni reprezintă un *pizzicato* penetrant din partea celor ce conduc tema canonului, iar în culminația părții, asigurarea unui acordaj perfect și sonorizări omogene pe unisonul între vioara I, violă și violoncel (Ex. 101).

Odată consumat compartimentul dramatic al mișcării I, revine sfera primului leitmotiv (măsura 43), care de data aceasta conține un interval de secundă descendentă între primele două note ale motivul, dar care este ușor de recunoscut din cauza formulei ritmice caracteristice. Totuși, de această dată, prin intermediul intonației-lamento de secundă descendentă, tema oferă o tranziție într-un alt caracter: de tristețe, resemnare și, până la urmă, împăcare. Crearea acestui caracter se datorează faptului că melodia liberă, improvizatorică încredințată viorii I și contrapunctul în *pizzicato* la vioara II se desfășoară pe fundalul unui trison de *F-dur* menținut de violă și violoncel

pe durata ultimilor zece măsuri ale părții. Doar în penultima măsură leitmotivul (de data aceasta conținând un interval de terță mica descendentă între primele două note ale sale și terță mica ascendentă între ultimele), prin ultima sa notă *As* schimbă percepția majorului curat în ceva ambiguu. Interpretarea acestui compartiment necesită procedeul *non vibrato* de la cele două instrumente care mențin trisonul pe durata celor zece măsuri. *Vibrato* ar putea perturba consonanța intervalelor trisonului precum și caracterul desemnat al muzicii. În partida viorii I, din aceleași considerente muzicale, este preferabil procedeul *poco vibrato*. Este de asemenea recomandată sublinierea primei note din trioletul de pe timpul 1 al măsurii 51, pentru scoaterea în evidență a caracterului de lamentare redat de triolet. Aplicarea aceluiași principiu este preferabilă și în ultima expunere a leitmotivului descrisă mai sus (măsura 54, timpul 3).

#### 4.2. *Allegro risoluto*

Partea II a ciclului poate fi clasificată ca formă de sonată experimentală fără repriză, ea conținând două sfere ideatice distincte, fiecare din ele bazându-se pe o temă aparte. Ca și în prima parte, fiecare din aceste teme își găsește expunerea și dezvoltarea în interiorul propriului compartiment, după care urmează o dezvoltare a temelor în jumătatea a doua mișcării.

Tabelul 4.2. B.Dubosarschi, Cvartetul nr.4, p.II

Forma părții	Expoziția		Tratarea		Coda
Structura compartimentelor	GP fugato	GS tema Toreadorului	I fuga	II	
Măsurile	3-74	75-149	150-189	192-227	228-268

*Allegro* începe prin reiterarea ultimei variante a primului leitmotiv în unison la toate instrumentele, care de această dată răsună într-un *F-moll* clar în tempoul și caracterul indicat pentru această mișcare – *risoluto* (Ex. 102). Primul compartiment al părții reprezintă, cu mici întreruperi, un *fugato* care cuprinde măsurile 3-74. Nucleul temei de bază este extras din cel de-al doilea leitmotiv al părții I și conține aceiași mișcare cromatică în jurul centrului tonal (Ex. 103). În măsurile 5-6 deosebim motivul D-Es-C-H infiltrat în interiorul temei în forma *As-F-Bes-Ges* iar în măsurile 7-8 în forma tetracordului descendent *Ces-B-As-G*. Indicațiile autorului – *secco* și *marcato* impun o trăsătură de arcuș în partea de jos a acestuia cu amplitudine orizontală mică, pentru a reduce la minim durata notelor. Caracterul amenințător al temei este susținut de leitmotivul I suprapus ocazional peste *fugato* în desfășurare. Cele 70 de măsuri ale epizodului *fugato* se desfășoară într-un *crescendo* în două valuri (cel de-al doilea începând în măsura 47) care este întrerupt brusc în măsura 74 pentru a ceda locul unui nou caracter.

Secțiunea cuprinsă între măsurile 75-179 este una dintre cele mai importante pentru dramaturgia lucrării conținând, conform intenției autorului, caracterizarea eroului principal al lucrării. Secțiunea se bazează pe două citate preluate din opera *Carmen* de G. Bizet care îl caracterizează pe toreadorul Escamillo. Primul citat este preluat din scena de masă de la începutul actului IV ea fiind și tema principală din introducția orchestrală a operei. Cel de-al doilea citat este nemijlocit refrenul din cupletele toreadorului din actul II .

Folosirea citatelor muzicale este un procedeu artistic răspândit în arta muzicală contemporană, fiind caracteristică și creației lui D. Șostakovici, care utiliza frecvent citatele pentru crearea imaginii dorite. Tema în stil mozartian care servește drept temă principală a Simfoniei nr. 9, sau tema *Marșului Ostașilor Elvețieni* din uvertura *Wilhelm Tell* de G. Rossini, folosită în partea I a Simfoniei nr. 15 sunt două cele mai elocvente exemple. Viziunea lui B. Dubosarschi asupra imaginii toreadorului l-a impulsionat să folosească teme asociate cu acest caracter. În opinia compozitorului toreadorul reprezintă o imagine mai degrabă tragică, un caracter ce întruchipează lupta cu dificultățile vieții, luptă care deseori are un sfârșit fatal. Astfel imaginea toreadorului poate fi asociată cu cea a colegului său V. Verhola, plecat prematur din viață.

Tema din introducția orchestrală a operei *Carmen*, care mai jos va fi convențional numită ”tema I a toreadorului”, apare pentru prima dată în partida violoncelului în măsura 76 (Ex. 104). Expusă în optimi față de șaisprezecimile din varianta originală, tema de la bun început tine să ne informeze că citatele care vor apărea pe parcursul mișcării nu vor fi literale ci transformate și adaptate necesităților autorului. Imediat după prima apariție a temei la violoncel compozitorul schimbă măsura din 4/4 în 3/4 pentru a explora noile posibilități oferite de acest material tematic într-o mișcare ternară. Tema, evident comprimată pentru a corespunde măsurii 3/4, este preluată de vioara I după care revine în partida violoncelului însoțit de violă. Indicația *grazioso* în partida viorii I indică faptul că trăsătura de arcuș *spiccato* folosită în acest epizod trebuie să fie diferită ca sonoritate și lungime a notelor de cea folosită în tema *fugato*. În măsura 101 autorul introduce cel de-al doilea citat din operă, care mai jos va fi numit „tema II a toreadorului”, din nou într-o formă transformată, de această dată incompletă (Ex. 105). După un mic compartiment în care autorul dezvoltă ambele teme ale toreadorului este introdus un alt element din introducția orchestrală a operei, de această dată din încheierea uverturii (măsurile 125-128) (Ex. 106). Acest element care păstrează duratele originale de șaisprezecimi permite autorului să dezvolte o mișcare vertiginoasă care va duce la cea de-a doua culminație a părții (măsurile 125-148). Pasajele rapide în *détaché* din acest fragment necesită o bună sincronizare a trăsăturii de arcuș din partea interpreților, iar acordurile sincopate ce reprezintă culminația secțiunii (măsurile 144-149) – un atac comun după fiecare pauză.

Secțiunea ce cuprinde măsurile 150-227 poate fi definită ca o dezvoltare a mișcării secunde, dar și a întregii lucrări (partea I fiind lipsită de o dezvoltare propriu zisă). Din punct de vedere tematic ea reprezintă cel mai elaborat compartiment al lucrării, conținând cel puțin cinci dintre motivele expuse în ambele părți ale Cvartetului. La fel și din punct de vedere dramaturgic ea reprezintă o împletire a tuturor caracterelor prezentate mai sus.

Compartimentul începe prin reinstaurarea centrului tonal *Cis*, odată cu consumarea culminației secțiunii precedente. Această reinstaurare este pregătită în vocea de sus (vioara I) a facturii acordice din ultimele zece măsuri ale secțiunii precedente, dar nu este evidentă până în momentul în care *Cis* este încredințat viorii I ca și notă întregă cu *fermata* pe fonul pauzei cu *fermata* în celelalte voci în măsura 150, din care, după cum a fost menționat mai sus începe dezvoltarea mișcării. În aceeași măsură 150 revine și măsura de 4/4 de la începutul părții.

Prima fază a dezvoltării (m. 150-189) reprezintă o *fugă* la patru voci cu temă de patru măsuri și răspuns *real*, cu intrări în ordine ascendentă la violoncel, violă, vioara I și corespunzător vioara II, având tangențe directe cu *fugato* de la începutul părții II (Ex. 107). Fuga este scrisă în aceeași mișcare de optimi *spiccato secco*, înaintând, corespunzător, aceleași cerințe față de trăsătura de arcuș. Din punct de vedere tematic ea reprezintă o îmbinare ingenioasă și reușită a două dintre motivele de bază ale Cvartetului.

Caracterul și mișcarea temei, preluate din *fugato*, reprezintă o reminiscență a celui de-al doilea leitmotiv al părții I, mai precis a elementului din dezvoltarea lui, cuprins între măsurile 21-26 ale părții I. Acest element expus în partea I într-un *pp* misterios revine în culminația părții secunde în *ff*, reprezentând componenta de bază în construirea acestei culminații. După cum a fost menționat mai sus, acest element dezvoltant al celui de-al doilea leitmotiv al lucrării constă în exclusivitate din variante a motivului D-Es-C-H în forma unui șir de opt sunete în care motivul poate fi urmărit de cel puțin patru ori. La fel în tema fugii, expusă în partida violoncelului, putem observa inserat motivul D-Es-C-H în măsura 150 în forma E-Fis-G-Es, în măsura 151 în forma D-F-E-Cis cu notă intercalată As și în măsura 153 în forma C-A-H-Gis cu notă intercalată D. Motivul *fugato* este aproape pe neobservate împletit în tema fugii cu „tema I a toreadorului”, ale cărei intervale sunt schimbate astfel încât o recunoaștem mai degrabă din conturul liniei melodice. Modificarea intervalelor temei este efectuată într-un asemenea mod încât contribuie și la afirmarea centrului tonal *Cis* la mijlocul și sfârșitul celor patru măsuri ale temei.

Caracterul extrem de complex al fugii este sporit de prezenta a cel puțin trei contrapuncte distincte, care apar în voci diferite în aceeași ordine ca și răspunsurile temei. Toate cele trei contrapuncte sunt bazate pe o mișcare cromatică sincopată, dar au contururi distincte. După consumarea expoziției fugii urmează un interludiu de șase măsuri, în care distingem cel de-al

treilea contrapunct. Măsurile ce urmează (171-179) reprezintă *stretto* al fugii unde tema în partida viorii I și tema în *inversie* în partida violei sunt suprapuse peste tema în *augmentare* în partida violoncelului (Ex. 108). Ultimele zece măsuri ale fugii (180-189) poartă un rol dramaturgic important, prevestind deznodământul ce va avea loc la sfârșitul dezvoltării. În această secțiune autorul suprapune primul leitmotiv al lucrării, cu semiton între primele două note ale sale, în partidele viorilor, peste tema fugii în *augmentare* la unison între violă și violoncel. Epizodul scris în *f* poartă o mare încărcătură emotivă și se consumă printr-un procedeu folosit mai devreme - acorduri sincopate la toate vocile.

Ca și în orice fugă, în acest compartiment interpreții au de depășit o serie de obstacole. Se va lucra asupra obținerii echilibrului sonor necesar, fiecare instrument cedând din nuanță la consumarea temei pentru a permite scoaterea în evidență a temei preluate de alt instrument. Se va urmări claritatea și transparența interpretării pentru a permite perceperea de către public a tuturor elementelor scriiturii contrapunctice. Unul din procedee care contribuie la obținerea efectului de claritate este filarea tuturor notelor lungi din contrapunct după principiul atac-filare, sau așa numitul „ton de clopot”. Respectarea acestui principiu permite evitarea supraîncărcării facturii și perceperea duratelor scurte. Aceiași soluție este recomandată și pentru interpretarea temei în *augmentare* de către violă și violoncel în măsurile 180-189. Autorul indică două articulații pe fiecare notă a temei: *accent* și *portato*. Această scriitură poate fi echivalată cu un *non-legato* activ la clavier și necesită un atac clar și o separare a notelor din partea interpreților la instrumente cu coarde (Ex. 109).

Ultima fază din dezvoltarea părții II (m. 192-227) reprezintă culminația dramatică a lucrării. Ea începe prin reiterarea primului leitmotiv al Cvartetului la violă și violoncel, pe fundalul notei lungi al căruia viorile interpretează tema fugii în *pizzicato*, a doua și a treia trasare a temei fiind în *inversie* cu intervale modificate. Pentru ultima dată tema fugii va apărea la unison în *pizzicato f* la toate instrumentele în *augmentare* în măsurile 204-206, urmată de o pauză generală pe bara de măsură cu efect de liniște înaintea furtunii. Următoarele douăzeci de măsuri (207-227) reprezintă apogeul dramatic al ciclului, realizat la unison pentru toate instrumentele pe toată durata lui. Pentru realizarea acestei culminații autorul alege să folosească cele două leitmotive, care au servit drept material de construcție de bază al întregii lucrări, al doilea apărând aici în *ff* în varianta preluată din măsurile 21-26 ale primei mișcări, folosită și în tema fugii. După cum a fost menționat mai sus această variantă este formată în totalitate din trasările motivului D-Es-C-H. Culminația se desfășoară în trei valuri, primul fiind întrerupt de un *subito p* iar cel de-al doilea de o pauză generală. Este foarte importantă afirmarea centrului tonal *Fis* în ultima parte a secțiunii, și anume, *Fis-dur* în măsura 218 și *fis-moll* în măsura 226, prevestind instaurarea acestui centru tonal la sfârșitul lucrării. Culminația se consumă prin reiterarea augmentată a leitmotivului de bază pe

corzile de bas a tuturor instrumentelor. Sarcinile care stau în fața interpreților în acest compartiment, pe lângă asigurarea unisonului perfect, includ desfășurarea unei palete dinamice largi, având în vedere prăbușirea de la *ff* la *subito p* urmată de o nouă creștere la *fff*, iar indicația autorului de a interpreta leitmotivul de bază pe corzile grave în măsura 226 presupune intenția lui de a obține un maxim de sunet.

Joncțiunea culminației cu ultima secțiune a mișcării în măsurile 227-229 conține un procedeu dramatic de mare putere și anume, consumarea abruptă a dramatismului și trecerea lui într-o stare de istovire și de resemnare, procedeu cu atât mai puternic cu cât este preluat din experiența vieții umane. Repertoriul muzical universal cunoaște nenumărate exemple de utilizare a unui astfel de procedeu, din care unul din cele mai elocvente este *Adagio* din *Cvartetul de coarde op. 11* de Samuel Barber, unde starea de tensiune maximă se consumă pe durata pauzei generale cedând locul calmului și resemnării. Acest efect poate explica și particularitățile formei mișcării secunde, și anume lipsa reprizei, autorul creând o paralelă cu întreruperea neașteptată a vieții colegului său.

Coda mișcării secunde (m.228-268) este scrisă în tempoul *Adagio* și conține deznodământul lucrării. Tematismul său se bazează pe leitmotivul de bază a lucrării precum și pe ”tema II a toreadorului”. Cea din urma prezentată în *pizzicato* la viori (Ex.110) este permanent întreruptă de leitmotivul susținut de violă și violoncel, fapt care oferă o conotație fiecărei teme, chipul eroului fiind întruchipat de tema toreadorului iar imaginea deznodământului fatal - de leitmotivul de bază. Coda conține două recitative contrastante ca și caracter. Primul încredințat viorii I între măsurile 239-244 scris în *p dolce* reflectă o stare de tristețe și cere finețe în abordarea sa. Cel de-al doilea încredințat violoncelului în *f* (m. 249-251), pregătit de *sf tremolo* la viori, reprezintă o ultimă erupere emotivă. Pentru obținerea efectului dorit autorul scrie acest *solo* într-un registru înalt, unde tessitura violoncelului poate reda cel mai bine efectul unui strigat de durere.

Acest recitativ se revarsă fără pauză într-un coral aidoma cântărilor medievale, care durează trei măsuri (252-254), și care la rândul lui aduce o nouă expunere a temei leitmotivului de bază, care, aici, după trei măsuri de coral și odată cu instaurarea *Fis-dur* și a facturii acordice, pentru prima dată își revelează esența sa – este o cântare bisericească de pomenire (Ex. 111). Linia viorii I (m. 255-261) ascendentă și ușoară simbolizează ascensiunea sufletului care parcă își găsește odihna prin instaurarea sextacordului de *Fis-dur* (m. 261), care va rămâne susținut de viori și violă pe durata ultimelor opt măsuri ale lucrării. Tema toreadorului în *pizzicato* la violoncel, în care autorul intenționat introduce sunetul *A* peste acordul de *Fis-dur* din vocile superioare, procedeu de major-minor folosit pe toată durata lucrării, vine să amintească de

evenimentele triste care au avut loc, dar până la urmă ea se dizolvă în leitmotivul cântării bisericești, contopindu-se prin *Ais* cu armonia susținută în *morendo* de celelalte instrumente.

#### **4.3 Cvartetul nr. 1 în viziunea Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova**

Imprimarea Cvartetului nr. 4 de Boris Dubosarschi de către Cvartetul de coarde al Radioteleviziunii din Moldova a fost realizată în 1985 imediat după premiera lucrării. Din spusele compozitorului, toți membrii cvartetului au participat activ la realizarea scopului comun, venind cu sugestii și propuneri de procedee tehnice și interpretare a ideilor muzicale. Rolul de lider în cvartet îi revenea lui A. Caușanschi, distins interpret și profesor, care s-a arătat foarte interesat de reușita proiectului. Procesul creativ pe durata repetițiilor a fost atât de fructuos încât în imprimarea respectivă putem observa anumite diferențe față de partitura originală: alte trăsături de arcuș, *pizzicato* în loc de *arco*, etc. Una din cele mai evidente modificări poate fi observată în măsurile 21-26 ale primei părți, unde, la sugestia lui A. Caușanschi, vioara I interpretează mișcarea cromatică de terțe mici, despre care s-a vorbit mai sus, în flageolete artificiale în loc de *ordinario*. Acest procedeu a fost menit să accentueze răceala conținutului muzical. Pe durata aceleiași secțiuni, în măsurile 25-26 observăm viola alternând acordurile între *arco* și *pizzicato* în loc de numai *arco* din varianta originală a partiturii. La rândul său, acest procedeu este menit să descarce factura epizodului, în care doar leitmotivul de bază trebuie scos în prim plan. De evidențiat sunt și solo-urile recitative ale viorii I la sfârșitul fiecărei părți, interpretate de către A. Caușanschi cu o îmbinare de simplitate și expresivitate care întruchipează o emoție sinceră, precum și solo-ul violoncelului de la sfârșitul părții secunde, interpretat de N. Tatarinov cu intensitatea necesară redării caracterului muzicii. Astfel, rodul muncii membrilor Cvartetului de coarde al Radioteleviziunii din Moldova rămâne și astăzi un punct de referință pentru interpreții ce doresc să abordeze lucrarea lui B. Dubosarschi.

#### **4.4. Concluzii la capitolul 4.**

Cvartetul de coarde nr. 4 de B. Dubosarschi reprezintă una din lucrările importante ale repertoriului național de cvartet. Sinceritatea conținutului, prospețimea formei și dezvoltarea elaborată a ideilor muzicale l-au făcut atrăgător deja pentru câteva generații de interpreți, el, pe bună dreptate, meritându-și locul în repertoriul componentelor de cvartet autohtone și străine. Muzica ciclului înaintea față de interpreți sarcina de a reda caractere bine conturate atât din punct de vedere tematic, cât și dramaturgic, având în vedere caracterul programatic al cvartetului. Imaginea tragică a toreadorului, redată prin intermediul celor două teme caracteristice, adaptate viziunii autorului a chipului eroului principal, dar și transformarea leitmotivului, de la o reprezentare a destinului nemilos la cea a unei nobleți transcendente, reprezintă sarcini

interpretative mature realizarea căroră solicită un nivel corespunzător al ansamblului. Celelalte sarcini înaintate de partitură față de muzicieni sunt deja cunoscute din analiza cvartetelor precedente – acordajul unisonurilor, perceperea auditivă a fragmentelor cromatizate și a modulațiilor, siguranța posesiei instrumentului în salturi și disonanțe, și nu în ultimul rând asigurarea transparenței facturii în fragmentele polifonice, reprezintă dificultăți caracteristice ale Cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi. Date fiind imperativele dramaturgice prezente în partitură interpretarea Cvartetului nr. 4 a lui B. Dubosarschi este recomandată unor componente de cvartet profesionale, a căror experiență în domeniu include rutina depășirii dificultăților tehnice a lucrărilor pentru o ulterioară focusare asupra redării imaginilor muzicale.



## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Rezultatele cercetării demonstrează că cele patru cvartete de coarde ale lui Boris Dubosarschi constituie un segment valoros al repertoriului național de cvartet de coarde atât din punct de vedere al conținutului lor muzical cât și din punct de vedere metodologic. Interpretarea lor în scenă îmbogățește repertoriul sălilor de concert, ele reprezentând o valoare muzicală certă atât prin nivelul înalt al tehnicii componistice, cât și prin specificul și complexitatea originilor lor tematice care sunt inspirate din stilul componistic și monograma lui Dmitri Șostakovici, pe alocuri ingenios și convingător îmbinată cu melosul popular moldovenesc.

Deși B. Dubosarschi nu a avut ca scop să reproducă stilul componistic al lui D. Șostakovici, scriitura cvartetelor sale se bazează pe aceleași principii de tematism și dezvoltare tematică, organizare tonal/modală, folosire a timbrurilor și registrelor, precum și a posibilităților expresive și tehnice ale instrumentelor, dar nu în ultimul rând pe întrebuințarea monogramei compozitorului rus D-Es-C-H ponderea căreia la nivel de construcție tematică în interiorul cvartetelor de coarde ale lui Boris Dubosarschi este covârșitoare. Unul din principiile de dezvoltare a materialului tematic pe care B. Dubosarschi îl preia din creația, inclusiv de cvartet de coarde, a compozitorului rus este factura polifonică. Cvartetele lui B. Dubosarschi reprezintă o enciclopedie exhaustivă a procedeelelor polifonice din epoca Barocului, de la cele mai simple precum imitația și canonul până la fugi de proporții cu *stretto*-uri extrem de complexe.

În cele patru cvartete de coarde de Boris Dubosarschi posibilitățile tematice oferite de monograma D-Es-C-H au fost explorate la maxim, compozitorul făcând uz de o multitudine de variantele tematice posibile derivate din acest motiv precum: cu ordinea modificată a sunetelor, cu inversarea intervalelor, cu modificarea intervalelor, cu intercalare, sub forma tetracordului frigid micșorat semiton-ton-semiton și a pentacordurilor și hexacordurilor micșorate, intervalele de secundă mică și septimă mare, dar nu în ultimul rând însuși monograma D-Es-C-H în forma sa originală ce apare pe durata cvartetelor de nenumărate ori.

O trăsătură distinctă a cvartetelor de coarde ale compozitorului chișinăuian o constituie uzul monotematismului și a leitmotivelor, care cimentează forma lucrărilor permițând o dezvoltare parcursivă a materialului pe durata întregului ciclu și asigurând unificarea conținutului și continuitatea discursului muzical.

B. Dubosarschi se apropie de stilul componistic al lui D. Șostakovici și în sensul abordării posibilităților timbrale și tehnice ale instrumentelor. Frecvente sunt solo-urile improvizatorice, meditative și desfășurate ale tuturor componentelor cvartetului, în care este folosit întreg registrul

instrumentului. Pentru amplificarea sonorității compozitorul face uz de corzile libere ale instrumentelor, și de intervalele naturale de cvintă și octavă, iar în culminațiile cu participarea tuturor partidelor în deosebi frecvente sunt unisonurile la octavă între toate vocile în *ff*.

Prezentarea cvartetelor de coarde de Boris Dubosarschi în scenele de concert din țară și de peste hotare se recomandă unor ansambluri de interpreți de nivel înalt, având în vedere gradul sporit de dificultate al partidelor. Folosind procedee tehnice similare cu cele din creația de cvartet de coarde a lui D. Șostakovici B. Dubosarschi explorează limitele posibilităților fiecărui instrument, fapt care se reflectă în prezența în interiorul cvartetelor a unui număr mare de recitative solistice, în folosirea registrelor acute în partidele violei și violoncelului, în pasaje de virtuozitate caracteristice partidei primei viori, dar des întâlnite și în alte partide și în folosirea întregului spectru de trăsături de arcuș și de procedee de emiterie a sunetului precum *pizz.*, *slap*, *flageolet*. La fel, partitura cvartetelor înaintează probleme de ansamblu precum sincronizarea pe verticală în fragmentele polifonice rapide, asigurarea acordajului în multiplele armonii complexe prezente în cvartete dar și în frecvențele unisonuri de octavă, în special în registru acut, și realizarea clarității sonorității în facturile polifonice de care abundă cele patru cvartete.

În sfârșit, cvartetele de coarde ale lui Boris Dubosarschi înaintează față instrumentalisti probleme conceptuale, conținutul lor muzical fiind apropiat celui al cvartetelor de coarde ale lui D. Șostakovici. În ele predomină latura dramatică a spectrului de caractere, dar nelipsite sunt și caracterele lirice, narrative, precum și imaginile de tristețe adâncă și de joc popular. Redarea întregului spectru de imagini și caractere prezente în cvartete de coarde de Boris Dubosarschi necesită o experiență și maturitate interpretativă corespunzătoare a membrilor ansamblului.

Din punct de vedere metodologic cvartete de coarde ale lui Boris Dubosarschi reprezintă un valoros material didactic recomandat pentru studiu în cadrul disciplinei *Cvartet de coarde* a instituțiilor de învățământ muzical superior din țară și de peste hotare. Studiul cvartetelor de Coarde de Boris Dubosarschi în procesul pregătirii pentru examen reprezintă un bun prilej de exersare și depășire a diverselor procedee tehnice și dificultăți prezente în partiturile lor, printre care se numără o varietate de pasaje de virtuozitate, fragmente interpretate în registrul înalt al instrumentelor, trăsăturile de arcuș *spiccato*, *marcato*, *sautillé*, procedeul *glissando*, precum și diverse combinații de note duble. Calitățile de ansamblist ale studenților pot fi perfecționate prin depășirea dificultăților de ansamblu enumerate mai sus, iar lucrul asupra realizării caracterelor redade de materialul muzical al cvartetelor va lărgi diapazonul expresivității tinerilor interpreți.

Descrierea detaliată a procedeelelor tehnice și interpretative din cvartetele de coarde de Boris Dubosarschi reflectate în prezenta cercetare poate fi folosită de către profesorii disciplinei *Cvartet de coarde* în calitate de ghid metodic în procesul de predare. Rezultatele tezei pot servi drept baza unor ulterioare cercetări muzicologice în domeniul cvartetelor naționale de coarde, facilitând

studiul unui strat în mare parte încă neexplorat din repertoriul muzicii autohtone. De asemenea ele pot fi folosite pentru elucidarea influenței creației de cvartet de coarde a lui Dmitri Șostakovici asupra creației de cvartet de coarde a compozitorilor spațiului post-sovietic, dar și a diverselor modalități de abordare și tratare a monogramei D-Es-C-H.

### RECOMANDĂRI

1. Extinderea studierii genului de cvartet de coarde în patrimoniul muzical național prin analiza cvartetelor semnate de alți compozitori din Republica Moldova.
2. Diversificarea ariei tematice abordate în prezenta teză prin includerea în orbita de cercetare a altor genuri compuse pentru cvartetul de coarde atât de B. Dubosarschi cât și de alți compozitori.
3. Realizarea unei clasificări a repertoriului național pentru cvartetul de coarde.
4. Continuarea studierii și valorificării scenice a cvartetelor de coarde scrise de compozitorii din Republica Moldova.
5. Elaborarea unui ghid metodic cu privire la problemele specifice de interpretare a cvartetelor de coarde ale lui B. Dubosarschi cu indicarea dificultăților de ordin tehnic și formularea unor recomandări în vederea depășirii acestora.
6. Efectuarea unor analize comparate ale cvartetelor semnate de compozitorii din Republica Moldova cu cele compuse în aceeași perioadă în alte țări limitrofe.
7. Identificarea noilor procedee interpretative în repertoriul național pentru cvartet și examinarea lor sub aspectul îmbogățirii paletelor de mijloace expresive și extinderii posibilităților tehnice ale instrumentelor cu coarde.

## **BIBLIOGRAFIE:**

### **În limba română:**

1. Axionov V. Creația componistică în Moldova (Genurile principale și studierea lor). In: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 9-14.
2. Axionov V. Ecouri ale neoclasicismului în creația componistică din Republica Moldova. In: Arta. Arte audiovizuale. 2007. Chișinău: Business-Elita SRL, 2007, p. 54-59.
3. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității). In: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, p. 73-87.
4. Axionov V. Folclorul în creația componistică din Moldova. In: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 56-65.
5. Axionov, V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 214 p.
6. Berger W. G. Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu. București: Editura Muzicală, 1979. 176 p.
7. Berger W. G. Ghid pentru muzica instrumentală de cameră. București: Editura Muzicală, 1965. 347 p.
8. Bolocan T. Etapele de constituire și unele particularități stilistice ale cvartetelor de coarde în creația compozitorilor din Republica Moldova. In: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 165-172.
9. Bolocan T. Particularitățile structurii compoziționale în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova (anii '70-'80 ai sec. XX). In: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. nr. 7 / 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 50-58.
10. Bolocan T. Procedee și tehnici polifonice în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova din anii 70-80. In: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 172-179.
11. Bughici, D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
12. Chiciuc N. Cvartetul nr. 1 pentru instrumente cu coarde al lui Gheorghe Neaga între vechi și nou. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 1 (30) / 2017. Chișinău: Foxtrot SRL, 2017, p. 52-60.

13. Chiciuc N. Ipostaze ale genului de cvartet în repertoriul compozitorului Gheorghe Neaga. In: International musicology congres, 3-rd edition, 28 to 30 October 2016: volumul Congresului Internațional de Muzicologie. Timișoara: Eurostampa, 2016, p. 299-305.
14. Chiciuc N. Problema formei în Cvartetul nr.3 pentru instrumente cu coarde de Gheorghe Neaga. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 2 (31) / 2017. Chișinău: Notograf Prim, 2018, p. 230-234.
15. Chiciuc N. Vechi și nou în Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde de Gheorghe Neaga. In: Artes: Revistă de muzicologie. nr. 16 / 2016. Iași: Artes, 2016, p. 111-119.
16. Cocearova G. Problema reprezentării stilului muzical local. In: Pagini de muzicologie. Chișinău: Șearec-Com, 2002, p. 5-8.
17. Cocearova G. Tendințe și orientări în muzica sovietică moldovenească. In: Literatura și arta. 16 februarie / 1984, p. 6.
18. Dinicu, Gh. Contribuții la arta interpretării instrumentale. București: Editura Muzicală, 1963. 131 p.
19. Hamza, G. Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde. București: Editura Muzicală, 1977. 161 p.
20. Herman V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura Muzicală, 1982. 148 p.
21. Rotaru P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. In: Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 589-651.
22. Rotaru P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-elita SRL, 2007. 104 p.
23. **Ureche A.** Boris Dubosarschi. cvartetul de coarde nr. 4: probleme de interpretare. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 2 (29), 2016, p. 61-66
24. **Ureche A.** Cvartetele lui Boris Dubosarschi în contextul evoluției genului de cvartet In: Akademos, nr. 3, 2020, p.156-160 [online]. [accesat 13.09.2021] Disponibil: [http://akademos.asm.md/files/Akademos%203\\_2020\\_p156-160.pdf](http://akademos.asm.md/files/Akademos%203_2020_p156-160.pdf)
25. **Ureche A.** Metamorfozele monogramei DEsCH în cvartetul de coarde nr. 1 de Boris Dubosarschi. In: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, Nr. 1 (38), 2021, p. 120-129.
26. **Ureche A.** Stilul componistic al lui Dmitri Șostacovician reflectat în Cvartetul de coarde nr. 2 de Boris Dubosarschi. In: Akademos, nr. 1, 2021, p.10-18.
27. Vîrtosu S. Cvartetul de coarde în creația lui Dmitri Șostakovici. Iași: Artes, 2013. 401 p.
28. Vlaicu O. Lucrările pentru vioară și pian de Boris Dubosarschi: aspecte interpretative. In: Anuar stiintific: Muzica, teatru, arte plastice Nr. 1/2 (6/7), 2006, p.35-43.

29. Voiculescu D. Polifonia secolului XX. București: Editura Muzicală, 2005. 168 p.

**În limba engleză:**

30. Booth A. Dmitri Shostakovich's string quartet No. 8 in C Minor, op. 110: A Performer's Guide. Thesis submitted to Florida State University, Tallahassee, 2016. 32 p. [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: [https://www.lib.fsu.edu/sites/default/files/scholarship/ashlees\\_honors\\_in\\_the\\_major\\_thesis.pdf](https://www.lib.fsu.edu/sites/default/files/scholarship/ashlees_honors_in_the_major_thesis.pdf)
31. Brown S. C. Tracing the Origins of Shostakovich's Musical Motto. In: Integral, Eastman School of Music, Rochester, 2006. 35 p. [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: [https://www.jstor.org/stable/40214029?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40214029?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents)
32. Cook N. Analyzing Performance and Performing Analysis. In: Rethinking Music: Oxford University Press, 1999, pp. 239-61. [on-line]. [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: [http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivasTeoricas/Cook%20ANALYSING%20PERFORMANCE\[1\].pdf](http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivasTeoricas/Cook%20ANALYSING%20PERFORMANCE[1].pdf)
33. Eisen C., Baldassarre A., Griffiths P. String Quartet. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited, 2001 [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: <https://agedumusic.files.wordpress.com/2017/02/string-quartet.pdf>
34. Fisher G., Lochhead J. Analysis, hearing, and Performance. In: Indiana Theory Review. Indiana University Press, nr. 14 (1), 1993, p. 1-36. [on-line]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: [https://www.jstor.org/stable/24045062?read-now=1&refreqid=excelsior%3A8f60a45996d9cf25fa81e74b9b356820&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24045062?read-now=1&refreqid=excelsior%3A8f60a45996d9cf25fa81e74b9b356820&seq=1#page_scan_tab_contents)
35. Fisk Ch. Performance, Analysis, and Musical Imaging. In: College Music Symposium. College Music Society, nr. 36, 1996. P. 59-72. [on-line]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: [https://www.jstor.org/stable/40374284?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40374284?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents)
36. Grave, F. The String Quartets of Joseph Haydn. Oxford University Press. 2008 373 p.
37. Gushue A.C. Self-Expression through the string quartet: An analysis of Shostakovich's string quartets No. 1, No. 8, and No.15. Thesis submitted to Scripps College, Claremont, 2015. 86 p. [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: [https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1640&context=scripps\\_theses](https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1640&context=scripps_theses)
38. Heller J., Campbell W. C. Music Performance Analysis. In: Bulletin of the Council for research in Music Education. University of Illinois Press, nr. 24, 1971, p. 1-9 [on-line].

- [accesat 13.09.2021]. Disponibil:[https://www.jstor.org/stable/40317136?refreqid=fastly-default%3A882968e1ebf9ef027fface678960c46&seq=2#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40317136?refreqid=fastly-default%3A882968e1ebf9ef027fface678960c46&seq=2#metadata_info_tab_contents)
39. Kim R. H. Dmitri Shostakovich's String Quartet No. 3 in F Major, Op. 73: A Performer's Analysis. Treatise submitted to Florida State University, Tallahassee, 2010. 93 p. [online]. [accesat 13.09.2021].  
Disponibil: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:181281/datastream/PDF/view>
  40. Lerch A., Arthur C., Pati A., Gururani S. An Interdisciplinary Review of Music Performance Analysis. Transactions of the International Society for Music Information Retrieval, 3(1), pp. 221–245. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5334/tismir.53> [on-line]. [accesat 13.09.2021].  
Disponibil: <https://transactions.ismir.net/articles/10.5334/tismir.53/>
  41. Lerch A., Arthur C., Pati A., Gururani S. Music Performance Analysis: A Survey. In: Proceedings of the 20th International Society for Music Information Retrieval Conference, ISMIR, Delft, The Netherlands, 2019. p. 33-43. [on-line]. [accesat 13.09.2021].  
Disponibil: <https://arxiv.org/pdf/1907.00178.pdf>
  42. Levy E. Analysis Applied to Performance. In: College Music Symposium. College Music Society, nr. 19 (1), 1979. p. 128-138. [on-line]. [accesat 13.09.2021].  
Disponibil: [https://www.jstor.org/stable/40351761?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4d428f72192eec110ca422f9a31c5490&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40351761?read-now=1&refreqid=excelsior%3A4d428f72192eec110ca422f9a31c5490&seq=1#page_scan_tab_contents)
  43. MaClelland R. Performance and Analysis Studies: An overview and Bibliography. In: Indiana Theory Review, nr. 24, 2003. p. 95-106. [on-line]. [accesat 13.09.2021].  
Disponibil:[https://www.jstor.org/stable/24046462?refreqid=fastly-default%3A41a797de0036efde75506511f9db6885&seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24046462?refreqid=fastly-default%3A41a797de0036efde75506511f9db6885&seq=1#metadata_info_tab_contents)
  44. Stowell R. (ed.) The Cambridge Companion to String Quartet. Cambridge University Press, 2003. 373 p.
  45. Swinkin J. Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance. In: University of Rochester Press, 2016, 280 p. [on-line]. [accesat 13.09.2021].  
Disponibil: <https://sng1lib.org/book/3583633/86ab2e?id=3583633&secret=86ab2e>
  46. Swinkin J. Schenkerian Analysis, Metaphor, and Performance. In: College Music Symposium. College Music Society, nr. 47, 2007. p. 76-99. [on-line]. [accesat 13.09.2021].  
Disponibil: [https://www.jstor.org/stable/40374506?read-now=1&refreqid=excelsior%3Af98c9de1c551c322617024a3c354f77e&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40374506?read-now=1&refreqid=excelsior%3Af98c9de1c551c322617024a3c354f77e&seq=1#page_scan_tab_contents)
  47. Tilmouth M. String Quartet. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol.18, p.276-287.

48. Tilmouth M. Quartet. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XV. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol.15, p. 498-499.
49. Timmers R., Endo S., Bradbury A., Wing A. Synchronization and leadership in string quartet performance: a case study of auditory and visual cues. In: Front. Psychol. 5:645. [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: [doi: 10.3389/fpsyg.2014.00645](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00645)
50. Watson J. Aspects of the “Jewish” folk idiom in Dmitri Shostakovich's string quartet no. 4, op. 83 (1949). Thesis submitted to University of Ottawa, 2008. 188 p. [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: <https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/27742/1/MR48520.PDF>

### **În limba rusă:**

51. Белых М. Б. Дубоссарский, Violin concerto no 2: романтические антитезы и их авторская транскрипция. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică nr.1, 2019, p.19-29
52. Бенгельсдорф С. Борис Дубоссарский. Венок на йорцайт [online]. [accesat 10.04.2021]. Disponibil: <https://www.jcm.md/ru/all-news/boris-dubossarskij-venok-na-jortsajt>
53. Бобровский В. Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. Москва. Советский композитор, 1961. 257 с.
54. Бочарникова, В. Квартетное творчество Д.Д.Шостаковича: к проблеме эволюции жанра Teza de doctor. Sankt-Petersburg, 2009 [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/kvartetnoe-tvorchestvo-dd-shostakovicha>
55. Гинзбург, Л. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. В: Гинзбург, Л. Статьи. Москва: Советский композитор, 1971, с. 209-250.
56. Гинзбург, Л. О работе над музыкальньгм произведением. Москва: Музыка, 1981. 89 с.
57. Григорьев, В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. В: Музыкальное исполнительство и современность. Москва: Музыка, 1988, вып. I, с. 69-86.
58. Гуревич, Л. Штриховая техника скрипача. Ленинград: Музыка, 1987. 314 с.
59. Давидян, Р. Р. Квартетное искусство: Проблемы Исполнительства. М. Музыка, 1994. 316с.
60. Давидян, Р. Р. Квартеты Шостаковича. Исполнительский анализ. Ярославль:, Фортуна ЭЛ, 2013. 110 с.
61. Дехтяренко, Е. Квартеты Д. Д. Шостаковича. Стиль и исполнительские принципы. Teza de doctor. Magnitogorsk, 2009. [online]. <https://www.dissercat.com/content/kvartety-dd-shostakovicha-stil-i-ispolnitelskie-printsipy>
62. Дельсон, В. Некоторые вопросы эстетики исполнительства. В: Советская Музыка, 1960, №9, с. 112-114.



63. Дружинин Ф. Квартеты Шостаковича глазами исполнителя. [online].  
[http://www.mgl.ru/library/92/Druzhinin\\_Memories\\_Shostakovich.html](http://www.mgl.ru/library/92/Druzhinin_Memories_Shostakovich.html)
64. Казальс П. Об интерпретации. В: Советская музыка, 1956, № 1, с. 88-99.
65. Казанцева, Л. Понятие исполнительской интерпретации. В: Музыкальное содержание: наука и педагогика. Уфа: РИЦ УГАИ, 2004, с. 149-156.
66. Козлова, Н.; Циркунова, С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: Вопросы теории, истории и методики преподавания. Chişinău: Pontos, 2014.
67. Козлова, Н., Циркунова, С. Трио для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского: особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки. În: Anuar Ştiinţific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. 2012, nr. 3, p. 93.
68. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
69. Кочарова, Г. "Quatre tableaux pour orchestre a cordes" Бориса Дубоссарского: музыкальный экфрасис или индивидуальное художественное послание. În: Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 1 / 2014. Chişinău: Notograf Prim, 2014, p. 38-44.
70. Климовицкий А. Ещё раз о теме-монограмме DesCH. În: Д. Д. Шостакович: сборник статей к 90-летию со дня рождения. Сост. Л.Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург: Композитор, 1996, с. 249–268
71. Лебедев, А. Проблемы исполнительской интерпретации и современная музыкальная практика [online]. <http://musstudent.ru/biblio/60-dialogicheskoe-prostranstvo-muzyki-v-menjajushhemsja-mire-2009/140-a-e-lebedev-problemy-ispolnitelkojj-interptetacii-i-sovremennaja-muzykalnaja-praktika>
72. Милютин, И. Из наблюдений за развитием камерно-инструментального творчества в музыкальном искусстве Молдовы. В: Cercetări de muzicologie. Chişinău, 1998, p. 5-12.
73. Милютин, И. Камерно-инструментальное творчество (к вопросу о национальном стиле). В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 190-212.
74. Милютин, И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60-70-х годов. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7-20.
75. Милютин, И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторской творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 79-95.

76. Михайлов, М. О понятии стиля в музыке. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Москва-Ленинград, 1965, вып. 4, с. 16-29.
77. Михайлов, М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
78. Мострас, К. Динамика в скрипичном искусстве. Москва: Музгиз, 1956. 58 с.
79. Мострас, К. Ритмическая дисциплина скрипача. Москва-Ленинград: Музыка, 1951. 307 с.
80. Мострас, К. Система домашних занятий скрипача. Москва: Музгиз, 1956. 56 с.
81. Музыка, Т. Претворение традиций неоромантизма и неофольклоризма во Втором концерте для скрипки и симфонического концерта Бориса Дубоссарского. In: Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conf. intern., 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema libris, 2014, pp.207– 214.
82. Назайкинский, Б. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с .
83. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
84. Назаров, И. Основы музыкально-исполнительской техники и методы ее совершенствования. Ленинград, Музыка, 1969. 134 с.
85. Осипенко О. Музыкальный тематизм струнных квартетов Д .Д. Шостаковича: жанровый генезис и семантика. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Красноярск, 2018. [online]. <https://bit.ly/328mLfl>
86. Островская, Г. Традиции и новаторство в претворении жанра квартета в творчестве Д.Д. Шостаковича. [online]. <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-i-novatorstvo-v-pretvorenii-zhanra-kvarteta-v-tvorchestve-d-d-shostakovicha>
87. Переверзев, Н. Исполнительская интонация. Москва: Музыка, 1989. 208 с.
88. Пирогова, Г. Борис Дубоссарский. В: Молодые композиторы Советской Молдавии. - Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с.32-42.
89. Раабен, Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград: Музыка, 1962, вып. 1, с. 20-50.
90. Раппопорт, С. О вариантной множественности в исполнительстве. В: Музыкальное исполнительство. Москва: МГК, 1972, вып. 7, с. 3-46.
91. Сабина, М. Шостаковичь-симфонист. Moscova. Музыка, 1976. 476 с.
92. Середа, В. Особенности ладовых структур в музыке Д. Шостаковича. [online]. [accesat 13.09.2021]. Disponibil: <http://valentin-sereda.ru/osobennosti-ladovyx-struktur-v-muzyke-d-shostakovicha/>
93. Смирнов, М. Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство. В: Музыкальное исполнительство и современность. Москва: Музыка, 1988, вып.1, с.213-239.

94. Соколов, О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: НГУ, 1994. 220 с.
95. Соколовьяк, Н. Струнные квартеты отечественных композиторов памяти Д.Шостаковича. В: Художественный мир музыкального произведения. 2014, нр. 3(16), р. 93-95
96. **Уреке, А.** Борис Дубоссарский, струнный квартет №4: от замысла к исполнению. В: Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Миколаїв, 2016, с. 64-68
97. Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984.144 с.
98. Чернова, Т. Жанровый аспект музыкальной формы. В: Musiqi Dünyasi. № 1 (58) / 2014, с. 7070-7089.
99. Шульпяков, О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград: Музыка, 1986. 128 с.
100. Шульпяков, О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Ленинград: Музыка, 1973. 104 с.

#### **Internet resurse**

101. <http://quartetweb.com/index.php?/site/p/welcome>
102. <http://www.quartets.de/index.html>

## **DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII**

Subsemnatul, Ureche Alexandru, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Ureche Alexandru

Semnătura



## CV-UL AUTORULUI

### INFORMAȚII PERSONALE

Alexandru Ureche

📍 str. Alba-Iulia 3, apt. 93, 2051 Chișinău (Republica Moldova)

☎ +373-69-268-007

✉ urechesandu@yahoo.com

### POZIȚIA

Asistent universitar

### EXPERIENȚA PROFESIONALĂ

01/09/2014–Prezent

Lector Universitar

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău (România)

22/02/2006–Prezent

Artist al orchestrei

Filarmonica Națională "S. Lunchevici", Chișinău (Republica Moldova)

### EDUCAȚIE ȘI FORMARE

01/09/1985–31/05/1996

Diplomă de studii medii

Liceul-internat republican de muzică "C. Porumbescu", Chișinău (Republica Moldova)

01/09/1996–31/05/2001

Diplomă de licență

Universitatea de Stat a Artelor, Chișinău (Republica Moldova)

01/01/2002–31/05/2004

Diplomă de masterat

Southeastern Louisiana University, Hammond, LA (Statele Unite ale Americii)

### COMPETENȚE PERSONALE

Limba(i)  
maternă(e)

română

## Limbile străine

	ÎNȚELEGERE		VORBIRE		SCRIERE
	Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	
rusă	C2	C2	C2	C2	C2
engleză	C2	C2	C2	C2	C2

Niveluri: A1 și A2: Utilizator elementar - B1 și B2: Utilizator independent - C1 și C2: Utilizator experimentat Cadrul european comun de referință pentru limbi străine

**Competențe de comunicare** bune abilități obținute în anii de lucru cu studenții AMTAP

### Competențe organizaționale/manageriale

bune abilități de conducere obținute în cei 11 de lucru în calitate de concertmaistru al Orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale "S. Lunchevici"

bune abilități organizaționale obținute prin activitatea mea în calitate de președinte al Echipei de Asigurare a Calității Studiilor a Departamentului Instrumente Orchestrale al AMTAP

## AUTOEVALUARE

Procesarea informației	Comunicare	Creare de conținut	Securitate	Rezolvarea de probleme
Utilizator independent	Utilizator independent	Utilizator independent	Utilizator experimentat	Utilizator independent

## INFORMATII SUPLIMENTARE

Distincții

Ttlul onorific Maestru în Artă (2020)

## **ANEXA 1**

### **EXEMPLE MUZICALE**

Exemplul 1.

**String Quartet nr. 1** Boris Dubosarsky

**Allegro ma non troppo** □□□□□□

The score consists of three systems of music for a string quartet. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The third system includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is **Allegro ma non troppo**. The first system includes dynamics *mp* for Violin I and Cello, and *p* for Violin II and Viola. The second system includes a triplet marking <sup>3</sup> for Violin I. The third system includes a quintuplet marking <sup>5</sup> for Violin I.



Exemplul 2.

Musical score for Exemplul 2, measures 2-7. The score is in 2/7 time and features four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two flats. Vln. I and Vc. play a melodic line with slurs and accents, marked with a circled '1' at the end. Vln. II and Vla. play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vla. part is marked 'Solo' and 'mf'.

Exemplul 3.

Musical score for Exemplul 3, measures 29-33. The score is in 2/7 time and features three staves: Vln. I, Vln. II, and Vla. The key signature has two flats. Vln. I and Vln. II play a melodic line with slurs and accents, marked with a circled '3' at the beginning. Vla. plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Exemplul 4.

Musical score for Exemplul 4, measures 40-44. The score is in 2/7 time and features one staff: Vln. I. The key signature has two flats. The piece starts at measure 40, marked with a circled '4'. The dynamics are *p* and *dolce*. The melodic line is marked with slurs and accents.

Exemplul 5.

Musical score for Exemplul 5, measures 67-87. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. In the first measure, all instruments play a half note. In the second and third measures, they play quarter notes. The dynamics are marked as *subito p* at the beginning of each measure and *cresc.* in the middle of each measure. The Vln. I part starts with a fermata over measure 67. The Vc. part has a *pp* marking at the beginning of the first measure.

Exemplul 6.

Musical score for Exemplul 6, measures 74-77. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures. In the first measure, Vln. I, Vln. II, and Vla. are silent, while Vc. plays a half note. In the second measure, all instruments play quarter notes. The dynamics are marked as *pp* for Vln. I, Vln. II, and Vla. in the second measure, and *pp* for Vc. in the first measure. A circled number 7 is above the first measure. The Vc. part has a *pp* marking at the beginning of the first measure.

Exemplul 7.

Musical score for Exemplul 7, measures 79-81. The score is written for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). Measure 79 shows the beginning of the piece with a fermata over the first measure. Measure 80 features a *cresc.* marking. Measure 81 continues the *cresc.* marking and includes a fermata over the final measure.

Exemplul 8.

Musical score for Exemplul 8, measure 99. The score is written for the Vla. staff. The key signature has one flat (B-flat). The measure begins with a *p* (piano) dynamic marking and a fermata over the first note. The measure concludes with an accent (>) over the final note.

Exemplul 9.

Musical score for Exemplul 9, measure 103. The score is written for the Vla. staff. The key signature has one flat (B-flat). The measure begins with a *p* (piano) dynamic marking and a fermata over the first note. The measure concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a fermata over the final note.

Exemplul 10.

Musical score for Vln. I, measures 127-130. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with slurs and accents.

Exemplul 11.

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc., measures 178-181. The score is marked "poco tranquillo" and "pp". Vln. I has a melodic line with slurs. Vln. II and Vla. play a dense texture of triplets. Vc. has a pizzicato accompaniment. A circled number "14" is above the first measure.

Exemplul 12.

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc., measures 191-194. The score is marked "Lento" and "ppp". Vln. I and Vln. II have melodic lines with slurs. Vla. and Vc. provide harmonic support with chords and moving lines. Crescendos and decrescendos are indicated with hairpins.

Exemplul 13.

**Con moto. Scherzando**

Cello



*p*

Exemplul 14.

Vla.



*p*

Exemplul 15.

Vln. I



20

Vln. II

Vla.

Vc.

23

*tr*

*pizz.*

Exemplul 16.

Poco meno mosso

5

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

Sul G

Exemplul 17.

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

Exemplul 18.

92

Vln. I

Exemplul 19.

Musical score for Exemplul 19, measures 164-167. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for all instruments. The notation shows quarter notes and half notes across four measures.

Exemplul 20.

Musical score for Exemplul 20, measures 1-3. The score is for Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola, and Cello. The tempo is marked **Grave** with a metronome marking of 40 (represented by four squares). The dynamics are marked *f* (forte). The notation shows eighth-note chords across three measures.

Exemplul 21.

Musical score for Exemplul 21, measures 1-4. The score is for Cello (Vc.). The tempo is marked *recitando Molto espressivo*. The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The notation shows a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in the first measure and two pairs of eighth notes in the second and third measures.

Exemplul 22.

Musical score for Exemplul 22, measures 1-3. The score is for Cello (Vc.). The notation shows a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in the first measure and two pairs of eighth notes in the second and third measures.

Exemplul 23.

Musical notation for Exemplul 23, Vc. part. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It begins with a double bar line and a fermata. The first measure contains a quarter note G2, a quarter rest, and a quarter note F2. The second measure contains a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2, with a '4' below the notes. The third measure contains a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1, with a fermata over the notes. The fourth measure contains a quarter note F1, a quarter note E1, and a quarter note D1, with a fermata over the notes. The piece ends with a quarter note C1 and a quarter rest.

Exemplul 24.

Musical notation for Exemplul 24, Vla. and Vc. parts. The Vla. part is in treble clef with a key signature of one flat. It starts with two measures of rests, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4, with a '4' below the notes. The next measure has a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3, with a '2' below the notes. The final measure has a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3, with a fermata over the notes. The Vc. part is in bass clef with a key signature of one flat. It starts with a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2, with a '2' below the notes. The next measure has a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The final measure has a quarter note G1, a quarter note F1, and a quarter note E1, with a fermata over the notes. The piece ends with a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B1, with a sharp sign above the D1 and a 'pp' dynamic marking below.

Exemplul 25.

Musical notation for Exemplul 25, Vln. I and Vln. II parts. Both parts are in treble clef with a key signature of one flat. The Vln. I part starts with a measure of rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4, with a '4' below the notes. The Vln. II part starts with a measure of rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4, with a '4' below the notes. Both parts have a 'p' dynamic marking and a fermata over the final notes. A box containing the number '25' is placed above the first measure of the Vln. I part.

Exemplul 26.

Musical notation for Exemplul 26, Vla. part. The staff is in bass clef with a key signature of one flat. It starts with a measure of rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2, with a '4' below the notes. The piece ends with a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1, with a fermata over the notes.



Exemplul 27.

Musical score for Exemplul 27, measures 35-40. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The Vln. I and Vln. II parts play chords and moving lines. The Vla. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. part plays a similar rhythmic pattern.

Exemplul 28.

Musical score for Exemplul 28, measures 30-40 and 41-46. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The dynamic marking is *pp* (pianissimo). The Vln. I part has a triplet of eighth notes in measure 30. The Vln. II part plays a continuous eighth-note pattern. The Vla. and Vc. parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplul 29.

Musical score for Vln. I, measures 51-54. The notation is in treble clef. Measure 51 starts with a dotted quarter note G4, followed by a half note A4, and a dotted quarter note B4. Measure 52 has a dotted quarter note C5, a half note D5, and a dotted quarter note E5. Measure 53 has a dotted quarter note F5, a half note G5, and a dotted quarter note A5. Measure 54 has a dotted quarter note B5, a half note C6, and a dotted quarter note D6. A dashed line above the staff indicates an 8va (octave) shift starting at measure 51. Fingerings '2' are indicated under the notes in measures 52 and 53.

Exemplul 30.

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc., measures 53-56. The score is in treble clef for Vln. I and Vln. II, and bass clef for Vla. and Vc. Measure 53 starts with a dotted quarter note G4 in Vln. I, followed by a half note A4, and a dotted quarter note B4. Vln. II has a dotted quarter note G4, a half note A4, and a dotted quarter note B4. Vla. has a dotted quarter note G4, a half note A4, and a dotted quarter note B4. Vc. has a dotted quarter note G4, a half note A4, and a dotted quarter note B4. Measure 54 has a dotted quarter note C5, a half note D5, and a dotted quarter note E5. Measure 55 has a dotted quarter note F5, a half note G5, and a dotted quarter note A5. Measure 56 has a dotted quarter note B5, a half note C6, and a dotted quarter note D6. A dashed line above the Vln. I staff indicates an 8va (octave) shift starting at measure 53.

Exemplul 31.

Musical score for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc., measures 57-60. The score is in treble clef for Vln. I and Vln. II, and bass clef for Vla. and Vc. Measure 57 starts with a dotted quarter note G4 in Vln. I, followed by a half note A4, and a dotted quarter note B4. Vln. II has a dotted quarter note G4, a half note A4, and a dotted quarter note B4. Vla. has a dotted quarter note G4, a half note A4, and a dotted quarter note B4. Vc. has a dotted quarter note G4, a half note A4, and a dotted quarter note B4. Measure 58 has a dotted quarter note C5, a half note D5, and a dotted quarter note E5. Measure 59 has a dotted quarter note F5, a half note G5, and a dotted quarter note A5. Measure 60 has a dotted quarter note B5, a half note C6, and a dotted quarter note D6. The time signature changes from 3/4 to 3/2 at the beginning of measure 59. The dynamic marking *fff* (fortissimo) is present in measures 59 and 60.

Exemplul 32.

Musical score for Exemplul 32, measures 70-71. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). Measure 70 shows Vln. I with a sixteenth-note triplet (marked '6') and a half note. Vln. II and Vla. are silent. Measure 71 shows Vln. I with a half note. Vln. II and Vla. play a sixteenth-note triplet (marked 'p' and 'con sord.').

Exemplul 33.

Musical score for Exemplul 33, measures 82-84. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 82 shows Vln. I with a quarter note and a half note. Vln. II is silent. Vla. and Vc. play a half note. Measure 83 shows Vln. I with a quarter note, a half note, and a quarter note. Vln. II is silent. Vla. and Vc. play a half note. Measure 84 shows Vln. I with a quarter note, a half note, and a quarter note. Vln. II is silent. Vla. and Vc. play a half note. The Vc. part has a 'p' dynamic marking.

Exemplul 34.

**Finale**

**Allegro robusto** □□□□□

Boris Dubosarsky

Musical score for Exemplul 34, measures 1-5. The score is for Violin I (Violin I), Violin II (Violin II), Viola, and Cello. The tempo is Allegro robusto. The score starts with a 3/4 time signature. Measures 1-5 show a rhythmic pattern with accents and dynamics. The Violin I and II parts have a 'f' dynamic marking. The Viola and Cello parts have a 'f' dynamic marking.

Exemplul 35.

Musical score for Exemplul 35, showing a single staff with measures 15 to 24. The music features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a mezzo-piano (*mp*) marking.

Exemplul 36.

Musical score for Exemplul 36, showing four staves (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) with measures 25 to 32. The score includes dynamics and articulation marks.

Exemplul 37.

Musical score for Exemplul 37, showing four staves (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) with measures 33 to 36. A box containing the number '3' is placed above measure 33. The score includes dynamics and articulation marks.

Exemplul 38.

Musical score for Exemplul 38, measures 37-40. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 37 starts with a treble clef and a sharp sign. Vln. I has a whole rest. Vln. II and Vla. play a sixteenth-note pattern starting on G4. Vc. has a whole rest. Measure 38 continues the sixteenth-note pattern. Measure 39 has a 3/4 time signature change and a forte (*f*) dynamic. Vln. I has a quarter note G5. Vln. II and Vla. continue the sixteenth-note pattern. Vc. has a whole rest. Measure 40 returns to 4/4 time. Vln. I has a quarter note G5. Vln. II and Vla. continue the sixteenth-note pattern. Vc. has a whole rest.

Exemplul 39.

Musical score for Exemplul 39, measures 45-48. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 45 starts with a treble clef and a sharp sign. Vln. I has a whole rest. Vln. II and Vla. play a sixteenth-note pattern starting on G4. Vc. has a whole rest. Measure 46 continues the sixteenth-note pattern. Measure 47 has a *pizz.* dynamic. Vln. I has a quarter note G5. Vln. II and Vla. continue the sixteenth-note pattern. Vc. has a whole rest. Measure 48 continues the sixteenth-note pattern.

Exemplul 40.

Musical score for Exemplul 40, measures 49-52. The score is for two instruments: Vln. II and Vla. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 49 starts with a treble clef and a sharp sign. Vln. II and Vla. play a sixteenth-note pattern starting on G4. Measure 50 continues the sixteenth-note pattern. Measure 51 continues the sixteenth-note pattern. Measure 52 continues the sixteenth-note pattern.

Exemplul 41.

Musical score for Exemplul 41, measures 60-64. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for all instruments. The Vln. I and Vln. II parts play chords in the first three measures, followed by eighth-note patterns. The Vla. part plays chords in the first three measures, followed by eighth-note patterns. The Vc. part plays a continuous eighth-note line.

Exemplu 42.

Musical score for Exemplu 42, measures 65-68. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The dynamics are marked *mp* (mezzo-piano) for Vln. I, *p* (piano) for Vln. II and Vla., and *p* (piano) for Vc. The Vln. I part plays a continuous eighth-note line. The Vln. II and Vla. parts play eighth-note patterns. The Vc. part is mostly silent, with a few notes in the first measure.

Exemplul 43.

Musical score for Exemplul 43, measure 95. The score is for Viola (Vla.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked *Poco meno mosso*. The dynamic is marked *pp* (pianissimo). The part features a continuous eighth-note line.

Exemplul 44.

Musical score for Exemplul 44, measures 116-120. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features triplet patterns in all parts. The first violin (Vln. I) starts at measure 116 with a rest, then enters at measure 117 with a triplet of eighth notes. The second violin (Vln. II) enters at measure 117 with a triplet of eighth notes. The viola (Vla.) enters at measure 116 with a triplet of eighth notes. The cello (Vc.) enters at measure 116 with a triplet of eighth notes. The dynamic marking is *p* (piano) and the instruction is *cresc. e accell.* (crescendo and acceleration). The triplet patterns continue through measure 120.

Exemplul 45.

Musical score for Exemplul 45, measures 138-142. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first three staves (Vln. I, Vln. II, Vla.) play a series of chords with accents (>) on the notes. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The cello (Vc.) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff* and an accent (>). The music continues through measure 142.

Exemplul 46.

Musical score for Exemplul 46, measures 155-159. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first three staves (Vln. I, Vln. II, Vla.) play a series of chords with accents (>) on the notes. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The cello (Vc.) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f* (forte). The music continues through measure 159.

Exemplul 47.

Musical score for Exemplul 47, measures 168-171. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the strings, with a prominent slur over measures 168-171. The notes are: Vln. I: G4, A4, Bb4, C5; Vln. II: F4, G4, Ab4, Bb4; Vla.: G3, Ab3, Bb3, C4; Vc.: G2, Ab2, Bb2, C3.

Exemplul 48.

Musical score for Exemplul 48, measures 172-175. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The tempo is marked **Andante**. The music features a melodic line in the strings, with a prominent slur over measures 172-175. The notes are: Vln. I: G4, A4, Bb4, C5; Vln. II: F4, G4, Ab4, Bb4; Vla.: G3, Ab3, Bb3, C4; Vc.: G2, Ab2, Bb2, C3.

Exemplul 49.

Musical score for Exemplul 49, measures 176-179. The score is for Cello. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the cello, with a prominent slur over measures 176-179. The notes are: Cello: G2, Ab2, Bb2, C3.



Exemplul 50.

Two staves of music for Violoncello (Vla.). The first staff starts at measure 8 with a *mp* dynamic. The second staff starts at measure 14. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Exemplul 51.

Two staves of music for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). Both staves start at measure 19 with a *pp* dynamic. The music features rapid sixteenth-note passages with slurs and accents.

Exemplul 52.

One staff of music for Violoncello (Vc.) starting at measure 24. It includes a *solo* section with a *mf* dynamic, followed by a *espressivo* section. A circled number '3' is placed above the staff.

Exemplul 53.

One staff of music for Violin (Vln.) starting at measure 41. The tempo marking is **Poco piu mosso** with a metronome icon. The music includes slurs and a *cresc.* marking at the end.

Exemplul 54.

Two systems of music. The first system shows Violoncello (Vla.) and Violoncello (Vc.) starting at measure 75. The tempo is **Allegro ansioso** and the instruction is *sul tasto*. The dynamic is *p*. The second system starts at measure 79. The music features chords and rhythmic patterns.

Exemplul 55.

Musical score for Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.). The Viola part is in the upper staff, starting with a circled number 9. The Vc. part is in the lower staff, starting with a circled number 9 and a dynamic marking *f*. Both parts feature a series of eighth notes with slurs.

Exemplul 56.

Musical score for Violin I (Vln. I). The score starts with a circled number 10 and a dynamic marking *f*. The melody consists of eighth notes with various accidentals and slurs.

Exemplul 56a.

Musical score for Violin I (Vln. I). The score starts with a circled number 10 and a dynamic marking *f*. The melody consists of eighth notes with various accidentals and slurs.

Exemplul 57.

Musical score for Violin I (Vln. I). The score starts with a circled number 11 and a dynamic marking *f*. The melody consists of eighth notes with various accidentals and slurs.

Exemplul 58.

Musical score for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Each instrument part is marked with a circled number 11. The Vc. part starts with a dynamic marking *f*. The score shows a complex texture with multiple parts and slurs.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Exemplul 59.

Vla.

Exemplul 60.

Vla.

Exemplul 61.

Vla.

Exemplul 62.

Vla.

Exemplul 63.

Vln. I.

Exemplul 64.

Musical score for Exemplul 64, measures 278-284. The score is in 3/4 time and features three staves: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measures 278-284:

- Measure 278:** Vln. part starts with a dynamic marking of *p* and a fingering of IV. The Vln. part has a series of quarter notes. The Vla. part has a series of eighth notes. The Vc. part has a series of quarter notes with a *pizz.* marking.
- Measures 279-280:** The Vln. part continues with quarter notes. The Vla. part continues with eighth notes. The Vc. part continues with quarter notes.
- Measures 281-282:** The Vln. part has a series of quarter notes. The Vla. part has a series of eighth notes. The Vc. part has a series of quarter notes.
- Measures 283-284:** The Vln. part has a series of quarter notes. The Vla. part has a series of eighth notes. The Vc. part has a series of quarter notes.

Exemplul 65.

Musical score for Exemplul 65, measures 293-297. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measures 293-297:

- Measure 293:** Vln. I and Vln. II parts start with a dynamic marking of *p* and a fingering of 30. The Vla. part has a series of quarter notes. The Vc. part has a series of eighth notes.
- Measures 294-295:** The Vln. I and Vln. II parts continue with quarter notes. The Vla. part continues with quarter notes. The Vc. part continues with eighth notes.
- Measures 296-297:** The Vln. I and Vln. II parts continue with quarter notes. The Vla. part continues with quarter notes. The Vc. part continues with eighth notes.

Exemplul 66.

Musical score for Exemplul 66, measures 28-305. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 28-301, and the second system covers measures 305-309. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The first system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs, marked with a circled '31' and a forte 'f' dynamic. The second system shows a transition to a more melodic and sustained texture, with a 'dim.' (diminuendo) marking and 'V' (vibrato) markings above the notes in measures 307-309.

Exemplul 67.

Musical score for Exemplul 67, measures 314-330. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 314-319, and the second system covers measures 320-330. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The first system is marked 'Listesso tempo' and 'mp dolce' for Vln. I, and 'mp' for the other instruments. The second system features a 'sul D' marking for Vln. I and a circled '33' marking for all instruments in the final measure (330).

Exemplul 68.

Musical score for Exemplul 68, measures 345-353. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The tempo is marked *poco rit.* and *Tempo principale*. The dynamics are *p* and *pizz.*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with some rests. The Vla. part plays a similar melodic line. The Vc. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Exemplul 69.

Musical score for Exemplul 69, measures 354-357 and 358-361. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The dynamics are *ff*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with some rests. The Vla. part plays a similar melodic line. The Vc. part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into two systems, with measures 354-357 in the first system and measures 358-361 in the second system.

Exemplul 70.

**Adagio**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

*pizz.*  
*pizz.*

Exemplul 71.

Vc.

*f*

Exemplul 72.

Vla.

*f*  
*f*

Exemplul 73.

Vln. I

*mf*  
*f*

Exemplul 74.

Vln. I  
Vln. II

*ff*  
*ff*

Exemplu 75.

Musical score for Violin (Vla.) and Violoncello (Vc.) for measures 433-436. The score is in 2/4 time. Measures 433 and 434 are marked *ff*. Measures 435 and 436 show a melodic line in the Violin with a slur and a fermata over the final note, and a corresponding line in the Violoncello.

Exemplul 76.

Musical score for Violin (Vla.) and Violoncello (Vc.) for measures 44-45. Measure 44 is circled and contains the number 44. Both parts are marked *ff*. Measure 45 is marked *dim.* and features a slur and a fermata over the final note in both parts.

Exemplul 77.

Musical score for Violoncello (Vc.) for measures 46-49. The score is in 2/4 time. The first measure is marked *pizz.* and *mp*. The following measures (47-49) consist of a continuous eighth-note pattern.



Exemplul 78.

The image displays a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system covers measures 38 to 46. The second system covers measures 47 to 51. The third system covers measures 52 to 56. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and performance instructions (e.g., *arco*). Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 38, 46, 47, and 47. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for Violin I and II, an alto clef for Viola, and a bass clef for Violoncello.

Exemplul 79.

**Molto Adagio** ♩ = 42

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*p* *f* *pizz* *arco* *pp* *pp* *pp*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*pizz* *f* *arco* *f* *pizz* *f* *arco* *fp* *mp*

Exemplul 80.

**Sul G**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

**1** *marcato* *marcato* *marcato* *marcato*

Exemplul 81.

Musical score for two Violin I parts, measures 16-20. The first part (measures 16-19) is marked *ff* *molto espressivo* and features a melodic line with triplets and slurs. The second part (measures 20-23) continues the melodic line with triplets and slurs, ending with a fermata.

Exemplul 82.

Musical score for Violin (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts, measures 1-4. The Violin part is marked *arco* and *p*. The Violoncello part is marked *pizz* and *p*. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part ends with *poco rit.*

Exemplul 83.

Musical score for Violin (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts, measures 1-5. The Violin part is marked *a tempo* and *p*. The Violoncello part is marked *a tempo* and *p*. The Violin part features a melodic line with a trill (*tr*) and a fermata. The Violoncello part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplul 84.

Musical score for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts, measures 46-50. The Violin I part is marked *f* and features a melodic line with slurs and a circled measure 6. The Violin II part is marked *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part is marked *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part is marked *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part ends with *f* and a circled measure 7.

Exemplul 85.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 55-60. The score is marked "con sord." and features sustained notes with slurs.

Exemplul 86.

Musical score for Violin I, measures 26-31. The score is marked "mp" and "sul ponticello", featuring tremolos and slurs.

Exemplul 87.

Musical score for Violin I and Violin II, measures 149-154. The score is marked "f" and "pp", featuring slurs and accents.

Exemplul 88.

Musical score for Violin I, measures 159-165. The score is marked "Adagio recitando" and "f", featuring slurs and accents.

Exemplul 89.

Musical score for Violin I, measures 166-171. The score features slurs and accents.

Exemplul 90.

177 **23** *solo*  
Vc.

Exemplul 91.

195 **Allegro con brio**  
Vc. *pizz.*  
*p* \* ( uăe-êii îi âăeâ) \*

Exemplul 92.

198  
Vln. I

Exemplul 93.

209  
Vln. I *mf*  
Vln. II  
Vla. *arco* *mf*  
Vc. *mf*  
( uăe-êii îi âăeâ)

Exemplul 94.

215  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.

Exemplul 95.

Musical notation for Exemplul 95, Vc. part. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth notes with stems pointing up, starting on G2 and moving up stepwise to G3. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The first two notes (G2, A2) have a sharp sign above them. The last two notes (F3, G3) have a flat sign above them.

Exemplul 96.

Musical notation for Exemplul 96, Vln. I and Vln. II parts. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).  
Vln. I: Starts at measure 220 (circled 29). The melody consists of eighth notes with stems pointing up, starting on G4 and moving up stepwise to G5. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The first two notes (G4, A4) have a sharp sign above them. The last two notes (F5, G5) have a flat sign above them.  
Vln. II: Starts at measure 222. The melody consists of eighth notes with stems pointing up, starting on G4 and moving up stepwise to G5. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The first two notes (G4, A4) have a sharp sign above them. The last two notes (F5, G5) have a flat sign above them.

Exemplul 97.

Musical notation for Exemplul 97, Vln. I part. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 243. The melody consists of eighth notes with stems pointing up, starting on G4 and moving up stepwise to G5. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The first two notes (G4, A4) have a sharp sign above them. The last two notes (F5, G5) have a flat sign above them. The dynamics are *p* (piano) for the first half and *mp* (mezzo-piano) for the second half. A circled 32 is above the second half.

Exemplul 98.

Musical notation for Exemplul 98. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. It features a series of eighth notes with stems pointing up, starting on G2 and moving up stepwise to G3. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The first two notes (G2, A2) have a sharp sign above them. The last two notes (F3, G3) have a flat sign above them. The dynamics are *p* (piano) and there are triplets indicated by a '3' below the notes.

Exemplul 99.

Musical notation for Exemplul 99, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).  
Vln. I: Starts at measure 243. The melody consists of eighth notes with stems pointing up, starting on G4 and moving up stepwise to G5. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The first two notes (G4, A4) have a sharp sign above them. The last two notes (F5, G5) have a flat sign above them. The dynamics are *pp* (pianissimo) and the instruction *sul ponticello* is written above the staff.  
Vln. II: Starts at measure 243. The melody consists of eighth notes with stems pointing up, starting on G4 and moving up stepwise to G5. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The first two notes (G4, A4) have a sharp sign above them. The last two notes (F5, G5) have a flat sign above them. The dynamics are *f* (forte) and there are triplets indicated by a '3' below the notes.  
Vla.: Starts at measure 243. The melody consists of eighth notes with stems pointing up, starting on G4 and moving up stepwise to G5. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The first two notes (G4, A4) have a sharp sign above them. The last two notes (F5, G5) have a flat sign above them. The dynamics are *pp* (pianissimo).  
Vc.: Starts at measure 243. The melody consists of eighth notes with stems pointing up, starting on G2 and moving up stepwise to G3. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The first two notes (G2, A2) have a sharp sign above them. The last two notes (F3, G3) have a flat sign above them. The dynamics are *f* (forte) and there are triplets indicated by a '3' below the notes.

Exemplul 100.

29 *pizz*

Vln. I

Vln. II *3 3 3 3 pizz*

Vla.

Vc. *pizz p*

Exemplul 101.

41 *3 6 6 6 6 6 po-co rit.*

Vln. I

Vln. II *3 po-co rit.*

Vla. *3 6 6 6 6 6 po-co rit.*

Vc. *3 6 6 6 6 6 po-co rit.*

Exemplul 102.

**Allegro risoluto** ♩ = 152

Sul G *3*

Violin I *f*

Violin II *f fp*

Viola *f fp*

Cello *f*

Exemplul 103.

Vc. *p secco simile*

Exemplul 104.

Exemplul 104. Musical score for Violoncello (Vc.). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with the instruction *arco*. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The piece consists of a single melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes.

Exemplul 105.

Exemplul 105. Musical score for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with the instruction *tr* (trill). The dynamics range from *f* (forte) to *tr* (trill). The piece consists of two melodic lines with a mix of eighth and sixteenth notes, including trills and slurs.

Exemplul 106.

Exemplul 106. Musical score for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in treble clef for Vln. I and Vln. II, and bass clef for Vla. and Vc. It begins with the instruction *sf* (sforzando). The dynamics range from *sf* to *f* (forte). The piece consists of four melodic lines with a mix of eighth and sixteenth notes, including slurs and accents.

Exemplul 107.

Exemplul 107. Musical score for Violoncello (Vc.). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a fermata over the first note. The dynamics range from *f* (forte) to *f* (forte). The piece consists of a single melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes.



Exemplul 108.

Musical score for Exemplul 108, measures 171-174. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has one flat (B-flat). Measure 171 is marked with a box containing the number 26 and the dynamic *mf*. The Vln. I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part provides harmonic support with eighth and sixteenth notes. The Vc. part has a bass line with eighth and sixteenth notes.

Musical score for Exemplul 108, measures 175-178. The score continues for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature remains one flat. The Vln. I part continues with a melodic line. The Vln. II part has a similar melodic line. The Vla. part provides harmonic support with eighth and sixteenth notes. The Vc. part has a bass line with eighth and sixteenth notes.

Exemplul 109.

Musical score for Exemplul 109, measures 180-183. The score is for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 180 is marked with a box containing the number 27 and the dynamic *f*. The Vln. I and Vln. II parts feature melodic lines with triplets. The Vla. part provides harmonic support with chords and triplets. The Vc. part has a bass line with chords and triplets.

Exemplul 110.

228 **32** Adagio ♩ = 66  
*pizz.*  
*p*

Vln. I

Vln. II

Exemplul 111.

252 V *f* 3

36 *mf* 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

## ANEXA 2

### Lista lucrărilor pentru cvartet de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova

<b>Autorul</b>	<b>Denumirea lucrării</b>	<b>Anul Compunerii Prima auditiie</b>	<b>Componența</b>	<b>Durata</b>	<b>Păstrare, imprimare, editare</b>	<b>№ de părți</b>
1. Beleaev Vladimir	Cvartet de coarde №1	1994 ZMN	2 vln/ vla/vlc	16	autor	1
2. Beleaev Vladimir	Cvartet de coarde №2	2000-2001, festivalul Două zile și două nopti, Odesa, 2001	2 vln/ vla/vlc	12,45	autor	1
3. Beleaev Vladimir	Cvintet nr.2 pentru clarinet și cvartet de coarde	1993 ZMN	cl/2 vln/ vla/ vlc	14	Sordina Ediziuns, 2003, SEM 0316	
4. Bitkyn Vladimir	Cvartet de coarde	1978	2 vln/ vla/vlc			1
5. Burlea Vlad	Suită pentru cvartet	1994, p.a.1997 Plenara UCCM	2 vln/ vla/vlc		autor	5
6. Buzilă Serafim	Cvartet de coarde №1	1968	2 vln/ vla/vlc		BTRM	4.Andante, Allegro, Andante, Rondo
7. Buzilă Serafim	Cvartet de coarde №2	1973	2 vln/ vla/vlc		BTRM	3. Allegro, Andante, Allegro
8. Buzilă Serafim	Cvartet de coarde №3 op.18a	1980	2 vln/ vla/vlc	16,06	Urmași, BTRM	3. Maestoso, Andante a piacere, Grave- Animato

9. Buzilă Serafim	Cvartet de coarde №4 op.20	1982	2 vln/ vla/vlc	16		3. Allegretto, Andante recitando, Scherzando
10. Buzilă Serafim	Două piese pentru cvartet	imprimat 1988	2 vln/ vla/vlc			
11. Buzilă Serafim	Suită pentru cvartet	1970	2 vln/ vla/vlc		BTRM	4.Andantino, Allegro scherzando, Andante molto cantabile, Allegro molto
12. Buzilă Serafim	Variațiuni pe o temă de Beethoven pentru cvartet	1977	2 vln/ vla/vlc		BTRM	6
13. Ceacovschi-Mereșanu Gleb	Cvartet în stil vechi	imprimat 1988	2 vln/ vla/vlc		BTRM	1. Adagio
14. Ceacovschi-Mereșanu Gleb	Patru piese pentru cvartet	imprimat 1988	2 vln/ vla/vlc		BTRM	4. Largo-Moderato, Andante, Andantino,Allegro
15. Chiriac Anatol	Cvartet de coarde	1983, p.a.1987	2 vln/ vla/vlc		Autor, BTRM	1. Allegro non troppo
16. Chiriac Tudor	Cvartet de coarde №1	1974	2 vln/ vla/vlc			3. Allegro, Andante, Allegro
17. Ciobanu Ghenadie	Cvartet	1981	2 vln/cb/pf	15		
18. Ciobanu Ghenadie	<i>Un viaggio immaginario con il quartetto Spaziomusica</i>	2002, Calgari, Italia	vln/vla/vlc/cb	11	Lucian Badian edition, 2002 Ottawa ISMN M-53001-481-3 CD Festival	

					Spaziomusica 2000, archivo 00-11	
19. Ciobanu Ghenadie	Cvartet de coarde	2020	2 vln/ vla/vlc	15		3
20. Coca Eugeniu	Cvartet de coarde №1	1926	2 vln/ vla/vlc			4
21. Coca Eugeniu	Cvartet de coarde №2	1949	2 vln/ vla/vlc			4
22. Cuzmina Galina	Cvartet de coarde	1977	2 vln/ vla/vlc			
23. Cuzmina Galina	Cvintet de coarde	1998, ZMN	2 vln/ vla/vlc/ cb			
24. Cuzmina Galina	Căi de sublimare	1993	2 vln/ vla/vlc			
25. Cuzmina Galina	Nocturnă în memoria lui A.Balasanean pentru cvartet de coarde	1982	2 vln/ vla/vlc			
26. Doga Eugeniu	Cvartet de coarde №1	1965	2 vln/ vla/vlc		BTRM	3. Allegro con spirito, Adagio con dolore, Allegro con fuoco
27. Doga Eugeniu	Cvartet de coarde №2	1973	2 vln/ vla/vlc		BTRM	3.Vivo, Adagio, Allegro non troppo
28. Doga Eugeniu	Cvartet de coarde №3	1983	2 vln/ vla/vlc			
29. Doga Eugeniu	Cvartet de coarde №4	1993	2 vln/ vla/vlc			
30. Doga Eugeniu	Cvartet de coarde №5	2015 /2012 (red.II)	2 vln/ vla/vlc			

31. Doga Eugeniu	Cvartet de coarde №6	2010	2 vln/ vla/vlc			
32. Doga Eugeniu	Cvartet de coarde №7	2019/2020 (red.II)				
33. Doga Eugeniu	Piesă pentru cvartet	1979				
34. Doga Eugeniu	Umoresca și Passacalia pentru cvartet	1967				
35. Dubosarschi Boris	Cvartet de coarde №1	1972	2 vln/ vla/vlc			4. Allegro ma non troppo, Con moto. Scherzando, Grave, Allegro robusto
36. Dubosarschi Boris	Cvartet de coarde №2	1978	2 vln/ vla/vlc			5. Adagio, Allegro ansioso, Lento, Allegro, Allegro con brio. Energico
37. Dubosarschi Boris	Cvartet de coarde №3 ( <i>Microcvarter</i> )	1980	2 vln/ vla/vlc	10	Autor, B-ca TVRM, imprimat în fond	1. Molto Adagio – Allegretto – Adagio recitando – Allegro con brio
38. Dubosarschi Boris	Cvartet de coarde №4	1985	2 vln/ vla/vlc		Autor, B-ca TVRM, imprimat în fond	2. Adagio, Allegro risoluto
39. Dubosarschi Boris	Cinci tablouri pentru	1988	2 vln/ vla/vlc		Imprimat în	5. Poem, Scerzo-capriciu, Elegie, Bolero,

	cvartet				fond TVRM	Postfață
40. Dubosarschi Boris	Cvintet pentru clarinet și cvartetul de coarde	1981	cl/2 vln/ vla /vlc			
41. Dubosarschi Boris	Cvintet pentru țambal și cvartetul de coarde	1975				
42. Dubosarschi Boris	Trei piese pentru cvartet	1970	2 vln/ vla/vlc			
43. Dubosarschi Boris	Suită	1969	2 vln/ vla/vlc			4. Passacaglia, Dans popular, Reverie, Scherzo
44. Fiștic Elena	Diptic pentru violă solo și cvartet		vla solo/2 vln/ vla/vlc		Lucian Badian edition, 2005 Ottawa ISMN M-53001-558-2	2 Lamento, Burla
45. Gondiu Laurențiu	<i>Rural</i> pentru cvartet de coarde	2001, ZMN	2 vln/ vla/vlc			
46. Iachimciuc Igor	Cvartet in C	1993	2 vln/ vla/vlc			4
47. Iachimciuc Igor	<i>Imagini chiliene</i> pentru cvartet de coarde		2 vln/ vla/vlc			
48. Iachimciuc Igor	Suită pentru țambal și cvartet de coarde <i>Pe</i>					

	<i>urmele lui Haydn</i>					
49. Ianachi Ion	Balada pentru cvartet de coarde	1984	2 vln/ vla/vlc		BTRM	1. Andante
50. Kițenko Dimitrie	Cvartet de coarde №1	1974	2 vln/ vla/vlc			3
51. Kițenko Dimitrie	Cvartet de coarde №2 dedicație lui P.Rivilis	1983	2 vln/ vla/vlc trp (ad libitum)	25	FMCRM (AMTAP bl. II)	3. Adagio, Allegro, Quasi Largo
52. Kițenko Dimitrie	Epitaf în memoria lui S.Lolbel pentru cvartet de coarde	1981, Plenara XIVUCCM	2 vln/ vla/vlc			
53. Kițenko Dimitrie	Cântec și Dans pentru cvartet de coarde În memoria eroilor revoluției	1986	2 vln/ vla/vlc			
54. Kițenko Dimitrie	Aparență	2005, Festivalul Două zile și două nopți, Odesa	vln/ vla/vlc/pf			
55. Lîsoi Semion	Cvartet de coarde	1980	2 vln/ vla/vlc			
56. Lobel Solomon	Cvartet de coarde №1	1968	2 vln/ vla/vlc			4
57. Lobel Solomon	Cvartet de coarde №2	1971	2 vln/ vla/vlc			3
58. Lobel Solomon	Cvartet de coarde №3	1978	2 vln/ vla/vlc			2
59. Lungul Semion	Hora pentru cvartet de		2 vln/ vla/vlc		BTRM	1. Allegretto



	coarde					
60. Luxemburg Arcadii	Suită pentru cvartet de coarde		2 vln/ vla/vlc		BTRM	6
61. Macovei Ion	Bachiana	1995	2 vln/ vla/vlc			4
62. Macovei Ion	Cinci piese pentru cvartet	1981	2 vln/ vla/vlc			5
63. Mamot Eugeniu	Cvartet de coarde	1983	2 vln/ vla/vlc		Fondul TVRM	
64. Mamot Eugeniu	Brîulețul		2 vln/ vla/vlc		Fondul TVRM	
65. Mulear Alexandru	Cvartet de coarde	1952	2 vln/ vla/vlc			
66. Mulear Alexandru	Cvartet de coarde nr. 2		2 vln/ vla/vlc		BTRM	3. Adagio, Allegretto, Moderato
67. Mulear Alexandru	Suită pentru cvartet de coarde	1973	2 vln/ vla/vlc			
68. Mulear Alexandru	Suita nr.2 pentru cvartet de coarde	1974	2 vln/ vla/vlc		BTRM	4. Pastorală, Toccatino, Andante, Rondo
69. Mulear Alexandru	Suita nr.3 pentru cvartet de coarde	1975	2 vln/ vla/vlc			
70. Mulear Alexandru	Suita nr.4 pentru cvartet de coarde	1980	2 vln/ vla/vlc			
71. Mustea Gheorghe	Cvartet de coarde	1978	2 vln/ vla/vlc			2

72. Neaga Gheorghe	Cvartet de coarde №1	1971	2 vln/ vla/vlc			4
73. Neaga Gheorghe	Cvartet de coarde №2	1980	2 vln/ vla/vlc			4
74. Neaga Gheorghe	Patru piese pentru cvartet de coarde	1977	2 vln/ vla/vlc			
75. Neaga Gheorghe	Suită pentru cvartet de coarde	1965	2 vln/ vla/vlc		BTRM	4. Introducere, Doina, Dans, Scherzo
76. Neaga Ștefan	Cvartet de coarde	1931	2 vln/ vla/vlc			4
77. Negruța Oleg	Cvartet de coarde	1966	2 vln/ vla/vlc			3
78. Negruța Oleg	Două piese pentru cvartet de coarde	1970	2 vln/ vla/vlc			
79. Negruța Oleg	Suită polifonică nr.1 pentru cvartet de coarde	1971	2 vln/ vla/vlc			
80. Negruța Oleg	Suită polifonică nr.2 pentru cvartet de coarde	1978	2 vln/ vla/vlc			
81. Negruța Oleg	Trei piese pentru cvartet	1980, imprimat 1988	2 vln/ vla/vlc	5,30	Fondul TVRM	
82. Negruța Oleg	Piese pentru cvartet	1987	2 vln/ vla/vlc	6		
83. Palymski Oleg	Cvartet	1997, ZMN				2
84. Pâslari Snejana	Cvartet	1999, p.a.20.. ZMN	2 vln/ vla/vlc			

85. Poleacov Valeriu	Cvartet de coarde	1965	2 vln/ vla/vlc		BTRM	3. Allegretto, Largo, Allegro molto
86. Rotaru Vladimir	Cvartet de coarde №1	1988	2 vln/ vla/vlc		FMC RM (AMTAP bl. II)	2. Largo molto espressivo, Allegro giusto
87. Rotaru Vladimir	Cvartet de coarde №2	1992, ZMN 1993	2 vln/ vla/vlc			1
88. Rotaru Vladimir	Cinci piese moldovenești pentru cvartet de coarde	1976	2 vln/ vla/vlc			
89. Rotaru Vladimir	30 de Melodii populare pentru cvartet (trei caiete câte 10)	1982, 1986, 1987	2 vln/ vla/vlc			
90. Rotaru Vladimir	Suită pentru cvartet de coarde	1978	2 vln/ vla/vlc			
91. Rotaru Vladimir	Zece piese pentru cvartet	imprimat 1988	2 vln/ vla/vlc			
92. Rusu Pavel	Cvartet de coarde	1974	2 vln/ vla/vlc		BTRM	1. Poco Adagio - Presto
93. Rusu Pavel	<i>Attacca</i>	1977	2 vln/ vla/vlc			3
94. Sârohvatov Valeriu	Cvartet de coarde	1959 <sup>4</sup>	2 vln/ vla/vlc			
95. Simonov Victor	Cvartet de coarde №1	1963	2 vln/ vla/vlc			
96. Simonov Victor	Cvartet de coarde №2 (polifonic)	1964	2 vln/ vla/vlc			

<sup>4</sup> Acest cvartet nu este indicat în Lexiconul bibliografic (61), el a fost menționat în articolul muzicologului I.Miliutina (72)

97. Slivinskii Vladimir	Basmale codrului: cinci piese pentru cvartet de coarde, pian și percuție	1978	2 vln/vla/vlc/ pian/percuție			
98. Slivinskii Vladimir	Două jocuri moldovenești pentru cvartet de coarde	1987	2 vln/ vla/vlc			
99. Slivinskii Vladimir	<i>Contraste</i> - 6 nuvele coreografice pentru cvartet de coarde		2 vln/ vla/vlc		BTRM	6
100. Stârcea Marian	Piano Cvintet	1987	pf/2 vln/vla /vlc			
101. Știrbu Liviu	Cvartet	1991	2 vln/ vla/vlc			
102. Tarasenco Tatiana	Cvartet de coarde	1969	2 vln/ vla/vlc			
103. Tarasenco Tatiana	Două piese pentru cvartet de coarde	1980	2 vln/ vla/vlc			
104. Tarasenco Tatiana	Două piese pentru cvartet de coarde	1981	2 vln/ vla/vlc			
105. Tarasenco Tatiana	Suita	1982				
106. Tcaci Zlata	Cvartet de coarde №1 dedicație lui L.Gurov	1982	2 vln/ vla/vlc		BTRM	4. Moderato espressivo, Allegretto grazioso, Allegro molto ma non presto, Larghetto lamento
107. Tcaci Zlata	Cinci piese pentru cvartet	1979 (Cocearova) 1981 (Ceaikovskii,	2 vln/ vla/vlc		Piesy sovetskih	5. Bătuță, Dans feminin, Humorescă, Baladă,

	de coarde	Suhomlin)			kompozitorov vyp.7, red.V.Ekimov skii, M., Sov.kompozit or, 1990	Dans bărbătesc
108.Tcaci Zlata	Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru cvartet	1991	2 vln/ vla/vlc		BNRM	4. Covrigei (Băi-gelă), Dns evr eiesc (Sher), Melodie evreiască (Gas- nign), Să ne împăcăm (Loben mir zich ibărbătn)
109.Tcaci Zlata	Cinci motive pentru cvartet de coarde	1986	2 vln/ vla/vlc		BTRM	5  Allegro, Moderato, Allegretto, Andantino, Allegro
110.Tcaci Zlata	Cinci peşrevuri de Dm. Cantemir	1993 Cocearova, 1992 Suhomlin		16		5, Andantino, Allegro, Allegretto, Sostenuto, Moderato
111.Verhola Vitalie	Suită pentru cvartet de coarde	1973	2 vln/ vla/vlc		BTRM	3.Allegro, Adagio, Moderato
112.Verhola Vitalie	Suită pentru cvartet de coarde	1978	2 vln/ vla/vlc		BTRM	3. Allegretto, Lento, Allegro
113.Verhola Vitalie	Cvartet de coarde	1981	2 vln/ vla/vlc			

114.Vrabie Vitalie	Suită pentru cvartet de coarde	1975	2 vln/ vla/vlc		BTRM	3.Allegro, Lento, Presto,
115.Zagorschi Vasile	Cvartet de coarde №1	1964	2 vln/ vla/vlc			4
116.Zagorschi Vasile	Cvartet de coarde №2	1986	2 vln/ vla/vlc	15,05	FMCRM (AMTAP bl. II)	3. Andante Sostenuto, Allegro risolutoEnergico e con moto

**ANEXA 4**  
**LISTA ABREVIERILOR**

**În limba română:**

- etc. = etcetera  
ex. = exemplu  
GP = grupul principal  
GS = grupul secundar  
m./mm. = măsură/măsuri  
nr. = numărul  
p./ pp. = Pagina/paginile  
sec. = secolul  
TRM = Compania de stat Tele-Radio Moldova  
vol. = volumul  
ș. a. = și alții

**În limba italiană:**

- cresc.* = crescendo  
*dim.* = diminuendo  
*f* = forte  
*ff/fff* = fortissimo  
*mf* = mezzoforte  
*p* = piano  
*pp* = pianissimo  
*pizz.* = pizzicato  
*sf* = sforzando

**În limba engleză:**

- no. = number  
p./ pp. = page/pages  
vol. = volume

**În limba rusă:**

- вып. = выпуск  
гос. = государственное  
им. = имени  
МГК = Московская Государственная Консерватория  
НГУ = Новгородский Государственный Университет  
с./ сс. = страница/страницы  
сост. = составитель  
ССР = Советская Социалистическая Республика

## **Anexa 4**

### **Lista evoluțiilor în concerte**

#### **1. 26.06.2017 Sala Mare AMTAP – Recital de Doctorat**

##### Program:

J. M. Leclair	Sonata pentru vioară și pian în Re major, op. 9, nr. 3
L.V. Beethoven	Romanța pentru vioară și orchestră nr. 2 în Fa major, op. 50
J. Brahms	Scherzo în Do minor pentru vioară și pian
H. Wieniawski	Poloneza în Re major, op. 4
B. Dubosarschi	Cvartetul de Coarde nr. 1 în Do minor

##### Participanți:

Alexandru Ureche, vioară  
Zinaida Brânzilă, vioară  
Vladimir Andrieș, violă  
Irina Șolpan, violoncel  
Vera Stolearciuc, pian

#### **2. 27.02.2018 Sala Mare AMTAP – Concert în memoria Boris Dubosarschi**

##### Program:

B. Dubosarschi	Cvartetul de coarde nr. 1
----------------	---------------------------

##### Participanți:

Alexandru Ureche, vioară  
Zinaida Brânzilă, vioară  
Vladimir Andrieș, violă  
Irina Șolpan, violoncel

#### **3. 21.05.2018 Sala Mare AMTAP – Recital de Doctorat**

##### Program:

J. Brahms	Sonata nr. 2 pentru vioară și pian în La major, op. 100
S. Rahmaninov	Trio elegiac nr. 1 pentru vioară, violoncel și pian în Sol minor
B. Dubosarschi	Cvartetul de coarde nr. 2 în Mi minor

##### Participanți:

Alexandru Ureche, vioară  
Zinaida Brânzilă, vioară  
Vladimir Andrieș, violă  
Irina Șolpan, violoncel  
Natalia Botnariuc, pian



**4. 21.05.2019 Sala Mare AMTAP – Recital de Doctorat**

Program:

B. Dubosarschi	Trio pentru vioară, violoncel și pian
B. Dubosarschi	Cvartetul de coarde nr. 3 <i>Microcvarțet</i>
B. Dubosarschi	Cvartetul de coarde nr. 4

Participanți:

Alexandru Ureche, vioară  
Zinaida Brânzilă, vioară  
Vladimir Andrieș, violă  
Ana-Maria Sârbu, violoncel  
Natalia Botnariuc, pian

**5. 12.10.2020 Sala Mare AMTAP – Concert în cadrul Festivalului Internațional Zilele muzicii noi**

Program:

B. Dubosarschi	Cvartetul de coarde nr. 2
W. Bergher	Cvartetul de coarde nr. 5
Gh. Ciobanu	Cvartet de coarde

Participanți:

Alexandru Ureche, vioară  
Zinaida Brânzilă, vioară  
Vladimir Andrieș, violă  
Ana-Maria Sârbu, violoncel

**6. 13.05.2021 Sala E. Caudella, Universitatea Națională de Muzică G. enescu din Iași – Concert în cadrul Festivalului Internațional Zilele muzicii românești**

Program:

B. Dubosarschi	Cvartetul de coarde nr. 2
W. Bergher	Cvartetul de coarde nr. 5
Gh. Ciobanu	Cvartet de coarde

Participanți:

Alexandru Ureche, vioară  
Zinaida Brânzilă, vioară  
Vladimir Andrieș, violă  
Ana-Maria Sârbu, violoncel