

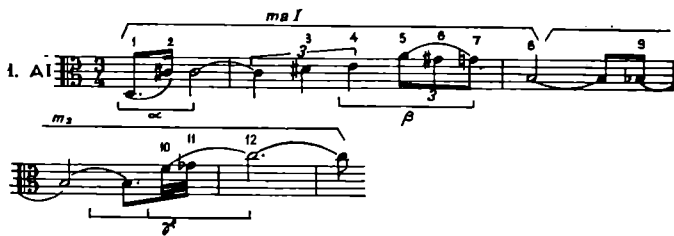
## Cvartetul de coarde nr. 2 de Dumitru Capoianu

de DORIAN VARGA

În peisajul creației contemporane românești, Dumitru Capoianu ocupă un loc aparte, bine determinat de personalitatea sa. De la apariția *Divertimentului pentru orchestră de coarde și două clarinete* (1956) lucrare viguroasă, cu rădăcini adânci în cântecul popular, trecând prin originala muzică pentru filmele lui I. P. Popescu Gopo (1961—1963) pentru a ajunge la spiritualele *Variațiuni cinematografice* (1965), compozitorul a marcat jaloanele ce caracterizează în esență personalitatea sa: un muzician puternic ancorat în folclor, cu unele afinități pentru aspectele umoristice ale realității, dar și cu o legătură solidă cu viața înconjurătoare.

Aceste trăsături s-au reflectat clar în muzica sa și cele mai bune lucrări au fost acelea în care asemenea elemente au rolul precum-pănit. Ele sînt prezente și în lucrări de muzică de cameră sau concertante cum sînt: *Sonata pentru violă și pian* (1952), *Cvartetul de coarde nr. 1* (1954), *Concertul pentru vioară și orchestră* (1957), *Cvartetul de coarde nr. 2* (1963) și *Trio pentru vioară, violă și violoncel* (1968), deși într-o măsură diferită.

În general, putem spune că și *Cvartetul de coarde nr. 2* se integrează în coordonatele de mai sus, dar aici compozitorul urmărește lărgirea investigațiilor sale, în scopul îmbogățirii limbajului cu unele cuceriri ale tehnicilor contemporane. În acest sens, remarcăm caracterul dodecafonic al temei principale a lucrării care, în desfășurarea sa, epuizează cele 12 sunete ale totalului cromatic.



De aici însă, nu urmează angajarea compozitorului în tehnica serială, cu eliminarea tuturor elementelor tradiționale de structură și formă. Adoptînd numai unele procedee practicate în muzica contemporană, el dorește realizarea unei sinteze viabile cu structurile de bază verificate în decurs de secole.

Astfel, cvartetul păstrează cele trei mișcări tradiționale cu partea lentă la mijloc, dar nu este axat pe un centru tonal; prima mișcare are forma sonată, cu două teme principale și cu cele trei secțiuni mari — expoziție, dezvoltare, repriză — fără a se sprijini pe dialectica tonală proprie lor; tema principală apare în toate mișcările, îndeplinind o funcțiune ciclică, dar seria pe care este construită alimentează numai parțial liniile melodice și structurile armonice ale lucrării.

Prima parte, *Allegro risoluto*, începe cu tema principală A<sup>1</sup> (ex. 1) expusă de violă și reluată imediat la nona majoră-superioară, de vioara a II-a. Este o temă energică, cu o ritmică bogată, încadrată în măsura de 3/4.

Nu se sprijină pe nici un centru tonal, compozitorul preferînd în majoritatea situațiilor, suprapunerile politonale sau atonale.

Din linia melodică a temei principale, reținem trei tronsoane din serie, cu rol mai important în travaliul tematic al lucrării:

— celula  $\alpha$ , capul temei, sursă a numeroase prelucrări pe baza pregnantului său profil ritmic și a intervalului de septimă mare;

— celula  $\beta$ , pentru potențele sale melodice expresive;

— celula  $\gamma$ , de asemenea pentru resursele sale ritmice și melodice, utilizate în pasaje de tranziție sau în unele linii contrapunctice.

Celulele  $\alpha$  și  $\beta$  sînt încadrate în primul motiv *ma<sup>1</sup>* al temei principale, folosit adesea singur pentru a reprezenta această temă, așa cum se va putea vedea în *Andante*.

După expunerile violei și viorii secunde, motivul *ma<sup>1</sup>* mai apare în registre diferite și cu armonizări deosebite, prima oară la vioara I-a într-o variantă cu mișcare contrară (exceptînd celula  $\alpha$ ) și apoi la violoncel, în valori parțial mărite.

Trecerea la tema secundară a formei sonată, este realizată într-un scurt episod cu prelucrarea celulei  $\alpha$ , repetată monoritmice de toate instrumentele pe două acorduri de undecimă, în crescendo și accelerando. Trebuie subliniat că atît tema principală A<sup>1</sup> și alte construcții dodecafonice existente în prima secțiune (de ex. liniile în triole de la *Piu animato*) cît și diferitele episoade de legătură, se caracterizează printr-o cromatizare abundentă care elimină tonalitatea atît în liniile melodice cît și în înlănțuirile armonice.

Atmosfera se schimbă brusc prin răirea tempo-ului — *Moderato assai* — și coborîrea dinamicii la *pp*, cînd violoncelul și viola *sordini* se așează îndelung pe un acord de septimă mare. După această pregătire, vioara II-a expune în *p. molto tranquillo* tema secundară B<sup>1</sup>. Este o temă lirică, delicată, în puternic contrast cu tema principală, structurată simetric în trei fraze, fiecare de cite patru măsuri.

Prima frază, cuprinzând două motive, suprapune bitonal pe acordul de *re major*, o linie melodică în *Fa major* cu colorit modal (treapta VII-a coborită — *mi bemol* — și treapta IV-a mobilă, *si becar* — *si bemol*). Recunoaștem în primul motiv, celula  $\beta$  variată, iar în al doilea, reminiscențe de cântec popular în caracter diatonic.

Fraza a doua continuă suprapunerea bitonală, dar atât dinamica cât și schimbările armonice frecvente tulbură calmul cu care a început tema secundară. Melodia reia de două ori variat, motivul al doilea al frazei precedente, în *La major* (cu treapta III-a mobilă — *do diez-do becar* și treapta VI-a coborită — *fa becar*), iar armonia schimbă acordul de septimă mare în fiecare măsură (subdominantă și tonica din *Re major*, apoi în cădere frigidă, treapta II-a și tonica din *La major*).

Fraza a treia liniștește din nou atmosfera, cu reluarea variată a liniei melodice din prima frază la sexta majoră superioară, de astă dată în *Do major* (cu treapta IV-a mobilă — *fa diez — fa becar*). Armonia folosește tot acordurile de septimă mare înlanțuite într-o progresie coboritoare pe treptele V—I din *Mi major* și *Re major*, în suprapunere politonală.

Contrastul de atmosferă și expresie între cele două teme principale ale primei mișcări, este întărit de caracterul mai pronunțat diatonic ale teme secundare, deși cromatismul este prezent și aici într-o măsură mai redusă.

Cromatizarea intensă reapare în episodul următor, care face trecerea spre dezvoltare. Toate instrumentele atacă pe rând, pornind de pe trepte diferite, pornind de pe trepte diferite, primul motiv al teme secundare, apoi se reunesc într-o secvență monoritmă pe o variantă în valori micșorate ale aceluiași motiv. Suprapunerile politonale îmbină pe linie verticală acorduri de septimă și nonă, sau acorduri de cvarte, cîntate în *crescendo* și *accelerando*. Secvența se oprește pe o serie de acorduri politonale puternic accentuate în contratimpul viorilor cu viola și violoncelul.

Dezvoltarea cuprinde trei faze mai importante.

În prima fază este prezentată într-o formă variată, tema secundară  $B^1$ , cîntată *con tutta la forza*, cu fiecare notă accentuată, continuînd suprapunerea monoritmă în acorduri de cvarte și acorduri politonale. La fraza a doua a teme, instrumentele se despart în două grupe cîntînd în terțe fiecare, într-o imitație în canon la interval de nonă. Fraza a treia liniștește atmosfera prin *calando* și *diminuendo* pînă la *pp*, oprindu-se pe o pauză generală.

Faza a doua a dezvoltării începe cu capul teme principale  $A^1$ , reluat de violă și violoncel în *ff*, în tempo-ul *Ben più mosso*. Dar viola recurge din nou la tema secundară  $B^1$ , al cărei prim motiv  $mb^1$  transformat într-o mișcare uniformă de pătrimi, este secventat, *vigoroso*, și acompaniat bitonal de viori. În aceeași manieră, motivul  $mb^1$  este preluat apoi de vioara I-a, iar acompaniamentul sincopat trece la violă și violoncel. În încheierea frazei, vioara I-a cîntă tema principală  $A^1$  parțial variată în mișcare contrară, susținută de celelalte instrumente cu acorduri politonale bogat nuanțate.

Faza a treia este caracterizată printr-o stare permanentă de agitație creată prin prelucrarea unor motive fărâmițate ale teme principale  $A^1$ , cîntate monoritmă în optimi sau triole de optimi, cu arcușul în tremolo măsurat și cu nuanța *ff*. Vocile urmează o mișcare lineară paralelă sau contrară intens cromatizată. În încheiere viorile urcă cromatic pe trisoane majore pornind de la *si bemol major* iar viola și violoncelul coboară, începînd cu *si major*.

Pregătită cu un *crescendo* care atinge *fff*, repriza începe cu tema principală  $A^1$ , cîntată în octave, *con tutta la forza*, de violă și violoncel, cu acompaniamentul viorilor lunecînd pe acorduri bogat cromatizate.

În general în repriză este readus, în aceeași ordine și ceva mai concentrat, materialul prezentat în expoziție, dar distribuit în mod diferit la cele patru instrumente și cu o investimintare armonică variată.

Episodul de legătură cu tema secundară, folosește și celula  $\beta$  variată alături de celula  $\alpha$  într-o prelucrare nouă, avînd violoncelul în rolul principal.

Pentru tema secundară  $B^1$  este folosită o sonoritate diafană, realizată în *pp*, *con sordini*, de viori și violă, cu liniile lor paralele în trisoane majore. Violoncelul intervine la prima fază, apoi colorează cu disonanțe euforia de consonante totuși politonală a celorlalte instrumente.

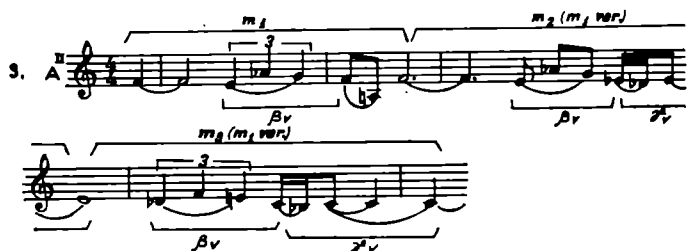
Episodul care a făcut legătura între expoziție și dezvoltare face acum într-o formă variată, trecerea la *Coda*, în *molto e subito incalzando* și *crescendo* pînă la *fff*.

*Coda*, în *Allegro vivace*, este concisă, rezumîndu-se la secventarea repetată a celulei  $\alpha$ ,

pe rînd, apoi simultan la toate instrumentele, pentru a se opri pe un acord de secundă mică, cu care debutează în *atacca* partea II-a.

*Andante un poco rubato* începe cu acordurile de secundă mică cu care s-a încheiat partea I-a, atacate în *ff*, *ruvidamente*, de violă și violoncel. Ritmica lor este variată pe timp sau contratimp în acorduri izolate și pe ritm cruzic sau anacruzic, în acorduri perechi.

Tema principală  $A^{II}$  este prezentată de vioara II-a pe coarda *sol*, pentru a imprima și cu ajutorul timbrului, o culoare gravă liniei melodice de un suflu larg. Prezența celulei  $\beta$  variată este remarcată în toate cele trei motive



ale frazei ca element principal de expresie alături de varianta celulei  $\gamma$  cu ritm de anapest, care adaugă o nuanță de dramatism ultimelor două motive. Linia melodică în tonalitatea *fa minor* (cu treptele mobile, a III-a, *la bemol* — *la becar* și a VII-a, *mi becar* — *mi bemol*), este lovită la începutul fiecărui motiv, cu acordurile dure și străine ce conțin nota *fa diez*.

Vioara I-a preia în continuare tema  $A^{II}$  la octava superioară într-o formă concentrată (patru măsură de 4/4 în loc de cinci), trecind cu o inflexiune din *fa minor* în *mi minor* (cu secunda mărită *do becar* — *re diez*, de nuanță folclorică). Acompaniamentul violei și violoncelului continuă în aceeași manieră, dar cu un acord de secundă mare, pe dominantă lui *Re bemol major*.

Într-un tempo puțin mai mișcat, vioara I-a începe episodul de legătură cu secțiunea a doua a formei de lied, folosind elemente ale temei  $A^{II}$ . Nota lungă, în registrul acut al viorii prime, este susținută de violă și violoncel, cu acorduri puternice formate din trisoane minore în mișcare cromatică paralelă. În încheierea episodului de tranziție, toate instrumentele se adună pe o serie de acorduri, realizând efecte de *glissando* simultan cu *crescendo*, apoi *rallentando e sforzando*, pe un acord de undecimă puternic disonant.

Secțiunea mediană a formei de lied începe cu o temă în spiritul jocurilor populare, cântată *giocosamente* de vioara I-a, tema  $B^{II}$ .



Ritmul jucăuș încadra, în măsura de 5/8, alternează combinațiile de  $3/8 + 2/8$  cu cele de  $2/8 + 3/8$ . Linia melodică diatonică în *Mi major*, colorată modal de cvarta lidică, este susținută cu un acord de nonă, conținând simultan și terța majoră și terța minoră (asemenea cu acordul bimodal realizat de Bartok pe baza seriei numerelor lui Fibonacci).

De la vioara I-a, tema  $B^{II}$  trece la violoncel într-o formă variată, cu alternări de măsură de  $3/8$ ,  $4/8$  și  $5/8$ , într-un *Re major* cu aspect modal mai pronunțat, prin adăogarea la cvarta lidică (*sol diez*) a septimei mixolidice (*do becar*). Susținerea armonică politonală folosește un acord de nonă pe nota *mi* cu prezența simultană a ambelor terțe (*sol diez* și *sol becar*).

Atmosfera de joc este întreruptă cu un acord lung (pe o măsură de  $12/8$ ) cu elemente politonale — *Mi bemol major*, *Mi major* și *Sol major* — repetat în *diminuendo* pînă la *ppp*. Un nou motiv melodic prezentat de violă imită formula populară de acompaniament la țambal, în care sînt repetate trei note: tonica, dominantă și o treaptă vecină cu una din acestea. Acordul susținut de viori, un trison pe nota *mi* cu ambele terțe, este suprapus bitonal liniei melodice în *fa diez major*. Același motiv variat trece apoi la vioara I-a în tonalitatea *Fa major*, fiind sprijinit armonic cu un acord de septimă mare, pe fundamentală *sol diez*.

După un nou acord cu structură bitonală urmează o scurtă prelucrare în stil contrapunctic, bazată pe elemente ale temei secundare  $B^{II}$ , cu intrări succesive în imitație ale celor patru instrumente. Liniile melodice au colorit modal dar suprapunerea menține caracterul politonal.

Este prezentat apoi în *pp*, *molto tranquillo*, într-o ținută sobră de coral, primul motiv  $ma^1$  al temei principale din prima mișcare, cu valorile notelor mărite, cîntat la unison de toate instrumentele. Prezența temei  $A^1$  în *Andante* și apoi în *Final*, după cum vom vedea mai tîrziu, ca și folosirea unor celule din linia sa melodică la elaborarea altor teme principale ale lucrării (de ex. tema  $A^{II}$ ) evidențiază funcția ciclică a temei  $A^1$ .

În încheierea secțiunii mediane, după repetarea unui acord de tredecimă, cele patru instrumente urcă în registrul lor acut cu mișcarea în șaisprezecimi a temei secundare  $B^{II}$ .

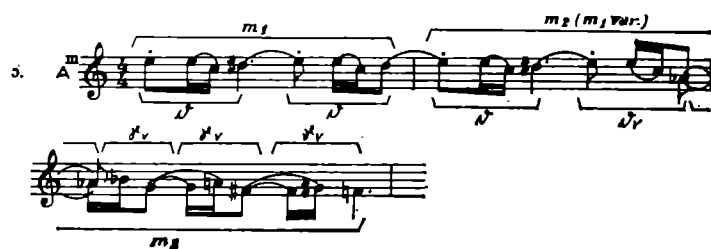
A treia secțiune, repriza formei de lied, începe ca și prima secțiune cu acorduri atacate în *ff*, acum însă în registrul acut al viorilor și violei.

Tema principală  $A^{II}$  a *Andantelui* este reluată de violoncel în registrul său grav, în tonalitatea *fa diez minor* și apoi după primul motiv în *mi bemol minor*. Acordurile bitonale ale celor trei instrumente nu se modifică dar punctează ritmuri variate permanent, întetind atacul lor la început, pentru a se distanța treptat la sfîrșitul mișcării. Violoncelul urcă

în registrul său înalt cu inflexiuni în fa *minor* (cu secunda mărită *re bemol — mi becar*) apoi în *si minor*, atacînd de repetate ori cu accente și *sforzandi* nota fa *diez*, cu care va începe partea III-a.

Trecerea la Final, *Allegretto giocoso* este făcută tot cu *attaca*, în mod spiritual, cu lunecarea cromatică a celor patru instrumente, de pe nota fa *diez*, transformată în treapta IV-a lidică a lui *Do major*, pe nota *mi*, terța tonalității.

Vioara I-a începe o temă spirituală de inspirație folclorică *A<sup>III</sup>*, cu un caracter jucăuș, hitru, care folosește un mod major de *Do*, cu treapta II-a ridicată. În acompaniamentul



cu arpegii largi în *pizzicato* a violoncelului, găsim și treapta IV-a ridicată, completînd astfel un mod major de *Do*, frecvent întilnit în cîntecul popular. Alături de acest mod, susținerea armonică a violoncelului folosește și o a doua variantă populară a lui *Do major*, cu treptele a II-a și a VI-a coborîte, ceea ce îmbogățește și mai mult coloritul modal al temei.

Tema *A<sup>III</sup>* este o temă scurtă, alcătuită din trei motive. Primele două motive folosesc de patru ori celula  $\delta$  (înrudită cu celula  $\gamma$ ) cu profilul său melodic și ritmic pregnant, alterînd ritmul de dactil cu acela de anapest. De un deosebit efect este organizarea ritmică a măsurilor de 4/4 prin accentele liniei melodice și ale acompaniamentului, transfigurîndu-le de fapt în măsuri de 8/8 cu metrica mixtă de 3+2+3. Motivul al treilea, construit cu o variantă a celulei  $\gamma$  cîntată în octave de vioara II-a și violă, spre deosebire de primele două care au un caracter diatonic, urmează o linie descendentă bogat cromatizată. Fraza astfel construită este repetată a doua oară, cu mici modificări în linia melodică.

Urmează un scurt interludiu construit cu primul motiv al temei *A<sup>III</sup>*, cîntat de vioara I-a în *si minor* (cu treptele modale a IV-a ridicată și a VII-a coborîtă) acompaniat cu armonii bitonale de violoncel, cu organizarea măsurii de 8/8 în metrica 3+3+2. Pe nota lungă a viorii prime, violoncelul răspunde cu o mișcare diatonică în pătrimi accentuate, de asemenea cu caracter modal, acompaniată în contratimp, de vioara II-a și violă. Întregul fragment este secventat la cvarta superioară cu unele modificări care accentuează aspectul politonal.

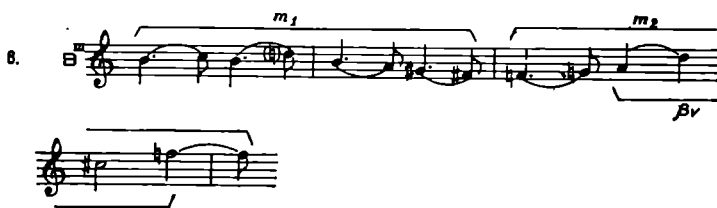
O nouă prezentare în *f* a temei principale *A<sup>III</sup>*, ridică vioara I-a la octava superioară și

adaugă o linie în imitații ale celulei, la vioara a II-a.

Cu aceasta se încheie expoziția temei principale a Finalului, cu funcția de refren în forma de rondo a acestei mișcări.

Legătura cu secțiunea a doua este făcută de un episod, construit cu elementele cromatizate ale ultimului motiv al temei *A<sup>III</sup>*, într-o mișcare agitată de sextolete care se liniștesc treptat transformîndu-se într-o mișcare de optimi.

Primul cuplet aduce o temă cu un caracter cantabil expresiv, începută într-un tempo mai rar în stilul unui *fugato*, avînd drept contrasubiect mișcarea în optimi din episodul de legătură. Atît vioara I care prezintă tema *B<sup>III</sup>*, cît și vioara II-a și viola care își împart contrasubiectul, evită în liniile lor un centru tonal stabil.



După răspunsul dat de vioara II cu subiectul la cvinta micșorată superioară și cu contrasubiectul preluat de vioara I-a, un scurt interludiu în *accelerando* și *crescendo* pregătește o nouă prezentare a temei *B<sup>III</sup>*.

De astă dată stilul contrapunctic este înlocuit cu o mișcare paralelă politonală în trisoane micșorate la viori și violă, susținute de violoncel cu o linie largă, avînd caracteristic celula  $\beta$ , variată în triolă de doimi.

Tema *B<sup>III</sup>* este preluată de violoncel într-o variantă redusă la trei măsuri și apoi într-o nouă variantă cu valori în întregime micșorate, cuprinsă numai în două măsuri de 4/4. Viorile și viola acompaniază politonal violoncelul, cu trisoane minore în mișcare paralelă cromatică.

Un nou interludiu, construit cu elemente ale temei *B<sup>III</sup>* în valori alternativ normale sau micșorate, pregătește ultima apariție a temei secundare *B<sup>III</sup>*.

Vioara I-a reia primul motiv al temei în *p* cu tempo-ul inițial — *Moderato* — vioara II-a și viola o susțin politonal cu contrasubiectul în sexte paralele, în timp ce violoncelul îl cîntă în mișcare contrară. Rolurile se schimbă și primul motiv este cîntat în terțe paralele de violă și violoncel, iar contrasubiectul în sexte paralele de viori.

În încheierea secțiunii, urmează un episod cu tempo-ul animat în care sînt prelucrate elemente ale temei *B<sup>III</sup>*, dar apar tot mai frecvent și celulele  $\alpha$  și  $\beta$  variate. Se remarcă liniile în septime paralele ale viorii prime și violoncelului, cromatizarea abundentă în su-

prapunerile politonale ale celor patru instrumente ca și dinamica foarte agitată cu salturi de la *fff* la *ppp*.

După un acord disonant clădit pe trepte din *La bemol major* și *sol minor*, vioara I-a readuce spirituala temă a refrenului în repriză, constituind a treia secțiune a formei de rondo (A—B—A). Trebuie subliniat faptul că în această secțiune, tema *A<sup>III</sup>* este contrapunctată în ambele sale apariții cu tema principală a lucrării, tema dodecafonică *A<sup>I</sup>*, cîntată de violoncel într-o formă variată ritmic.

Întreaga secțiune se desfășoară în ordinea primului refren, dar investmintarea este mai bogată și mai variată contrapunctic și timbral. Astfel tema *A<sup>III</sup>* este uneori împărțită între vioara I și vioara II (dublata la octavă de violă) iar alteori este cîntată de viori în octave, sau în canon la octavă; mișcarea în pătrimi accentuată a violoncelului din interludiu este dublată la octava superioară de violă și la fel, tema dodecafonică *A<sup>I</sup>*, în a doua sa apariție, ca linie contrapunctică a temei *A<sup>III</sup>*.

După un acord politonal (cu trisoane de *Re bemol major*, *Do major* și *Do minor*), atacat puternic cu *sfffz*, secțiunea se încheie cu celula  $\alpha$  variată, cîntată monoritm de toate instrumentele, *con tutta la forza*, în *glissando* spre registrele lor înalte.

Al doilea cuplet al formei de rondo (A—B—A—C) are la început un caracter puternic contrastant, după dezlănțuirea amplă de sonorități a secțiunii precedente. Vioara I-a cîntă în *p*, *molto tranquillo*, în tonalitatea *Mi major*, prima frază a temei secundare *B<sup>I</sup>* din partea I-a acompaniată în *ppp* de vioara a II-a și violă cu acordul de tonică. Lirismul cald al temei, susținerea armonică intenționat tonală (în aparițiile precedente era întotdeauna bitonală), nuanța delicată, tonalitatea luminoasă, toate acestea dau o impresie de calm și mulțumire. Vioara I-a continuă cu fraza a doua într-o formă variată, părăsind tonalitatea *Mi major* cu o inflexiune în *Mi bemol major*. Prima frază a temei secundare este cîntată și de vioara II-a

în tonalitatea *Fa major*, susținută tonal pe plan armonic și apoi din nou de vioara I-a, în supra-punere bitonală, cu melodia în *Fa major* și armonia în *Sol bemol major*. Vioara I-a prezintă variat și ultimul motiv al temei tot în *Fa major* cu cvarta lidică subliniată atît melodic, cît și armonic, prin adăugarea la acordul de tonică a treptei a VI-a ridicată. În încheierea acestui episod deosebit, instrumentele se despart în două grupe, viorile urcînd în mișcare paralelă, iar viola și violoncelul coborînd, pentru a se opri pe un acord bitonal în poziție largă.

A doua fază a acestei secțiuni, ca o contrapondere după faza precedentă, este realizată în întregime în stil contrapunctic pe baza temei dodecafonică *A<sup>I</sup>*. În *Allegro*, cu măsura de 9/4, pornind de la nuanța de *ppp*, violoncelul începe singur tema *A<sup>I</sup>*, cu o ritmică nivelată în valori egale de pătrimi și doimi, dar cu seria dodecafonică respectată cu strictețe. Astfel transformată, tema *A<sup>I</sup>* servește la realizarea unui canon pe patru voci, la interval de septimă mare (caracteristic celulei  $\alpha$ ), cu o scriitură contrapunctică severă, dar nu și consecvent dodecafonică (seria nu mai este respectată în contrapunctul liber, după prezentarea temei de către fiecare voce).

Un al doilea canon cu aceeași temă dar la interval de octavă, este început cu o cvartă mai sus tot de violoncel. Intrările vocilor sînt apropiate iar liniile lor conduse mai liber, folosind însă numai elemente ale temei *A<sup>I</sup>*. *Crescendo*-ul dublat de *incalzando* pregătește a treia reluare a temei *A<sup>I</sup>* în *ff*, cu linia viorii prime în mișcare contrară riguroasă față de linia normală a temei *A<sup>I</sup>* cîntată de violoncel. Vioara II-a și viola îndeplinesc rolul de „umplutură” armonică în această construcție atonală, cîntată monoritm de toate instrumentele. Ultima variantă este repetată în *accelerando* și în afară de prima notă a violoncelului (căpătînd treptat caracterul unei pedale în *ostinato*), toate celelalte note s-au transformat într-o mișcare uniformă de pătrimi. Aceeași variantă, intensificînd *accelerando*-ul, este reluată încă o dată, avînd cele două motive ale temei *A<sup>I</sup>* separate, prin atacul anticipat de pedala violoncelului. Creșterea tensiunii este realizată apoi prin atacarea repetată a capului temei *A<sup>I</sup>*, celula  $\alpha$ .

Într-un tempo dublu față de acela în care a fost cîntată prima oară în această fază, tema dodecafonică *A<sup>I</sup>* mai apare odată cu nuanța *fff*, oprindu-se pe un acord de cvarte din șase sunete.

Același acord reluat în *pp* după un moment de tăcere, sprijină linia melodică în secvență pe o celulă de trei note (amintind de celula  $\beta$ ), în pașii obosiți ai viorii prime care coboară lent din registrul său înalt. Vioara II-a continuă cu primul motiv al temei principale *A<sup>I</sup>*, (fără celula  $\alpha$ , dar cu celula  $\beta$ ) plină de expresivitate în conturul său melodic. În încheierea acestei secțiuni bogată în contraste, toate ins-

trumentele se așează îndelung pe un acord disonant construit din septime, cu fundamentala ritmată de violoncel.

Ultima secțiune a formei de rondo (A—B—A—C—A) prezintă tema refrenului cu oarecare nostalgie, cîntată cu surdină de vioara I-a, într-un tempo mai rar. Linia melodică în modul major de sol (cu treapta II-a ridicată) este susținută armonic politonal, cu acorduri de septimă larg deschise (*Re bemol major, Re major, Mi bemol major și Mi major*). La reluarea motivului cu un semiton mai sus (în *La bemol major*), sprijinul armonic este mai sobru și mai simplu, rezumîndu-se la acordul de subdominantă al tonalității.

Un coral cîntat în *pp* cu surdină la toate instrumentele înlănțuie politonal în mișcare paralelă sau contrară, o serie de acorduri de undecimă, de nonă și de septimă. Culoarea armonică este schimbată apoi cu două acorduri de cîte șase sunete construite din cvinte, pe care vioara I-a așează liniștit celula  $\alpha$  în valori mărite terminind lucrarea cu elementul ritmic și melodic cu care a început. Ultimul acord cuprinde treptele modului lidian de Do în suprapunerea a două trisoane, unul de *do major* și altul de *si minor*.

Opoziția între elementele diatonice-modale și cromatice se manifestă multiplu în această mișcare, îmbrăcînd însă și un aspect nou. Astfel tema refrenului  $A^{III}$ , are un caracter modal-diatonic în primele două motive și cromatic în al treilea (care însă e mai puțin important servind ca tranziție la reluarea frazei).

În secțiunea treia a formei de rondo, tema refrenului  $A^{III}$  este sprijinită contrapunctic cu linia temeii dodecafonică  $A^I$ , într-un conglomerat de linii diatonice și cromatice.

Un contrast puternic este realizat, în cupletul al doilea unde, în prima fază este prezentată tema secundară  $B^I$  a primei mișcări, într-o înveșmîntare armonică tonală și diatonică, iar în faza a doua, apare tema dodecafonică  $A^I$ , cu liniile bogat cromatizate, în tratare contrapunctică.

În încheierea lucrării însă, ultimul cuvînt îl are tema refrenului de inspirație folclorică, cu primele sale motive în caracter modal-diatonic.

Se pune acum întrebarea, în ce măsură a reușit compozitorul, în realizarea obiectivelor sale de sinteză a unor procedee tehnice contemporane, cu forma și structura tradițională a quartetului de coarde?

Construcția formei de sonată a primei mișcări deși lipsită de cimentul tonalității, este realizată solid și echilibrat, datorită caracterului contrastant al celor două teme principale și proporțiilor în general reduse al secțiunilor sale. Am fi preferat însă ca în repriză, tema secundară să nu apară în același registru, chiar dacă înveșmîntarea armonică este nouă.

Schönberg însuși în *Quintetul pentru suflători op. 26*, realizat în conformitate cu legile

severe ale tehnicii seriale, plasează în repriză tema secundară la cvinta inferioară, fie numai pentru un colorit timbral nou.

Conviețuirea unor principii armonice foarte variate, s-a dovedit posibilă, asemenea situații fiind cunoscute și din lucrările altor compozitori contemporani. Marea varietate a acordurilor, construite pe toate intervalele, ca și prezența unor armonii tonale, alăturate unor suprapuneri politonale sau atonale, nu mai supără astăzi urechile noastre. S-ar putea obiecta practicarea frecventă a paralelismului în conducerea vocilor care putea fi înlocuită cu o tratare contrapunctică. Compozitorul și-a dovedit capacitatea deplină în mînuirea acestor mijloace în Finalul lucrării.

Prezența în Final a temelor  $A^I$  și  $B^I$  din prima mișcare, a crescut mult interesul pentru desfășurarea dramaturgică a quartetului și a dat compozitorului prilejul unor realizări contrapunctice valoroase, cum sînt formele de canon la 4 voci, sau contrapunctul la două voci a temelor  $A^I$  și  $A^{III}$ .

Sub aspect ritmic, lucrarea prezintă o mare varietate de formule și combinații metrice, concretizată și în frecvențele schimbări de măsură. Folosirea în repetate rînduri a pregnantelor formule ritmice a celulei  $\alpha$  a întărit unitatea lucrării, consolidînd obiectivele urmărite prin funcția ciclică a unor teme și celule melodice. De un rafinament plin de prospețime ni s-a părut organizarea ritmică a temeii refrenului  $A^{III}$ .

În construcția melodică, compozitorul a folosit uneori seria dodecafonică, cel mai realizat exemplu fiind tema principală  $A^I$ . Toate celelalte teme au mai mult sau mai puțin, un caracter diatonic și modal, uneori de inspirație folclorică. Preferințele noastre înclină în favoarea acestora din urmă, luînd ca exemplu tema refrenului din *Final*, care ni se pare mai originală și mai inspirată fiind mai apropiată de personalitatea compozitorului.

Cunoașterea aprofundată a fiecărui instrument al formației de cvartet nu poate fi pusă la îndoială și de altfel, compozitorul s-a dovedit un excelent orchestrator, în *Variațiunile cinematografice*. De aceea ne surprinde abuzul de *tremolo* care sună într-adevăr bine în asocierea celor patru instrumente, dar poate duce la monotonie cînd este folosit prea mult.

În partitura lucrării, fiecare instrument este solicitat cu un material interesant, repartizat judicios, și cu fantezie, evitîndu-se repetările. Deși în desfășurarea sa, atît materialul tematic cît și modul de prezentare nu se ridică totdeauna la același nivel (de exemplu primul cuplet al Finalului ni s-a părut mai puțin original și insuficient concentrat) lucrarea impresionează prin numeroase pagini inspirate, prin vitalitatea și optimismul muzicii lor.