

# Însemnări despre Cvartetetele de Zeno Vancea

de Doina JUCU

Încercarea de a defini o personalitate artistică este cu atât mai dificilă, cu cât în decursul formării ei au loc, adeseori, modificări de stil, de exprimare. Acest adevăr este valabil și în cazul lui Zeno Vancea, al cărui stil prezintă transformări legate de anumite perioade ale creației sale.

Depășind influențele mediului muzical din Viena, unde a studiat, Zeno Vancea a devenit, încă din anii de după primul război mondial, un adept convins al școlii noastre naționale.

Inclinat deopotrivă spre sinteză și inovație, Zeno Vancea exprimă în lucrările sale o spiritualitate românească specifică, coordonatele stilistice ale limbajului său pornind de la principiul enescian „a crea paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale.“

Fără a absolutiza acest principiu de creație, compozitorul merge mai departe, atunci când afirmă că „autenticitatea populară cit și stilizarea folclorului nu constituie criterii de valoare, ci criterii de stil, un înalt nivel artistic al creației putând fi realizat în cazul ambelor modalități de exprimare“,... „valoarea unei compoziții fiind în funcție în primul rând de forța expresivă a conținutului și de perfecțiunea formei“ (din studiul *Evoluția simfoniei românești*).

În studiul *Tradiție și inovație*, compozitorul afirmă : „inovația este ceea ce se vede plutind deasupra apelor mării, o parte de obicei neînsemnată față de imensa cantitate de gheață scufundată și ascunsă privirii noastre (ce reprezintă tradiția), care constituie suportul părții vizibile.“

Zeno Vancea abordează în creația sa aproape toate genurile muzicale, de la lied la muzica vocal-simfonică.

În genul simfonic, compozitorul dovedește un deosebit simț al proporțiilor, remarcându-se în mod deosebit înclinația sa spre polifonie și spre o orchestrație sobră, ce tinde spre sonorități camerale.

Aceeași concepție de tratare contrapunctică a substanței folclorice este extinsă și în creația sa corală.

Creația de cameră, în care conceptul poli-fonic-modal este subordonat lirismului, stărilor meditative, — prezintă aceleași trăsături stilistice, redată cu mijloace de exprimare adecvate unui conținut muzical interiorizat, specifice genului.

În continuare, ne vom referi la cele trei *Cvartete de coarde* de Zeno Vancea, care prin valoarea și originalitatea lor, s-au impus în

creația românească de muzică de cameră. Este regretabilă pierderea *Cvartetului în stil bizantin* și a *Cvartetului de coarde nr. 1*, distins în anul 1938 cu premiul „George Enescu“.

În *Cvartetul de coarde nr. 2*, distins cu „Premiul de stat“ (1953), problema armonizării cîntecului popular, amplu dezbătută de compozitor în diverse studii teoretice, apare soluționată practic și într-un mod original. Cele cinci părți sint construite pe baza unor teme create în spiritul folclorului românesc, uneori intervenind și citatul folcloric. Contrastul bine dozat al elementelor componente ale acestor părți (tematic, dinamic, ritmic, agogic, etc.), extinde și diversifică expresia muzicală, înscriind varietate în aceeași unitate de stil.

Prima parte — *Allegro-moderato e molto cantabile* — este scrisă în formă de sonată. Caracterul ei modal începe să se contureze chiar din introducerea de două măsuri, construită pe baza cvintei *mi-si*. Tema principală este realizată în cadrul modului frigic pe *mi*, ușor modificat, mai ales în acompaniament : în linia melodică apar, doar o singură dată, sunetele enarmonice *la diez* și *si bemol*, cu caracter de trepte mobile.

În realizarea armoniei modale, pedala echivalează cu isonul specific muzicii populare, procedeu prezent și în expoziție, unde o bună parte din temă apare însoțită de intervalul armonic *mi-si*, anunțată în introducere.

Secțiunea punții aduce, pe lângă unele elemente din tema inițială, o temă proprie, construită pe bază de secvențe.



Cea de-a doua idee muzicală, concepută în modul ionic pe *sol*, se desfășoară într-un ritm legănat, metrul binar fiind înlocuit cu cel ternar. Caracterul vioi nu se pierde, deși atmosfera calmă învăluie această melodie simplă, ale cărei accente purtate de fiecare sin-copă contribuie la sublinierea conținutului expresiv.



În cadrul grupului tematic secund se remarcă un polimelodism de înaltă măiestrie. Sensurile melodice, derivate dintr-unul singur, se reliefează cu cea mai mare claritate, în același context armonic, fără a da impresia unei aglomerări forțate și obositoare.



Prin acest cvartet și unele lucrări anterioare, Zeno Vancea demonstrează existența „infinitelor posibilități de folosire și dezvoltare sub cele mai variate aspecte ale substanței melodice populare” — concluzie cristalizată în studiul teoretic *Despre noțiunea de dezvoltare în muzică*.

Partea II-a, *Intermezzo*, concepută în formă de lied tripartit (ABA), se desfășoară într-o mișcare lentă, creînd un evident contrast față de prima parte.

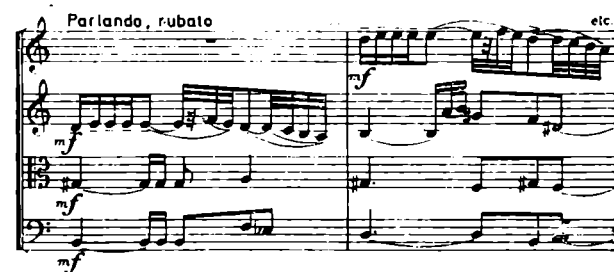
Caracterul de doină și baladă, cu intonație de largă respirație, noile combinații de moduri,

varietatea ritmică, denotă marea bogăție expresivă a folclorului. Fluctuațiile de tempo apar foarte des, ajungînd chiar la indicația *parlando rubato*, specifică baladei.

Prima temă (vioara a II-a), construită pe baza unui mod cromatic frecvent întilnit în folclorul românesc, ionic cu treptele II, IV urcate și VII coborîtă (lidico-mixolidic cu treapta a II-a urcată), este însoțită de o contramelodie la violă. Acest contrapunct la două voci, încadrat de o dublă pedală la violoncel și vioara I-a creează o senzație de dilatare spațială între înălțime și abis.



În secțiunea mediană (B) predomină caracterul epic al baladei, o atmosferă nostalgică de dor și resemnare.



Partea a III-a — *Allegro vivo* — are un caracter de *scherzo* conceput pe alternarea a două idei tematice. Forma acestei părți este relativ liberă, sintetizînd elemente și caractere ale formelor de *lied*, *sonată*, *rondo*, *scherzo*. Structura și succesiunea temelor se apropie de caracterul de lied tripentapartit (ABABA), dar existența unei structuri dezvoltătoare duce spre forma de sonată. Ținînd seama de caracterul de refren al „A”-ului — care apare de fiecare dată pe același centru sonor — i s-ar putea atribui parțial și forma de *rondo* simplu. Caracterul vioi, exuberant, este de asemenea specific *scherzo*-ului.

Tema I-a, în modul mixolidic pe *la*, are o mare suplețe ritmică; grupările măsurii de 5/8 — (2 + 3) sau (3 + 2) — alternează mereu și chiar se suprapun în unele momente.

Tema a II-a *giocoso*, pregnantă prin ritmul permanent sincopat, se desfășoară în ambitusul de cvintă perfectă al unei scări pentatonice hemitonice.

Aceste teme au un caracter melodic imuabil. Chiar și în mica dezvoltare, ele rămân intacte ca desen melodic. Se schimbă doar suportul armonic-polifonic al temelor, mai ales pe parcursul modulațiilor care însoțesc tema a II-a. Ultima revenire a secțiunii „A” poate fi considerată ca o repriză în care lipsește tema a II-a, fapt determinat și de amplificarea ei în secțiunea dezvoltătoare, în contrast cu expunerea concentrată a temei inițiale.

*Finalul* acestei părți aduce elemente din introducere, procedeu folosit și în mișcările anterioare ale lucrării, ca simbol al coeziunii travaliului tematic muzical, realizat pe principiile unui sistem de idei ciclice.

Partea a IV-a — *Andantino con grazia* — este compusă în atmosfera unui cîntec de leagăn care poate fi încadrat într-o formă simplă de *lied*. Este partea cea mai cantabilă a cvartetului, în care seninătatea, candoarea, duioșia, conturează o mare sensibilitate.

Melodia curgătoare își amplifică pe parcurs potențialul dinamic datorită unei creșteri treptate a densității polifonice, după care, în final, se va restabili atmosfera inițială. Alături de structura polifonică, varietatea cadențelor rămîne o caracteristică a acestei părți.

În 1956, compozitorul transcrie aceste admirabile pagini într-o versiune pentru vioară și pian, cu câteva modificări inerente unei transmutări de conținut emoțional de pe anumite coordonate timbrale, pe altele. Este vorba în primul rînd de tratarea armonică îmbogățită a părții de pian, care nu susține un simplu acompaniament, ci intră într-un dialog — comentariu cu vioara, suplinind celelalte trei instrumente ale cvartetului.

Partea a V-a, *Allegro giocoso* — se desfășoară în ritmul vior al unui dans popular. Este conceput în formă de rondo-sonată (ABAC, dezvoltare, ABA), cu teme caracteristice folclorului bănățean.

Multă vreme se credea că tematica românească nu este adecvată formelor clasice de *sonată*, *lied*, *scherzo*, *rondo*, etc. Alături de Enescu, Paul Constantinescu, Jora și alți compozitori români, Zeno Vancea demonstrează (și prin studiile sale de muzicologie) vitalitatea, potențialul expresiv, precum și capacitatea spiritualității folclorice de a se integra formelor și genurilor muzicale tradiționale.

În expoziție, tema-refren și tema-cuplet (B) sînt contrastante doar prin opoziția major-minor (ionic pe *mi* și eolic pe *do diez*), materialul sonor rămînînd neschimbat, ca în cazul tonalităților relative.

După revenirea concentrată a primei secțiuni, „C”-ul (*pochissimo meno mosso*) aduce o nouă temă cu caracter pregnant, ca de seminal, datorită intervalelor de cvartă perfectă și cvintă perfectă precum și repetării insistente a accentelor. Simplitatea acestei teme rezidă în construcția ei, bazată pe o scară tetracor-

dică. Uniformitatea metrului binar este înlocuită aici cu asimetria măsurii de 5/8, obținându-se astfel un contrast pe plan metric.



Dezvoltarea este foarte scurtă, realizată mai mult sub forma unor mici variații ale temei în ceea ce privește structura armonico-polifonică. Fluxul melodic își continuă neîntrerupt ascensiunea, culminând cu finalul al cărui tempo se animează treptat.

În repriză, tema-refren și tema-cuplet (B) sînt aduse pe sunetul *mi*, păstrîndu-se doar diferența de stare majoră și minoră (ionic și respectiv eolic pe *mi*). Nu este o repriză în sensul clasic al obținerii unei unități tonale, ea fiind de fapt integrată în sistemul modal (deși dualismul ionic-eolic se poate confunda cu cel major-minor).

Compozitorul exploatează în felul acesta posibilitățile de redare a unui conținut expresiv cît mai bogat, ce rezultă din diferențierile culorilor modale. În acest cvartet se întrepătrund cele mai diverse sensuri din sfera modală, de la caracterul melancolic interiorizat al doinei, la strălucirea jocului, sau de la arhaismul unei scări tetracordice, la modul ionic, cu ecou în sfera tonală. O remarcă importantă asupra coloritului armonic care rezidă în cel modal, o face Wilhelm Berger în *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, unde afirmă că „prin evoluția vocilor, prin angrenarea în discursul general a unor aspecte modale variate — și nu numai a unui mod unic — se creează o diversitate armonică ce aduce un spor de culoare.”

Zeno Vancea încadrează acest univers expresiv românesc în forme clasice pe care le modelează cu măiestrie, adaptîndu-le la conținutul muzical modal. Distinsul gen cameral se va înscrie astfel pe o coordonată stilistică inedită.

De la *Cvartetul nr. 2* pînă la *Cvartetul nr. 4*, din necesități de exprimare a unui anumit conținut, compozitorul a trecut de la un mod de exprimare mai direct folcloric, la un limbaj mai personal, în care sensibilitatea românească este păstrată în cantabilitatea temelor, în atmosfera și modul lor de dezvoltare.

În studiul *Evoluția simfoniei românești*, Zeno Vancea menționează că „anumite particularități de simțire ale cîte unui compozitor au făcut adeseori necesară depășirea cadrului folcloric, stările sale emoționale putînd fi exprimate mai potrivit cu ajutorul altor elemente stilistice, fie personale, fie adoptate în mod adecvat din muzica universală.”

*Cvartetul de coarde nr. 4* are o factură cu totul deosebită față de lucrarea analizată anterior. Limbajul polifonic, caracteristic creației lui Zeno Vancea, se amplifică, devenind în același timp axa verticală a structurilor dodecafonice provenite dintr-un modalism intens cromatizat.

Cele trei părți ale acestui cvartet sînt unitate din punct de vedere stilistic, dar contrastante, în ceea ce privește sensul expresiv al fiecăreia.

Prima parte, *Lento-Allegro moderato ma deciso*, este concepută în formă de sonată, cu o mică introducere lentă, fenomen întîlnit în evoluția formei clasice de sonată.

Secțiunea introductivă conține celula de patru sunete (ca un omagiu lui Bach), care stă la baza construcției acestei prime părți. Recurențele și inversările, în diferite combinații ritmice, descind unele din altele și chiar se suprapun. Celula inițială va avea deci o funcție complexă, generînd conținutul muzical sub aspect melodic, ritmic, polifonic și armonic (care rezultă de fapt din cel polifonic).



Vechile procedee neerlandeze nu și-au pierdut în construcția polifonică nici azi posibilitatea de a contribui la organicitatea formei. Astfel, ele își găsesc o largă aplicare în muzica dodecafonică sau în creațiile bazate pe inspirația folclorică (de exemplu în cvartetele de Bartok). Zeno Vancea s-a folosit de aceste procedee în elaborarea conținutului muzical al celui de-al patrulea cvartet, ca și în majoritatea lucrărilor sale cu o predominantă structură polifonică.

Prima temă, cu caracter energic, are la bază celula generatoare inversată, precum și seria completă a 12 sunete. În continuare, secțiunea punții va prelua aspectul dinamic al temei, prelucrînd-o pe baza aceleiași celule. Este un fel de tendință monotematică, pentru a da o cît mai mare unitate formei, realizînd, prin monotematism, o construcție cît mai solidă.

*Allegro moderato ma deciso* seria de 12 sunete

*f* celula inversată

*piu f*

celula inițială inversare

etc.

Atmosfera calmă a temei secunde este pregătită de sfârșitul punții, obținându-se o legătură firească între fragmentul anterior și noua idee muzicală. Această temă are o construcție ingenioasă, fiind de fapt o recurență melodică a seriei din tema inițială, pe un ritm propriu.

recurența

*mp*

etc.

În dezvoltare, expresia muzicală oscilează între *molto vigoroso* și *giocoso con grazia*. Schimbarea frecvență a măsurilor, caracteristică acestei lucrări, ritmul și tempo-ul variat, conferă desfășurării polifonice un colorit dinamic aparte.

Finalul primei părți completează și compensează procesul de dezvoltare, bazat în cea mai mare parte pe prelucrarea celulei esențiale a primei teme. „Repriza în oglindă“, expunerea incompletă a temei inițiale, revenirea aproape de sfârșit a temei secunde, într-o sonoritate energică, sînt realizate probabil în acest scop.

Conținutul liric al părții a II-a, *Lento*, este redat într-o formă de lied (ABA).

Prima temă, expusă simultan de violoncel și vioara a II-a, la octava superioară, are, ca și temele primei părți, o structură cromatică.

*Lento*

con sord.

*p*

*pp*

con sord.

*p*

etc.

pochiss più mosso  
con sord.

*p*

con sord.

*pp*

Pentru a crea o sonoritate estompată, cele patru instrumente sînt folosite cu surdina. Tonul liric este discret, interiorizat, sugerînd existența unei limpezimi cristaline. Vălul de ceață va fi destrămat de tema viguroasă a secțiunii mediane.

senza sord.

*ff*

*f*

etc.

Este un salt în vîltoare, urmat de încheștări dramatice și un îndrîjit refuz al stabilității.

După o culminație patetică se încearcă o restabilire a atmosferei inițiale, ca un „remember“, celula de patru sunete din prima parte a cvartetului (prezentă și în primele două secțiuni ale acestui *Lento*) este adusă în *stretto*, pe note tremolate în *pp*.

recurența

*pp*

recurența

*pp* celula inițială

celula inițială

*pp*

recurența

*pp*

Ultima expunere a temei inițiale, care de fapt va și încheia partea a II-a a cvartetului, are o semnificație deosebită. Pe o triplă pedală se conturează profilul descendent al temei.

*pp* decresc.

*pp* decresc.

decresc.

decresc.

decresc.

decresc.

morendo

morendo

morendo

morendo

Partea a III-a, *Allegro ma non troppo*, construită în formă de *rondo* — *sonată*, reprezintă o sinteză a primelor două părți. Elementele structurilor anterioare precum și conținutul lor expresiv apar acum într-o nouă configurație. Primele două teme realizează, prin caracterele lor, un evident contrast, de la sonoritatea energică, dinamică, la starea contemplativă.

TEMA I-a  
Allegro ma non troppo

TEMA a II-a  
Tempo II (poco meno mosso)

Secțiunea care precede dezvoltarea nu este o revenire ad-literam a temei inițiale, conform principiilor care stau la baza formei clasice de rondo-sonată. Este o punte (cu elemente din prima temă), necesară pregătirii atmosferei noului fragment.

După această tranziție, violoncelul expune o nouă temă care conține celula din introducerea

Cello Lento

lucrării, cu rol dominant în sublinierea conținutului muzical și în realizarea organicității construcției. Reveria este întreruptă de intervenția energică a motivului crenelat din tema întâia.

Tempo I

Discursul muzical se precipită, culminând cu revenirea temei principale.

celula inv

Principiul ciclic al acestei lucrări rămîne fără îndoială dovada unui autentic spirit constructiv, subordonat necesității de a realiza coerența și unitatea unui conținut muzical complex.

În *Cvartetul de coarde nr. 5*, ca și în cvartetul anterior, polifonia și cromatismul vor fi elementele de bază ale dinamicii materialului sonor, susținînd totodată echilibrul unei construcții muzicale complexe, realizată logic, după principiile formei clasice. Formele riguroase se dovedesc a fi totuși maleabile atunci cînd cursivitatea firească se impune ca o necesitate primordială.

Asperitățile armonice vor rezulta și în această lucrare din mersul liber al vocilor, dintr-un polimelodism care nu face concesii sonorității pe verticală.

Prima parte, *Moderato*, se desfășoară în formă de sonată concepută liber, cu articulații bine sudate, reliefîndu-se un discurs muzical cursiv, inteligibil prin ritmul complementar impus de travaliul contrapunctic și prin individualizarea desenelor melodice conturate în spații largi, ceea ce atrage după sine o dimensionare generoasă a sonorității.

Structura materialului muzical este o consecință a unei gîndiri muzicale complexe pentru a cărei exteriorizare devin necesare mijloacele cromatice. Acest fapt se poate constata chiar de la început, prin enunțarea unei teme care cuprinde cele 12 sunete, aranjate, după principiul de bază al serialismului, respectat de compozitor numai în construcția melodiilor (nu se repetă nici un sunet înainte de epuizarea integrală a seriei).

Moderato

Este departe de a fi un serialism arid, absolutizat, dimpotrivă, intră în concordanță cu desfășurarea polifonică, în scopul redării unor multiple sensuri armonice și expresii muzicale, de la conținutul intim al fiecărei linii melodice, pînă la sonoritatea lor în bloc.

Măsurile alternează continuu, contribuind prin variabilitatea metrică și diversitatea rit-

mică, la întregirea sensului melodic. Contururile melodice sînt însoțite de cele mai multe ori de pasaje cu ritm motoric, obținîndu-se astfel continuitatea și pulsația dinamică în toată suita de frămîntări contrapunctice (imitație, inversare, recurență și inversarea recurenței, stretto).

Încordarea polifonică implică revenirea unor momente de scurt repaus pe care compozitorul le realizează prin simplificarea structurii ritmice, pînă la uniformizarea duratelor.

Ca și în cvartetul anterior, structura temelor denotă aceeași tendință spre monotematism. Tema a II-a, pregnantă, prin ritmul sincopat și salturile mari, întregește expresia primei părți, aducînd o notă de instabilitate, de căutare.



Dezvoltarea este bazată în general pe succesiuni de fragmente mai mari, în sens mozartian și mai puțin în sensul beethovenian de prelucrare motivică. Procedeele specifice construcției polifonice sînt frecvente în această formă de sonată. Un punct maxim în sensul acesta, care marchează și începutul dezvoltării, îl reprezintă sonoritatea masivă a primului motiv din tema inițială adusă în *stretto* la patru voci, cu septime mici, duble, (vioara I-a și violă), realizîndu-se o amplă structură polifonico-armonică.



Finalul acestei prime părți este o dovadă elocventă a conciziunii limbajului muzical precum și a unor organizări cît mai riguroase a conținutului pe care îl exprimă. Tema ușor modificată și sintetizată în valori egale este adusă pentru ultima oară ca un ecou, *lontano*, ca o esență după un îndelungat proces de purificare.



Cu sens de epuizare a conținutului muzical, indicațiile *calmo*, *più calmo*, *lontano*, cer o des-

tindere sensibil gradată spre acordul final, abia perceptibil.

Partea a II-a, *Giocosu e leggiero (quasi presto)*, imprimă o notă de vioiciune, un caracter de *scherzo*, forma fiind însă asemănătoare cu cea de *rondo* simplu, bitematic, cu o structură mai puțin obișnuită datorită elementelor de travaliu tematic.

Simplificarea ritmică și stabilitatea metrică creează contrastul necesar între cele două părți ale cvartetului. Scriitura polifonică este de data aceasta mult mai rarefiată, fapt impus și de necesitatea unei maxime clarități într-un tempo rapid. Ea asigură caracterul dinamic, exuberant, prin marea varietate de combinații sonore, realizate în contextul unei structuri melodice cromatice.

Tema I-a (A) cu caracter robust, construită în formă de lied mic, apare după o introducere de 23 de măsuri.



Tema a II-a (B) se bazează pe un motiv de patru sunete, secvențat liber.



Noua frază va avea, datorită procedurii de secvențare, o formă simetrică, pătrată. Această secțiune aduce un punct de sprijin, o restabilire a echilibrului după un vârtej de mișcări polifonice.

Discursul muzical se animă treptat, prin revenirea primei secțiuni, într-o formă variată, restrînsă. Următoarele reveniri ale „B”-ului și „A”-ului sînt din ce în ce mai sintetizate, șlefuite pe faze de evoluție, ajungîndu-se la concluzia finală, ca o încununare a chintesenței (o scurtă *coda* concentrează elemente tematice din „B” și apoi „A”, redînd imaginea unitară, simplificată la maximum, a acestei părți a cvartetului).

Partea a III-a, concepută în formă de lied tripartit, aduce o notă de lirism în același context polifonic și cromatic al construcției muzicale. Prima secțiune (A) — *Adagio* — cu caracter nostalgic, se desfășoară în sonorități diafane, între *pp* și *mf*. Astfel, potențialul expresiv, concentrat într-o zonă interiorizată, creează o stare de adîncă meditație.



Secțiunea mediană (B), *Allegro moderato*, aduce un contrast puternic față de prima secțiune. Acest contrast realizat pe plan dinamic — agogic — ritmic, determină o schimbare totală de atmosferă, de la tonul liric anterior, la cel agitat, dezlănțuit de torentul trioletelor de șaisprezecimi, anunțat de violoncel.



Se obține treptat un cumul de voci care în anumite momente se sincronizează pentru a susține impulsul dinamic inițial. Mișcarea continuă de șaisprezecimi contribuie la menținerea unui *perpetuum mobile* ca fundal și în același timp generator al tensiunii muzicale.

În reluarea secțiunii „A“, tema apare în imitație la două voci (vioara I-a și violă) la interval de undecimă mărită, ca o confirmare a relației de cvartă mărită care stă la baza lucrării.



Revenirea concentrată a „A“-ului restabilește caracterul calm, meditativ.

Partea a IV-a, *Moderato*, este scrisă în formă de fugă quasi-liberă. O pedală pe *fa diez* din octava a doua (vioara a II-a) face o mică introducere, însoțind apoi tema pînă la apariția contrasubiectului liber. Este suspendată cu mult deasupra temei, deschizînd un gol pe care mersul contrapunctic îl va umple treptat. Profilul melodic al temei, deși prezintă multe sinuozități, are un sens general descendent, ajungînd către sfîrșit în punctul maxim inferior după o serie de oscilații.



Celula muzicală (*do — fa — fa diez*) care stă la baza temei, deține potențialul unei viitoare dezvoltări pe parcursul fugii: salt și mers treptat, formula ritmică ce va deveni caracteristică și implicit expresia muzicală. Toate acestea sînt preluate în diverse combinații contrapunctice, timbrale și grade de intensitate.

În expoziție, succesiunea subiect-răspuns (violoncel, violă, vioara II, vioara I) este realizată foarte strîns, fără interludiul care în fuga de tip baroc ar fi avut rolul de a efectua o modulație. Aici mijloacele cromatice fac imposibil și chiar inutil acest lucru, cromatismul asigurînd varietate prin însăși natura sa.

Totuși principiul dominantelor în înlănțuirea temei cu răspunsul ei este respectat, chiar dacă nu mai poate fi vorba de o tonalitate care să se afirme. Spiritul de sinteză al compozitorului își spune încă o dată cuvîntul, ca de fapt și în limbajul polifonic exprimat în cele mai tradiționale și echilibrate forme, fără să fie lipsite de culoarea modernă a inovației valoroase.

După un scurt *interludiu* care aduce elemente noi, urmează secțiunea cea mai amplă a acestei fugi — evoluția. Intrările tematice sînt așezate în aceeași serie a cvintelor ascendente, începută în expoziție (*do — sol — în expoziție*, iar acum *re — la mi*).

În general, interludiile acestei fugi pierd din densitatea contrapunctică, se depărtează de tema inițială, aduc linii melodice noi, tocmai pentru a crea o stare de relaxare, de contrast prin simplificare.

O nouă intrare a temei este marcată de violoncel pe sunetul *fa diez*, reluată la vioara a II-a pe același sunet (prima expunere parțială). Din acest moment, succesiunea de cvinte își schimbă sensul, pentru a ajunge treptat, în final, la punctul de plecare.



Ascensiunea dinamică a unui mers precipitat de șaisprezecimi, culminează cu expunerea finală pe *do* (*repriza*), puțin transfigurată. Cu toate că va fi incomplet reluată, tema va avea un caracter conclusiv extrem de pregnant, datorită exprimării fragmentului inițial în va-



lori egale, accentuate, cât și a sonorității masive ce poate fi obținută — cele patru instrumente intonează simultan acest fragment, fiind totodată distanțate vertical pe patru octave.



Această fugă, așezată în finalul cvartetului, reprezintă o deplină împlinire a stilului polifonic — cromatic al lucrării precum și sinteza elementelor componente ale lucrării.

Compozitorul a cucerit într-adevăr valorile interioare ale acestui limbaj, cu care a realizat expresia muzicală în diverse ipostaze, de la lirism la dramatism, de la dinamismul suplu, la calmul meditației, de la profunzime, la elevația spirituală.

În creația lui Zeno Vancea, cvartetele de coarde prezintă interesante interferențe cu celelalte genuri muzicale. Se pot stabili de exemplu analogii între acest gen cameral și cel simfonic, fiecare cvartet avînd într-o anumită măsură cel puțin un corespondent pe plan simfonic. Spiritualitatea folclorică și coloritul ei modal sînt caracteristice *Cvartetului de coarde nr. 2* precum și *Simfoniettei I* sau suitei simfonice *O zi de vară*. Tot astfel, densitatea polifonică și cromatică a *Cvartetelor de coarde nr. 4 și 5*, este anticipată în *Concertul pentru orchestră*.

Lirismul interiorizat al părților lente este apropiat de rafinamentul expresiei și subtilitatea coloritului melodic din *lieder*le scrise pe versurile poetului George Bacovia.

Formele tradiționale — *sonată*, *lied*, *scherzo*, *rondo*, *fugă* — se întrepătrund de multe ori, generînd structuri inedite, fuziune între omofonie și polifonie, ca de exemplu în forma de *sonată* cu elemente de *fugă* a părții I-a din *cvartetele nr. 4 și 5*.

Deși nu apare niciodată în forma lui proprie de temă cu variațiuni, stilul variațional se conturează în revenirile temelor și în construcția secțiunilor diverselor mișcări ale cvartetului. Aceste variațiuni sînt de fapt etape

ale procesului de finisare, de esențializare a materialului tematic expozitiv.

Grija pentru indicarea frecventă a celor mai diverse și subtile sensuri dinamice și agogice rezidă într-o elevată înțelegere enesciană a ceea ce se poate numi „expresiv“ în muzică.

Acestea sînt doar cîteva aspecte care dovedesc efortul continuu al căutărilor și frămîntărilor lui Zeno Vancea, în scopul definirii unei autentice concepții creatoare și al auto-definirii pe plan componistic.

#### BIBLIOGRAFIE

Berger, Wilhelm Georg — *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, Ed. Muz., Buc. 1970.

— *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* Ed. Muz., Buc. 1965.

— *Tradiție și actualitate în cvartetul românesc*, „Muzica“, Buc. nr. 2, 3 și 6/1961.

— *Direcții și stiluri în muzica românească de cameră*, SCIA, Buc. nr. 2, 1964.

Brâncuși, Petre — *Istoria muzicii românești* — compendiu, Ed. Muz., Buc., 1969.

Draga, George — *Cvartetul de coarde nr. 4* de Zeno Vancea, „Muzica“, Buc., nr. 2, 1968.

Dumitrescu, Ion — *Quartetul de Zeno Vancea*, „Muzica“, Buc. nr. 1, 1954.

Firca, Gheorghe — *Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea*, SCIA, Buc. nr. 2, 1971.

Vancea, Zeno — *Creația muzicală românească* — sec. XIX—XX, vol. 1, Ed. Muz. Buc., 1968.

— *Despre „dezvoltare“ în muzică*, „Muzica“, Buc., nr. 3, 7 și 8, 1955.

— *Evoluția simfoniei românești*, „Muzica“, Buc. nr. 4, 6 și 11, 1969.

*Problema conținutului și formei în creația școlilor naționale*, „Muzica“, Buc. nr. 1, 2, 1956.

— *Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale*, „Muzica“, Buc., nr. 10, 1962 și nr. 4, 1963.

— *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX*, în: Stud. muzicol., Buc. nr. 4, 1968.

— *Tradiție și inovație în muzică*, „Muzica“, Buc., nr. 2, 1958.

— *Problema tonalității în lumina dezvoltării conceptului armonic*, „Muzica“, Buc., nr. 9, 11, 12, 1959.