

Daniela COJOCARU

Concertul pentru cvartet de coarde de Paul Constantinescu între tradiție și modernitate

Dacă la începutul secolului XXI se poate trasa cu claritate distincția între *modernitate* și *contemporaneitate*, acest fenomen apare firesc din perspectivele istorice oferite de secolul trecut, astfel încât "atunci când 'modern' a încetat a mai fi sinonim cu 'contemporan', el a putut îndeplini funcțiile semantice de bază ale termenului 'modernism', neîmpiedicat de eventualele asocieri peiorative sau vulgare, de care acest din urmă termen se eliberase abia foarte recent"¹.



Contextul general al începutului secolului XX, de extindere și îmbogățire a elementelor de limbaj muzical, ce se definesc uneori independent de tradiția cultă a artei sunetelor, și-a pus amprenta și în cultura muzicală autohtonă, accentuând profilul original al artei muzicale românești.

Pornind de la elemente specifice stratului arhaic al folclorului, caracterizate mai ales prin structura tetracordală, prin îmbogățirea acestora cu pieni, sau cu elemente de natură cromatică, s-a ajuns la sisteme modale simetrice existente în folclorul muzical (de tipul T St T St T St T; St T St T St T St sau St T T St T T) sau la organizări asimetrice în care tetracordurile prezintă structuri diferite. Întreaga paletă deosebit de complexă a sistemelor modale, din care s-au conturat noi modalități de expresie polifonico-armonice, la care se adaugă și organizări ritmice inedite, unele preluate tot din practica folclorică, aprofundarea științifică a acestora, au îmbogățit cu noi modalități tehnice elementele de scriitură, influențând viziunea creatoare a compozitorilor din prima jumătate a secolului XX.

Înscriindu-se printre compozitorii marcanți ai școlii românești de compoziție, Paul Constantinescu a intuit necesitatea utilizării acestui bogat „izvor de inspirație sugerat de cântecul popular citat și găsirii unor procedee noi de armonizare, prelucrare sau distilare încorporată în sfera modalului prin diferite maniere tehnice, ducând la păstrarea aceluși climat specific național, al simțirii noastre, al spațiului miortic <indefinit ondulat>”².

¹ Apud, Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900– 1940)*, București, Editura Fundației culturale române, 2002, pag. 11.

² Vulcu, Sorin, *Conceptul de monodie în viziune diacronică. Premise istorico-teoretice* (I), Revista Muzica nr. 3, 1996, pag. 56.

Concertul pentru cvartet de coarde scris în anul 1947 a fost ulterior transcris pentru orchestră de coarde, dar acest gen era în sfera preocupărilor compozitorului încă din 1935, când afirma într-un interviu: "Poate că în curând să pot lucra și un cvartet de coarde, care însă cere foarte multă perspicacitate"¹.

Esența stilistică a lucrării este dezvăluită chiar de Paul Constantinescu: "*Concertul* pentru orchestră de coarde este complet eliberat de cântecul popular autentic, fără să fie însă străin de spiritul lui. Temele sunt create personal în structura și elementele cântecului popular, rămânând doar vagi aluzii la formele și cadențele melodice, utilizând totodată procedee armonice, polifonice și de construcție mai evoluate și mai îndrăznețe"².

În anul compunerii lucrării – 1947, aceasta întruchipează "tipologia folclorică a genului", aflându-ne astfel în fața "unui document istoric, autentic în frumusețea lui, mereu actual și în mod sigur peren grație dinamicii și virtuozității unei muzici exemplare"³.

Faptul că lucrarea a fost concepută chiar de la început pentru varianta orchestrală este deductibil din construcția în cele trei părți, caracterul concertant, în care țesătura instrumentală de ansamblu este mai asemănătoare celei orchestrale decât cea specifică genului cameră; dar și trăsături distincte ale acestuia din urmă sunt reperabile în frazele concise și dense, ca și scriitura polifonică "cvasi-armonică".

În prima parte – *Allegro*, în formă de sonată, se distinge pentru început o structură sonoră modală complexă:



Aceasta rezultă din asocierea a două tetracorduri doric disjuncte, ce se înscriu în cadrul unei octave micșorate, fapt care va determina tratări armonice specifice. Structura este simetrică, corespunzătoare șirului ton-semiton (2,1,2,1), ceea ce poate avea o dublă semnificație: „în afară de faptul că trimite la un *topos* muzical anume (folclorul orășenesc ca spațiu al interferențelor rural urbane, de tentă balcanică și orientalizantă), formațiunile modale în cauză constituie și una din punțile de acces ale compoziției românești la limbajele moderne, în ceea ce acestea presupun ca modalități de depășire a rigorilor cadrului tonal”⁴.

¹ Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu*, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 338.

² Apud, Idem ibidem, pag. 341.

³ Berger, Wilhelm, Georg, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, București, Editura Muzicală, 1979, pag. 160.

⁴ Firca, Clemansa Liliana, *Op. cit.*, pag. 143.

Tema I a formei de sonată, creată în spiritul popular al genului de *cântec propriu-zis* prezintă toate trăsăturile graiului maramureșan: *ritmul giusto-silabic* (cu durată inițială lungă, uneori punctată, și formulele predominante coriambice și antispastice), diversitatea *structurilor modale* care se deplasează frecvent de pe un centru pe altul, ca și *forma arhitectonică* alcătuită din patru – cinci rânduri melodice ce se constituie în tipuri binare sau ternare (în acest caz a b c c).

Tema este expusă la violă (4 măsuri) și continuată la violoncel (3 măsuri) urmată de vioara I care preia imitativ, la un ton mai sus, cea de-a treia articulație a temei; *profilul descendent* al discursului melodic reflectă trimiterea directă spre straful vechi al graiului muzical maramureșan.

Întreaga configurație a temei evidențiază sistemul modal ce însumează microcelele tetracordice, ale căror succesiuni, ca și deplasarea pe diferite trepte determină o continuă varietate melodică.

Este evidentă asemănarea acestei teme cu următorul exemplu care aparține celui mai vechi strat al acestei categorii din graiul maramureșan:



Extras din: Oprea Gheorghe, *Folclor muzical românesc*, București, Editura Muzcală, 2002, pag. 528

Allegro (♩ = 100)

Vioara I *f* *mf*

Vioara II *f*

Viola *ff molto espress.*

Violoncel *f* *mf*

bimodal-convergente a întregii zone, în care discernem acțiunea alternativă a structurii lidico-mixolidice/acustic 1 (cu integrarea tricordului do-re-mi) și a structurii simetrice 1:2 (cu integrarea tricordului do-re bemol-mi bemol)¹:

De asemenea, este evidentă alternanța sistematică a structurilor armonice de tip major-minor plasate pe timpii principali.

Un nou motiv - în măsura 36 - prezintă turnuri melodice (celulele x și y) cu încărcătură arhetipală, prin intermediul cărora se realizează trecerea spre punte:

Tema principală și formulele ostinate ce o însoțesc stau la baza materialului sonor pe care se construiește întregul discurs muzical, cu excepția unei configurații melodice distincte, tema tranziției către următoarea secțiune (măs. 43 - 51), ce are trăsăturile clare ale unui cântec propriu-zis. Elementele comune cu tema întâi sunt evidente, fiind chiar precedată de o ultimă intervenție a acesteia, într-o formă ușor variată (măs. 40 - 42, vioara întâi):

¹ Duțică, Gheorghe, *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004, pag. 219.

Prin această idee tematică este reliefat din nou tetracordul doric descendent (vioara întâi, măsurile 43-51), care generează o nouă configurație modală:



Primele patru măsuri, (corespunzătoare frazei **a** a acestei teme) vor fi reluate, pe rând, de fiecare instrument în parte sub forma unor imitații, cu diferiți poli: la violoncel - *sol* (măs. 59-62); la violă – *mi bemol* (măs. 63-66); la vioara întâi - *mi becar* (măs. 75-78); la violoncel – *do* (măs. 78-82). Planul modal al acestei desfășurări surprinde și accentuează subtil modalismul arhaic care “transmite spiritului savant maleabilitatea monodiei și prevalența legităților ei”; această oscilație a intervalului de secundă, ca fenomen specific modalismului “se va repercuta prolific asupra unor stadii evaluate ale gândirii muzicale”¹.

Tema are vădite elemente comune cu următorul exemplu de cântec propriu-zis din zona Clujului:



Pădure, dragă pădure

Cutea-Cluj

Extras din: Oprea Gheorghe, *Folclor muzical românesc*, București, Editura Muzicală, 2002, pag. 548

Tema a doua, contrastantă – *Meno mosso* – *dolce grazioso* – are un profil diatonic pe structura modului eolic, fiind prezentată la unison (măsurile 99-102); se remarcă celula y (din măs. 36) în formă inversată, cu certe virtuți arhetipale specifice muzicii de dans:



Această temă este ulterior “deplasată” cu un ton mai sus; dacă în cântecul propriu-zis maramureșan “structurile sonore se deplasează frecvent de

¹ Idem, ibidem, pag. 167.

pe un centru pe altul”¹, această trăsătură distinctă a creației populare a fost surprinsă și adaptată la creația cultă de Paul Constantinescu, ceea ce reprezintă încă un indiciu al cunoașterii în profunzime a legăturilor folclorului muzical, cât și a legăturii organice pe care acesta a realizat-o în propria sa creație între limbajul de factură populară și cel cult.

Începând cu măsura 117 apare o nouă idee formată din două motive cu valoare arhetipală, în componența căreia distingem celula *y* (inversată) și profilul descendent al celor două tetracorduri conjuncte – *acustic* și *frigid*, a căror structură (și configurația melodică cu care au fost investite) este larg reprezentată în *bocete*:

The image shows a musical score for a piece titled "Bocete". It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest followed by a melodic phrase starting with a piano (*pp*) dynamic and a *poco cresc.* marking. The second staff is a treble clef with a continuous melodic line. The third staff is a bass clef with a continuous melodic line, starting with a *pp* dynamic and a *poco cresc.* marking. The bottom staff is a bass clef with a melodic line, also starting with a *pp* dynamic and a *poco cresc.* marking. There are some markings like (q) and (h) in the bass staves.

The diagram shows a single treble clef staff with a melodic line. The first part of the line is labeled "acustic" and consists of a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second part is labeled "frigid" and consists of a series of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. This illustrates the contrast between an ascending melodic structure and a descending one.

Acest motiv este supus aceleiași deplasări pe diferiți poli: *re* – violă; *fa* – vioara a doua; *sol diez* – vioara întâi și se revine la *re* – vioara întâi.

În *Dezvoltarea* forme de sonată (măs. 139 - 181), conținutul elementelor tematice este prezent în diferite ipostaze, prin prelucrări de ordin melodic, ritmic, evidențiindu-se mai ales tehnica polifonică printr-o serie de imitații stricte sau libere, iar în *Reexpoziție*, păstrând tiparele clasice, se revine la tema principală în aceeași "contrapunctare ostinată". Spre deosebire de tranziția amplă din *Expoziție*, care aduce și o temă proprie, în această secțiune aceasta este mult diminuată (măs. 221 - 227).

Cea de a doua temă este prezentată pe alți centri modali – *do* (măs. 228), *fa* (măs. 236), unisonul din expoziție devenind un acompaniament în ritm contratimpat, pe structuri de cvinte paralele în formule ostinate. Ca element de expresie inedit apare *pizzicato*-ul – la vioara a doua și violă – care, susținând ritmic și armonic tema de la vioara întâi amintește de acompaniamentul melodiilor de dans al tarafurilor țărănești.

¹ Oprea Gheorghe, *Folclorul muzical românesc*, București, Editura Muzicală, 2002, pag. 527.

Tema a doua este urmată de o nouă intervenție melodică de certă expresivitate folclorică, într-o tratare armonică de această dată, în care paralelismul de cvinte și cvarte subliniază particularitățile modale ale structurii sonore, iar tehnica de *travaliu al variantelor* ce urmează legea unității în varietate din lumea cântecului popular este reliefată prin schimbarea accentelor ce determină o nouă pulsație ritmică, în timp ce profilul melodic rămâne neschimbat:

Unitatea stilistică realizată de Paul Constantinescu este remarcabilă și prin folosirea aceleiași configurații modale simetrice, care, de această dată, rezultă din două tetracorduri conjuncte de tip doric ce se intersectează cu unul frigic:

Partea a doua – *Intermezzo* – reprezintă o transpunere în creația cultă a întregii tipologii specifice baladei populare:

- caracterul de lied (A B A) de expresie epică dramatică;
- prezența structurilor sonore mixte – diatonice, acustice, cromatice, într-o succesiune improvizatorică;

- arhitectura care păstrează, conform dramaturgiei complexe populare, secțiuni distincte, în care unitatea stilistică reprezintă factorul primordial, fiind reprezentate prin cele patru secțiuni¹:

a) preludiul instrumental (care era în trecut diferit de melodica propriu-zisă numindu-se taksâm – termen turcesc);

b) introducerea recitată sau cântată – “îchinarea”; povestea începe, de cele mai multe ori, în registrul acut, părțile cântate fiind alternate cu fragmente vorbite, “băsmite”, care sunt întrerupte din când în când de:

c) interludiile instrumentale care apar, de mai multe ori, la sfârșitul unor episoade (creând strofele “elastice”);

d) finalul muzical, executat instrumental, care are un caracter contrastant, constând dintr-o melodie de joc din repertoriul local.

Aceste elemente caracteristice baladei populare românești sunt regăsite în această parte a doua a *Concertului*, reprezentând expresia încorporării spiritului improvizatoric folcloric în creația cultă, prin crearea unor teme de invenție proprie.

Secțiunea *Andante appassionato* este cea corespunzătoare segmentului a al baladei populare – taksâm-ul în care elementele melodice sunt diferite de materialul propriu-zis al lucrării. Structurile sonore evidențiază pentru început tot succesiunea *T-st* prin interferența tetracordurilor dorice, dar sunt îmbogățite și cu alte configurații tot de tip tetracordic (cromatic - măs. 14-15); sensul melodic descendent reflectă apartenența la tipul arhaic:

The image shows a musical score for a section titled "Andante appassionato" in 2/4 time. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *p espres.* (piano espressivo), *poco string.* (poco stringente), and *f largamente* (forte largamente). The melody is characterized by a descending line, typical of the archaic style mentioned in the text.

Fiecare instrument este purtătorul melodic al unui mod diferit, ale căror sunete tind firesc către poli diferiți, determinând o suprapunere polimodală care creează armonii cu structuri originale, ce decurg din verticalizarea principiilor

¹ Idem, bidem, pag. 467.

melodicii (*a* – măs. 5; *b* – măs. 10; *c* – măs. 12 - acordul de octavă micșorată cu două cvinte¹):



Următoarea secțiune – *Pesante* – corespunde A-ului formei de lied, și poate fi încadrată conform segmentelor *b* și *c* ale *baladei* populare.

Debutând cu un recitativ în *parlando-rubato*, cu caracter melismatic și profil melodic descendent (cea ce respectă întru totul caracteristicile generale ale *baladei* populare), această secțiune cuprinde articulații, corespundente ale rândurilor melodice care “constituie unități arhitectonice distincte care par a fragmenta strofa datorită individualizării motivice, coerența frazelor rezultând atât din din suflul epic al conținutului cât și din valoarea interpretării”².

O primă articulație este de fapt recitativul propriu-zis, caracterizat prin cele trei motive – *x1*, *x2*, și *x3*:

- *x1* - cu structura unui tetracord *acustic* și configurație melismatică:



- *x2* - care evidențiază saltul de cvartă, cu calități arhetipale:



¹ Terenyi, Eduard, *Unele aspecte ale întrebuințării octavei micșorate*, Lucrări de muzicologie, Conservatorul de muzică “G. Dima”, Cluj, 1966, pag. 127.

² Oprea Gheorghe, *Op. cit.*, pag. 467.

- x3 – motiv caracteristic melodiilor de joc popular, prin profilul ornamental al broderiei inferioare și saltul descendent de octavă:



În următoarele articulații aceste motive apar într-o continuă variație melodică, augmentate, transpuse pe diferite trepte, a căror suprapunere creează uneori și efecte *heterofonice* (ceea ce se întâlnește deseori în *balada* autentică, în care același interpret poate fi și instrumentist, însoțindu-și vocea cu vioara) – măs. 39:



Secțiunea *Nostalgico*, corespunzătoare B-ului formei de lied, se desfășoară pe fondul unor formule ostinate și pedale, ceea ce creează efectul acompaniamentului tradițional al baladei, alcătuit din vioară și cobză sau țambal (măs. 70),



În timp ce "firul melodic" este încredințat violoncelului în registrul acut, cu indicația *dolciss. cantabile*, având un caracter improvizatoric; structurile modale sunt constituite tot pe principiul tetracordic, ale căror trepte mobile se ordonează conform atractivității, având rol de sensibile (măs. 74), ceea ce se încadrează în sfera "cromatismului diatonic" de tipul "cromatismului distanțial de pantă"¹; chiar dacă profilul melodic nu este identic cu cel al motivului x1, înrudirea este evidentă prin caracterul melismatic și prezența tetracordului acustic:

¹ Ripă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, Cluj-Napoca, Ed. MediaMusica, 2001, pag. 370.



O a doua formulă ostinată este reprezentată la violoncel prin motivul x2 *inversat*, în *pizz.*, care susține construcția unei noi articulații bazată pe evoluția motivică într-o contrapunctare ostinată (măs. 92):

A musical score snippet for violin and cello. The violin part is marked *senza sord.* and *pizz.* with dynamics *p* and *ppp*. The cello part is marked *pizz. x2 i, var.* and *x2 inversat* with dynamics *p* and *ppp*. The notation shows a complex rhythmic and melodic structure with various articulations.

Dacă *balada* autentică se caracterizează prin “abundența inflexiunilor și structurilor cromatice”, care nu sunt constante, “alternând cu pasaje diatonice, acustice”, iar “pe porțiuni restrânse structurile sonore sunt formate dintr-un număr redus de sunete, reprezentând și sisteme oligocordice”¹, aceste trăsături se regăsesc în partitura lui Paul Constantinescu, a căror împletire determină o anumită ambiguitate modală prin elemente de expresie inedite, ce reflectă evoluția gândirii sale muzicale.

Respectând arhitectura “clasică” a *baladei* populare, recitativul vioarei întâi – solo – în *rubato*, încheie această secțiune; în desfășurarea melodică melismatică se remarcă motivul x2 *inversat* și recurent, repetat pe diferite trepte sau amplificat prin ornamente și formule care se structurează pe succesiuni de cvarte; efectul de *glissando* ascendant și descendent pe intervalul de secundă mică (*re-mi bemol*) amplifică oarecum caracterul depresiv al recitativului, subliniind pitorescul tipic muzicii lăutărești improvizate liber:

A musical score snippet for violin, marked *solo* and *rubato*. The notation shows a melodic line with a series of eighth notes and quarter notes, some with slurs and accents. The dynamic is marked *mf*. The motif is labeled *x2 i, recurent*.

¹ Oprea Gheorghe, *Op. cit.*, pag. 468-469.



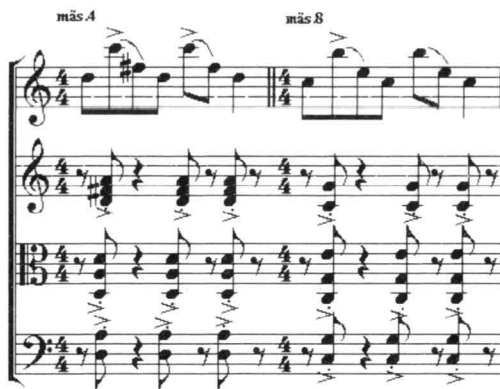
Cea de-a treia secțiune - A-ul forme de lied – constă în revenirea materialului motivic, cu câteva componente variaționale.

Partea a treia – *Rondo – Presto* – într-o unitate de stil remarcabilă, degajă atmosfera de sărbătoare câmpenească, în care starea de spirit este bucuria și dansul popular ocupă locul central.

Fraza antecedentă a refrenului – A – subliniind acest caracter, are un profil ascendent (în comparație cu materialul tematic al părților anterioare), și reliefează structura modală de tip ionic/mixolidic pe sol cu trepte mobile; ritmul este specific dansurilor din Oaș, a cărui asimetrie este subliniată și prin jocul accentelor (motivul z), încadrat în măsuri alternative:



Reluarea acestei fraze se prezintă tot pe sunetul *sol*, dar configurația modală este cea corespunzătoare tipului eolic, compozitorul apelând și de această dată la alternanța modală de tip „major-minor”, frecvent întâlnită în folclorul românesc. Pe lângă acest aspect, mai poate fi semnalat și cel ce vizează parametrul „armoniei de deplasare” - procedeu tot de sugesție folclorică ce constă în „alternarea a două acorduri directe la interval de secundă mare”¹, în acest caz deplasarea realizându-se numai la semicadență (măs. 4 și măs. 8):



¹ Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pag. 452.

Fraza consecventă a refrenului prezintă aceeași dualitate (structură de tip “major – minor”), remarcându-se și reluarea motivului z, a cărei primă celulă este recurentă iar cea de-a doua variată:



Sisternul armonic “de deplasare” reprezintă o modalitate de travaliu componistic ce va fi des utilizată în acest *rondo*, subliniind unitatea de expresie și economia de mijloace caracteristică limbajului lui Paul Constantinescu.

Puntea spre cupletul B folosește ca material tematic motivul y (violoncel – măs. 24) repetat identic (*repetiția* este deseori întâlnită în folclor) și continuat prin varianta inversată și variată a aceluiași motiv, prezentat de această dată la numai un semiton mai jos, ceea ce sugerează efectul *scordaturii* practicat de lăutarii tarafurilor țărănești:



Figurația melodică ce însoțește acest desen tematic al punții realizează progresiv o densitate a sonorității prin adăugarea treptată a fiecărui instrument, pentru ca în măsurile 34 – 35 întregul ansamblu să creeze impresia unui adevărat taraf executând *țitura de brâu drept*.



Cupletul B este construit pe baza unei teme de joc popular cu arhitectonică de tip binar (a a b b), acompaniată prin formule corespondente “țiturilor”, în care sub aspect armonic este prezentă “bătaia de secundă” specifică armoniei lăutărești țărănești:



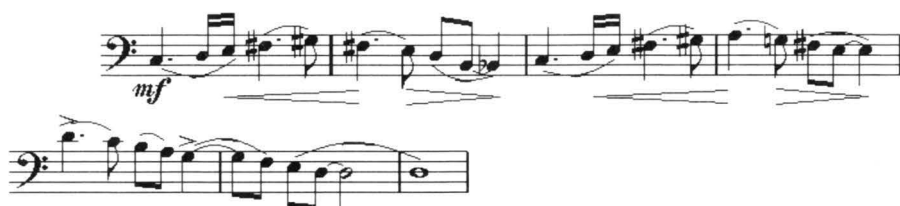
În aceeași „deplasare” cu o secundă mică ascendentă de tipul „scordaturii” este continuată tema cupletului B, ceea ce este în deplină concordanță cu tipologia arhitecturală a muzicii de joc popular. În măsurile 48-51 întregul complex armonic este deplasat cu un semiton mai sus realizând *scordatura armonică*, de mare expresivitate muzicală: „Fenomenul modal într-un context cu scordatură modală [...] reduce acțiunea armonică la *schimbarea bruscă* a punctului de referință la semiton în direcția ascendentă sau descendentă prin care efectul scordaturii (o alunecare a planului sonor) devine și mai sesizabilă de către auditor”¹.

Începând cu măsura 83, cupletul C se desfășoară într-o scriitură polifonică, prin care se realizează un canon la octavă (măs. 83-95), susținut armonic printr-un dublu ison de cvinte perfecte. Fraza amplă, preluată de cele trei instrumente pe rând, sugerează un cântec liric (*de leagăn*); structura modală care stă la baza acestei teme este o pentatonie anhemitonă de tip I, în starea a doua, pe *sol diez*:



¹ Terenyi, Ede, *Armonia muzicii moderne*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001, pag. 67.

A doua articulație prezentă în cupletul C este tot o temă lirică, prezentată într-o imitație la cvartă descendentă (violoncel - măs. 102; violă - măs. 113), cu o structură modală complexă: scara hexatonică urmată de modul doric pe *re*:



Revenirea primei articulații determină o structură tripartită a cupletului C; canoul este realizat tot la octavă, de această dată cu vocile în perechi: vioara a doua – violoncel pe sunetul *re* (măs. 120 - 121), vioara a doua – vioara întâi pe sunetul *mi bemol* (măs. 127, 128); *isonul* dublu al violoncelului devine o formulă ostinată cu un ritm individualizat, în care intervalul de cvintă perfectă rămâne în desfășurarea orizontală:



Puntea care realizează trecerea spre refren prezintă o succesiune de tetracorduri simetrice și asimetrice încadrabile în scări complexe, cu profil cromatic, pe o pedală la violoncel, ale cărei apogiaturi păstrează ethosul folcloric.

Faptul că revenirea cupletului B nu respectă aceeași finală (*do* – măs. 139) și dimensiunile mai reduse pot fi interpretate ca elemente determinante pentru forma de *rondo sonată* influențată de gândirea modală, al cărui plan tonal devine în noua concepție unul modal, prin interferența formelor clasice cu cele de proveniență folclorică.

În întreaga lucrare Paul Constantinescu operează cu "virtuozitate asupra unui folclor real, supus unor analize sistematice, autorul coordonând în consecință structura tematică a părților distincte, corelate printr-un mănunchi de motive și aspecte comune"¹. Principiul economiei tematice ca și modalitățile de travaliu componistic înscriu acest cvartet ca o lucrare "prolog la succesiunea de cvartete remarcabile ce a fost realizată de compozitorii noștri în anii din urmă"², prin reconsiderarea unor soluții inedite sugerate de limbajele arhaice, ca modalități de acces la esența limbajelor moderne.

¹ Berger, Wilhelm, Georg, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu, Op. cit.*, pag.161.

² Berger, Wilhelm, Georg, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, București, Editura Muzicală, 1965, pag. 365.