

DUMITRU BUGHICI — „CVARTETUL DE COARDE NR. 5”

Gabriel TOMESCU

Aparținând generației măștrilor noștri, compozitorul Dumitru Bughici s-a definit în contextul varietății de orientări și tendințe stilistice care sînt proprii școlii contemporane românești de creație — aspect important, esențial am spune dar nu prezență unilaterală — prin asimilarea mai multor elemente de structură și expresie din muzica de jazz, elemente față de care adoptă atitudini diverse, de la citatul de caracter pînă la prelucrarea cea mai elaborată; finalitatea este aceea a conturării unui domeniu sonor specific, de impresii consistente, oglindă a personalității autorului său.

În rîndul opusurilor numeroase, orchestrale și camerale cu precădere, care poartă această pecete, Cvartetul de coarde nr. 5, (distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor), reprezintă o lucrare de sinteză, un moment de referință pentru cercetarea evoluției gândirii componistice a lui Dumitru Bughici. Interpretată în primă audiere la Iași de către Cvartetul „Voces”, ansamblu artistic de prim rang în ierarhia națională, de prestigiu european, căruia îi este dedicată lucrarea, i-au fost aduse mici modificări neesențiale, rezultat mai de grabă al preocupării compozitorului pentru calitatea formulării sonore, pentru ținuta contactului muzicii sale cu interpreții, cu publicul.

Pe planul concepției mobilul declarat al realizării cvartetului este pe de-o parte contopirea în formulele clasice — aici, cea de sonată, cea mai complexă deci — a unora dintre genurile muzicii de jazz — după cum vom vedea — fox-trot, blues, slow — cu ritmico-melodica lor, iar pe de altă parte desemnarea întregii lucrări într-un unic arc evolutiv, dintr-o singură trăsătură, în locul obișnuitei succesiuni de trei, patru mișcări, în scopul asigurării unei maxime fluente a discursului sonor. Lucrarea evoluează deci sub semnul unei duble integrări: structurală și structural-stilistică.

Articularea formei propriu zise de sonată este precedată de o introducere de atmosferă *Andante*, secțiune dominată de timbrul de lirism acut al vioii prime, oscilînd între melancolie și *dramatism* subliniat (ex. 1). O linie melodică cu evoluție foarte sinuoasă, de factură rapsodică, se agită capricios între extremitățile unui ambitus de deosebită amplitudine, cu ritmică în maniera „ad libitum”, va-

Ex. 1

riată în diversele sale dimensiuni: intervalică, dinamică, ritmică, metrică, combinații de articulare — legato, după numărul 1 al partiturii, mai ales, cromatică. Prin contrast, comentariul celor trei parteneri utilizează cu precădere mersul treptat, formează un pachet armonic bogat cromatizat, cu mișcare constantă, bază în raport cu care se situează melopeea vioii prime. Desigur, „întîmplarea” a făcut ca punctul culminant al acestor efuziuni din introducere, solo-ul vioii prime din măsurile 10, 11 să cadă în locul determinat de „secțiunea de aur” — clasică măsură a echilibrului, observație de importanță poate minoră în sine, dacă această proporție nu s-ar regăsi marcată și la scara întregii lucrări, cum vom constata.

Prima temă este expusă de violoncel — *Allegro assai* și se distinge în context prin continuitatea liniei sale melodice față de acordurile despărțite de pauze ale celorlalți trei, apoi, prin complementaritatea ritmică și prin



Ex. 2

extrema gravă a ambitusului, pe care o abordează. Interesantă este de menționat marcarea de către compozitor a partidei — sau partidelor — ce prevalează în fiecare moment al discursului muzical, indicații apreciate de interpreți. Tema primă (ex. 2) impune — subliniată parțial solo — celula „a”, construită pe pilonul cvintei *re*, așezat între lungul *sol* fundamental și octava sa; importanța fiecărui sunet rezidă și în raporturile metroritmice cu celelalte. Rolul generator al celulei „a” se evidențiază după o măsură deja, la analiza ritmului celulei „b” — un „a” amplificat la dublu —. Debutul acordic al secțiunii este continuat printr-o țesătură polifonică al cărei dinamism se sprijină pe întreținerea unei pulsații permanente de optimi, rezultat al suprapunerii ritmurilor complementare. La nr. 1 + 11 măsuri vioara a doua, apoi de la nr. 2 violoncelul, înginat de ripostele violei, readuc în atenție celula „a”, redusă la prima sa jumătate (viola — nr. 2 + 7 măs. și urm., violoncelul nr. 2 + 9 măs. —). Și nu fără motiv, căci iată această primă jumătate la vioara primă (nr. 3 al partiturii) generând melodica secțiunii următoare (exemplul 3). Vioara primă în dia-



Ex. 3

log — omofonic de astă dată — cu blocul celorlalți trei. Înainte de numărul 4 apar porțiuni mai largi din temă, celule „a” și „b”.

Intervenții de factură mai degrabă solistică, punctate de acorduri placate și înginări la două voci (nr. 4 + 7 măsuri) asupra unor celule „directe” sau „prelucrate” din tema inițială preced, pregătesc expunerea temei secunde, desfășurare sonoră impulsivă, fremătătoare, ce pare a amplifica în spiritul său accentele de tensiune, de vitalitate, cu nuanțe poate pe alocuri sumbre, grave am zice, ale temei prime (exemplul 4). Melodica cu rol propriu-zis



Ex. 4

tematic a vioarii prime se sprijină esențialmente în demersul afirmării sale de suportul ritmico-armonic al partenerilor: pulsația de optime cu punct — șaisprezecime de la vioara a doua și violă și basul de pe timpli I al violoncelului, ce formează împreună o serie de acorduri fiurate, un adevărat coral armonic, a cărui complexitate crește și în care mișcarea vocilor este exclusiv treptată, în general cromatică. Înrudită ca intervalică cu aceea a temei prime, motivul secund (II) al temei a doua reprezintă el însuși o reluare variată a celui dintâi (I). Evoluția în continuare a discursului sonor, deși întemeiată pe ritmico-melodica anterioară, pare să asculte de un „principiu al nerepetării” am spune, caracteristică structurală generatoare de formulări mereu noi, dinamizante pentru cursul muzicii.

Numerele 9 — 12 + 3 măsuri se constituie într-o secțiune dezvoltătoare, amplificativă, de dimensiuni relativ reduse. Pornind de la motivul din exemplul 5, de importanță generatoa-



Ex. 5

re mai ales pe plan ritmic (regăsim aici situația de după numărul 3 al partiturii) compozitorul realizează cu melodica tematică o sinteză de structură, mai mult, o unificare, omogenizare de spirit, aceasta sub rezerva unei opinii personale, — demonstrabilă prin coexistența în climatul ritmic amintit a temei prime (nr. 9 + 3 măsuri, violoncel), cu amintirea unei intervenții a vioarii solo de la numărul 6, acum la violoncel (nr. 10 + 3 măsuri) sau reminiscențe ale temei secunde (nr. 10 + 8 măsuri) dar respirând permanent un aer nou, purtând mereu un nou mesaj. După nr. 11 vocile se unesc — vioara a doua singură — în unisonul unui accent dramatic — punct culminant al acestei secțiuni dezvoltătoare care reunește virtuțile expresive ale unui crescendo puternic cu accelerando-ul final.

Ar fi de așteptat ca unui cuplu — secțiune expositivă — secțiune dezvoltătoare, fie și succintă, să-i urmeze o repriză, încheind astfel succesiunea curentă a formei de sonată. Aici intervine însă una dintre particularitățile constructive ale lucrării: în locul reprizei, care va fi consemnată ulterior apare o altă secțiune, *Lento*. Ar fi de fapt vorba despre o altă „mişcare“, o altă parte, iar nu de o secțiune dacă întreaga lucrare n-ar fi fost concepută într-un singur bloc. Binevenit *Lento* după învorbura precedentă, din care prima vioară a lipsit. Ea se face auzită acum într-o lirică opoziție de expresie cu partenerii. Intonează o melopecă calmă, luminoasă care se cere interpretată „ad libitum“, poate cu o tentă rapsodică, descriptivă (exemplul 6). Atmosfera poetică, melan-



Ex. 6

colică pe alocuri, pe care o degajă, pare a convinge și pe ceilalți să replice mai „pașnic“, înghinând uneori imitativ pasaje scurte din partida vioarei întâi. Discursul sonor nu este însă lipsit de accente de îngrijorare sau comentarii mai impulsive, cum sînt momentele de la numărul 14 al partiturii. Prin compensație, de o mare liniște a atmosferei, amintind de un coral polifonic de orgă se dovedesc a fi ultimele măsuri de la nr. 16. Melodia migrează pe nesimțite de la un instrument la celălalt; amploarea ambitusului evoluției sale este compensată de mișcarea foarte lentă. Impresia pe care o creează succesiunea măsurilor de la numerele 16 și mai ales 17 este de reală imponderabilitate, „dizolvare în eter“ (vioara I — acordul desfășurat înainte de nr. 18). Așa cum mai consemnam iată din nou o reluare motivică ascunsă, rezultată din confruntarea analitică a partidei vioarei prime de la nr. 4 și nr. 15 + 5 măsuri, preluată de violă. Nonrepetiție în macrostructură nu înseamnă de fapt deloc risipire, înșiruire de ritmico-melodici nemăintrebuițate. Dimpotrivă aici noutatea „nesfârșită“ apare ca rod al ingeniozității combinative, creatoare a compozitorului, care utilizează aceleași câteva valori și chiar aceleași structuri ritmice simple, de bază, deci o microstructură limitată, impunînd o strictă economie de mijloc de expunere melodică. Sînt astfel de menționat, alături de momentele de evoluție paralelă sau contrară, sincron ritmic (de exemplu nr. 3 + 9 măsuri, nr. 5 + 4 măsuri, nr. 6 + 2 măsuri, nr. 14 + 7 măsuri și respectiv nr. 10, nr. 10 + 9 măsuri), cele mai frecvente sau uni-

sonul „deciso“, concludiv de la numerele 11—12, pasaje al căror interes special e determinat de alternanțele, relațiile ritmice — cu implicațiile lor armonice. Un astfel de exemplu, care implică toate cele patru voci ale partidelor, este prezent în măsurile de după nr. 14. Dialogul viorilor — așadar parametru timbral constant — de la nr. 14 + 3 — 4 măsuri, ar putea fi denumit prin analogie cu definirea heterofoniei, „heteroritmie“. Sînt folosite de asemenea „părți“, parametri diverși ai motivelor și celulelor considerate, astfel cum putem constata din analiza simplificată a începutului temei din ex. 6 și a partidei vioarei secunde de la nr. 17, care reprezintă de fapt începutul și sfîrșitul secțiunii „lento“. (exemplul 7). Se re-



Ex. 7

marcă implicarea articulației instrumentale notate, în modificările și întrepătrunderile menționate, de natură ritmică și melodică. Este doar un exemplu între multe altele, poate mai puțin semnificative pentru relevarea acestui tip de devenire a dimensiunilor lineare ale textului muzical. În mod similar este de observat evoluția secțiunii dezvoltătoare deja amintite — nr. 9 — nr. 12 + 3 măsuri, pentru a putea vedea cum se „adună“, se „întețesc“ în componența melodiei formule altele deja des întrebuițate dar care par acum să se „alinieze“ succesiv pentru a da culminația la unison. Toate celulele notate din această sinteză ritmică și melodică au fost preexpuse; ele se află aici într-o formulare condensată, concentrată asupra climaxului, de efect astfel foarte subliniat.

Moderato care urmează (Slow) debutează cu o pulsație vie, dinamică, o schimbare de atmosferă netă, hotărîtă în comparație cu „lento“ anterior. (exemplul 8). Pe pulsația ritmică fundamentală, constantă, de pătrimi, împrumutată de la metru, a cărui afirmare preponderentă aparține vocilor interioare, violoncelul-bas, intonează un ritm care se răspîndește apoi în apariții de ritmică complementară printre celelalte partide, după numai 3 măsuri pentru a dispărea în „nisipul mișcător“ ce înghite și transformă permanent, fragmentează variațional sau dezvoltător orice suită melodică cu veleități de afirmare tematică în înțelesul tradițional al cuvîntului. S-ar putea afirma că melodia tematică este supusă prelucrării înainte de a se impune sub acest aspect. Concluzie sprijinită și de prezenta în marea majoritate a parcursului textului muzical a structurii omofone — context în care înțietatea melodică revine cum e și firesc, de obicei vocii superioare — vioara I, vioara II (deși chiar prima temă a lucrării era încredințată violoncelului). Alura măsurilor „pizz“ de la nr. 19 al parti-

turii ne aduce aminte poate despre faptul că această a treia parte a cvartetului și simfoniei clasice de la Beethoven începînd era un scherzo, indicație de caracter foarte potrivită secțiunii de față. Melodia sprintară emană o vitalitate datorată atît mobilității sugerate de salturile intervalice dese de cvartă pînă la octavă urmate de scurte pasaje de mers treptat cît și de pulsația metrică de pătrime, dinamizată în suite ritmice caracteristice.

Ex. 8

Cu totul remarcabil pe planul expresiv, al simplei senzații de plăcere de a asculta muzica se dovedește a fi *Listesso tempo* de după numărul 21. „Solo“-ul vocii secunde, dulce (exemplul 9) crează un efect de caldă intimitate în

alăturarea sa cu contramelodia ușoară, jovială a violei și prezența discretă a pizzicato-ului de la violoncel. „Un trio“ — am fi tentați să continuăm analogia noastră. Totuși evoluția structurală și dramatică muzicală ulterioară contrazice afirmația: aceste sonorități fac loc treptat în cursul unei evoluții relativ lungi și sinuoase unor accente din ce în ce mai insistente punctate. Coordonarea pe verticala ritmico-armonică a celor patru și cea creată treptat prin înlocuirea imitației polifonice sau simplei superpoziții, totul conduce pe nesimțite către punctul culminant fortissimo de la sfîrșitul numărului 25 al partiturii. Un fortissimo ce își sprijină întreaga încărcătură de energii descătuseate care s-au acumulat, pe solo-ul violoncelului de la numărul 26, „furiioso, molto vibrato“, o ingenioasă „ieșire“. Punct culminant al frazei, al secțiunii în ansamblu și al întregii piese, care se găsește în locul indicat de „secțiunea de aur“. Prezența unui asemenea moment și în introducere — după cum am menționat — a creat un precedent structural la proporții. Ca un adevărat sol al împăcării elementelor intervine — adusă de prima vioară — ideea tematică din Lento, aici în Andantino, idee pe marginea căreia vioara I brodează și

Ex. 8

o cadență care reliefează atît de bine cunoșcutele virtuți expresive ale instrumentului, de factură lirică, subliniată și de folosirea cu precădere a registrului său grav-mediu.



Iată-ne astfel ajunși la numărul 27 al partiturii unde recunoaștem la vioara a II-a, protagonistă, capul tematic inițial de astă dată într-un avântat *Vivace*. O scurtă expunere a sa, variată față de prima, face loc „pe nepregătite”, „luat foarte repede” — dacă putem astfel caracteriza împrejurarea sonoră — temeii secunde, la numărul 28 și ca și prima într-o înveșmîntare cu aer net conclusiv. Revine pe parcursul acestor măsuri sub formă condensată o mare parte a materialului structural — melodic-tematic, armonic, ritmic — care a fost prezent în restul lucrării, în primul rînd desigur fiind macro- și microstructura *Allegro*-ului inițial. Apare astfel repetat ritmica celulei „b” din prima temă, care și-a manifestat des și dealungul celorlalte secțiuni rolul unificator. De asemenea, cele două formule componente ale celulei „a” pe care s-a întemeiat tematica *Slow*-ului. O reminiscență a unisonului care încheie prima secțiune face aici în reluare oîciul similar (nr. 30) al trecerii către *Coda* (de la nr. 31). Codă în care se pot găsi integrate — tot pe acest plan analitic — noi reluări fidele — nr. 32 + 7 măsuri — sau mai variate — nr. 31 + 9 măsuri — ale intrărilor „în scară” de la nr. 10 + 2 măsuri. O ultimă revenire tematică (tema I) la unison, pe sonoritățile ca de trompetă de jazz-band în registrul supra-acut al primei viori (nr. 32) încheie lucrarea.

De altfel, mai deslușit sau mai estompat afirmate, aluziile la universul sonor al jazzului sînt numeroase, fundamental specifice muzicii semnate de Dumitru Bughici. Implicațiile lor se manifestă în mai multe dimensiuni dar desigur cele mai repede observabile auditiv sînt legate de similitudini timbrale sau sugerarea lor. Aici sînt de citat scurtele momente de evoluție în bloc armonic (celule b din tema I), care duc cu gîndul la coralele de factură specifică ale populației de culoare din America de Nord, pasajul deja menționat cu sonorități

non vibrato, de orgă, de la nr. 16 — poate un fragment de *negro spiritual*, — sau alura hotărît improvizatorică a multora dintre numeroasele solo-uri ale tuturor partidelor. Însăși această practică a desprinderii din colectiv a solistului și a dialogului său cu ansamblul urmată de reintegrare și intervenția protagonistă a altui membru al grupului poartă amprenta procedurilor formale curente în jazz. Sau întreaga structură a *Andantino*-ului dinainte de repriză (nr. 26) cu cadența ce amintește poate de un episod solistic de gen, oscilînd între certitudinea tematică și căutarea improvizatorică, episod precedat de intrări succesive suprapuse, asemănătoare construcției spontane a acordurilor complexe de prin finalurile pieselor, dar nu numai. În sfîrșit ca un ultim argument — dacă de argumentare se pune problema în acest caz — și poate primul în ordinea importanței este de invocat apartenența fiecăreia dintre secțiunile lucrării — definit prin mișcare, tematism, dinamică, evoluție structurală și deopotrivă prin expresie — la una dintre speciile, genurile tradiționale cultivate în această sferă de viață, de activitate muzicală. Astfel prima secțiune — *Allegro assai* — este legată de numele fox-trotului, *Lento* se afiliază caracteristicilor unui blues, iar *Moderato*-ul pornește de la un ritm de slow.

Articularea secțiunilor lucrării, conserată în ansamblu se dezvoltă într-un singur arc evolutiv și are aspectul schematizat din exemplul 12. *Lento* și *Moderato* sînt incluse ca părți integrante între dezvoltarea și repriza *Allegro*-ului inițial; o modalitate simplă și atît de „convingătoare” pentru ascultător, de realizare a dublului deziderat — declarat — de natură constructivă, de a contopi într-o respirație formală continuă, unică de esență clasică, cultă, cea a sonatei datele constitutive proprii unora dintre genurile lumii de fermecătoare specificitate artistică pe care o reprezintă jazz-ul, creația geniului colectiv. Este aceasta, alături de ingeniozitatea alcătuirilor tematice, măiestria împletirilor polifonice și forța de sugestie a înlănțuirilor armonice, una dintre dimensiunile cotelor valorice muzicale de excepție la care se înscrie lucrarea de față. Impresia convertită în expresie, puterea de a sugera simțămîntul — *feeling*-ul, este poate locul cel mai potrivit pentru un asemenea termen — acestea sînt măsurile cu care se cere apreciată partitura, ce își merită cu prisosință locul special pe care îl ocupă în ierarhia de afecțiune a creatorului însuși, personalitate de referință a vieții muzicale românești contemporane.