

MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**UNIVERSUL NARATIV
AL LUI DMITRI ȘOSTAKOVICI REFLECTAT ÎN
CVARTETELE DE COARDE NR. 4, NR. 5 ȘI NR. 10:
STRATEGII ÎN INTERPRETAREA
TEORETICĂ ȘI PRACTICĂ**

– REZUMAT –

Coordonator științific:

prof. univ. dr. ANTIGONA RĂDULESCU

Doctorand:

ANA MARIA LIMBAN

2024

Rezumat

Lucrarea de față, intitulată *Universul narativ al lui Dmitri Șostakovici reflectat în cvartetele pentru coarde nr. 4, nr. 5 și nr. 10: strategii în interpretarea teoretică și practică*, propune o investigație multilaterală în universul cvartetului șostakovician. Unul dintre motivele care m-au determinat să aleg ca obiect de studiu cvartetele pentru coarde este faptul că acestea pot fi privite drept o sinteză reprezentativă a personalității sale. Asemenea altor compozitori, Șostakovici a regăsit în acest gen al muzicii de cameră un cadru mai intim de exprimare – majoritatea cvartetelor sunt legate de evenimente importante din viața sa, dedicate unor persoane apropiate sau relevă într-un mod foarte direct trăiri sau noțiuni cu care acesta se identifica, cel mai elocvent exemplu fiind celebrul cvartet autobiografic, *Cvartetul nr. 8*. Cele 15 cvartete în ansamblul lor reflectă elementele stilistice unificatoare, specifice compozitorului; fiecare dintre aceste lucrări prezintă însă un caracter distinct și constituie în sine un obiect de interes.

Abordarea interpretativă actuală a lui Șostakovici necesită, în opinia mea, și o înțelegere istorică, întrucât concepția asupra muzicii sale a fost extrem de discutată și disputată pe parcursul secolului XX și continuă să fie și în ziua de astăzi subiectul multor studii. Asocierea din timpul vieții sale cu muzica regimului sovietic a dus la o imensă vizibilitate a lucrărilor sale, dar a devenit ulterior sursa multor controverse cu privire la adevăratele mesaje ale muzicii lui. Numeroase studii apărute după căderea Cortinei de Fier au pus în lumină o nouă imagine a lui Șostakovici, cea a compozitorului aflat într-o luptă constantă împotriva unui regim totalitar, ce restricționa libertățile artiștilor. Acestea evidențiază mijloacele de exprimare subtile, aluzive, ce deghizau trăiri tragice resimțite atât de el cât și de public într-un cadru triumfal, victorios, aparent conform cu normele impuse de regim; ironia și sarcasmul, elemente estetice ce apar frecvent în lucrările sale, sunt rezultante ale acestui fenomen.

Înainte de a aprofunda, în analiză și interpretare, lucrările selectate, am considerat necesară stabilirea unui context nuanțat pe diferite direcții: biografice, stilistice, estetice și ideologice care îl privesc pe Șostakovici și care lămuresc în același timp influențele, presiunile, tendințele care l-au înconjurat. Aceste date contextuale constituie primul capitol al lucrării: De la general la particular – Șostakovici și cvartetele de coarde.

În ceea ce privește stilul componistic al lui Șostakovici, mi-am propus să evidențiez, în cadrul analizelor care fac obiectul următoarelor trei capitole, anumite aspecte: folosirea

sintaxei polifonice, prezența unor elemente specifice muzicii evreiești, precum și predilecția pentru anumite categorii estetice, trăsături pe care le consider emblematică limbajului său muzical și care îndeplinesc un rol semnificativ pe plan semantic și expresiv. În acest sens, am selectat trei cvartete din cadrul ciclului: *Cvartetul nr. 4 în re major op. 83*, *Cvartetul nr. 5 în si bemol major op. 92* și *Cvartetul nr. 10 în la bemol major op. 118*, fiecare lucrare ilustrând preponderența unui element dintre cele enumerate. Analizele elaborate cuprind astfel coordonate sintactice, explorări ale conținutului semantic și direcții interpretative ale celor trei lucrări.

În vederea stabilirii unei regii interpretative, am realizat, pentru fiecare dintre cele trei cvartete, ierarhizări ale culminațiilor tensionale identificate și curbe tensionale (urmând modelul realizat de Valentina Sandu-Dediu pe *Cântecele de pustiu* de Constantin Silvestri¹ după analiza lui Dinu Ciocan²; am marcat doar punctele de maxim tensional, însă curba tensională reflectă, într-o oarecare măsură, locul și intensitatea punctelor minime). Intenția mea este ca acestea să ilustreze modul în care privesc traiectoria acțiunii muzicale prin prisma acumulărilor tensionale, la scara fiecărei mișcări.

Analizele interpretative realizate cuprind, de asemenea, comparații între imprimări de referință ale unor formații consacrate. Interpretările selectate pentru analiză comparativă aparțin unor formații din perioade și spații geografice diferite: Cvartetul Borodin, Cvartetul Fitzwilliam și Cvartetul Mandelring.

Cvartetul pentru coarde nr. 4 în re major op. 83 este, din mai multe puncte de vedere, reprezentativ pentru Șostakovici, relevând mai toate elementele de limbaj atât de specifice compozitorului. Cel de-al patrulea cvartet al său pare a-i ilustra într-un mod intens și multifățetat trăirile personale și poartă o încărcătură emoțională mai puternică decât cele scrise anterior, ceea ce se poate explica prin faptul că a fost scris într-o perioadă extrem de turbulentă atât pentru Șostakovici, cât și pentru artiștii sovietici în general.

După interzicerea lucrărilor sale, pierderea funcțiilor în instituțiile muzicale și atacurile publice asupra lui din presă și în cadrul Uniunii Compozitorilor din 1948, Șostakovici, înscris pe un drum spre reabilitarea sa publică, și-a petrecut întreg anul următor scriind doar două lucrări: oratoriul *Cântarea pădurilor*, comandat în cinstea planului de reîmpădurire al lui Stalin, o lucrare necaracteristică în mod deliberat ce a fost descrisă de

¹ Valentina Sandu-Dediu – *Semantica interpretării muzicale. Studiu de caz*, din *Studii și cercetări de istoria artei*, tomul 41, Ed. Academiei Române, 1994, p.39-55.

² Dinu Ciocan, Antigona Rădulescu - „Probleme de semiotică muzicală”, *Studii de muzicologie*, vol. XXI, Editura Muzicală, București, 1989, p.73-74.

critici vestici drept „cea mai apropiată lucrare a sa de un gol muzical”³, dar aclamată de conducerea Comitetului Central și distinsă cu Premiul Stalin (spre rușinea și împotriva dorinței compozitorului, ce fusese reintegrat în acel moment în Comisia Premiului Stalin) și *Cvartetul nr. 4*, lucrare terminată la sfârșitul lui 1949, dar cântată în premieră în 1953, după moartea lui Stalin.

Concertul nr. 1 pt. vioară și orchestră (1947), ciclul de melodii *Din poezia folclorică evreiască* (1948), *Cvartetul nr. 4* (1949) relevă toate o fascinație pentru muzica populară evreiască. Șostakovici a compus aceste lucrări în plină perioadă de persecutare a evreilor în Rusia. Ele fac parte dintr-o serie de lucrări de sertar ale compozitorului, care au trebuit să aștepte perioada de relaxare politică (Dezghetu) pentru a putea fi interpretate.

În secolul XX însă, mai mulți compozitori, printre care Gustav Mahler, Mikhail Gnesin, Mieczysław Weinberg, au integrat în creația lor elemente ale muzicii religioase sau folclorice evreiești, ca manifest al admirației lor față de propria cultură. Șostakovici, care a fost influențat de toți cei mai sus menționați, a preluat la rândul său astfel de elemente nefiind el însuși evreu, ca formă de identificare cu sentimentul de apartenență la o comunitate minoritară oprimată.

Interesul lui Șostakovici pentru muzica evreiască (și însușirea elementelor specifice în limbajul său componistic) nu era motivat strict politic sau din perspectivă folclorică. Șostakovici admira caracterul grotesc al muzicii evreiești, disperarea deghizată în amuzament, mai exact exprimarea unei forme de ironie existențialistă în muzică⁴.

Mi-am propus o examinare amănunțită a fiecărei părți din cadrul acestei lucrări, identificând inclusiv elementele specifice idiomului muzical evreiesc preluate de Șostakovici și incluse în limbajul său propriu.

Cvartetul nr. 4 reprezintă o lucrare extrem de unitară, cu un bogat și complex conținut expresiv. Prin asimilarea elementelor de limbaj ale muzicii evreiești și integrarea acestora în propriul său limbaj, Șostakovici captează însăși esența acestui idiom; alternarea și suprapunerea unor elemente cu caracteristici contradictorii și situarea unor conținuturi tematice în diferite ipostaze converg spre un discurs muzical ce „își schimbă mereu fețele”, ce surprinde și produce stări foarte intense.

Cvartetul pentru coarde nr. 5, op. 92 a fost scris în 1952 și încheie seria lucrărilor de sertar ale lui Șostakovici, lucrări publicate și interpretate în premieră după moartea lui Stalin

³ Ian MacDonald – *The New Shostakovich*, Ed. Northeastern University Press, Boston, 1990, p.199.

⁴ Esti Sheinberg – *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*, Ed. Routledge, New York, 2016, p. 413.

(*Concertul nr. 1 pt. vioară și orchestră*, 1947, *ciclul de melodii From Jewish Folk Poetry*, 1948, *Cvartetul nr. 4*, 1949).

În cadrul ciclului de cvartete, aceasta este prima lucrare ce succede cele *24 de preludii și fugi* ale compozitorului, compuse între 1950-1951 (influența lui Bach asupra lui Șostakovici fiind declarată în mod repetat de către acesta). Predilecția crescută față de scriitura contrapunctică în cadrul ciclului de cvartete este vizibilă în acest punct – se remarcă un mai mare echilibru al împărțirii liniilor tematice între cele patru voci instrumentale începând chiar de la *Cvartetul nr. 4*, precum și o pondere mai mare a discursului polifonic, față de primele trei cvartete. Este motivul pentru care analiza acestui cvartet așează în centrul său aspectele de polifonie, parametru care coordonează în cele din urmă celelalte elemente ale scriiturii.

Pe fundalul plurivocal al polifoniei se profilează o variată modalitate de expunere a motivelor și temelor proeminente, cu funcție importantă de-a lungul cvartetului. Vom distinge aici folosirea de către compozitor a melogramei DSCH. De asemenea, alături de motivul-semnătură menționat, lucrarea aduce în prim-plan un citat, anume un pasaj din *Trio pentru vioară, clarinet și pian* de Galina Ustvolskaia (scris în 1949), al cărei profesor de compoziție Șostakovici i-a fost. Acest citat este prezent în diverse forme și constituie un motiv unificator al celor trei părți. Se poate vorbi aici despre o internalizare la nivelul limbajului muzical a unor date personale ale compozitorului.

Cvartetul nr. 5, op. 92 poate fi inclus într-o serie de lucrări autobiografice din cadrul ciclului (seria de cvartete 4-8, cu prezența melogramei DSCH): tiparul melodic al naratorului, construit pe notele melogramei, constituie un leitmotiv omniprezent, inserat mai subtil sau mai concret, pe tot parcursul lucrării. Dacă tema-referent a Galinei Ustvolskaia reprezintă subiectul gândurilor sau al trăirilor, motivul șostakovician ne însoțește permanent. Lucrarea reprezintă astfel un periplu de stări, de sentimente și de gânduri obsesive, reflectate în diversele forme și transformări în care aceste teme recurente, alături de altele, apar.

Șostakovici se folosește de sintaxa polifonică, plurimelodică, pentru a crea cadrul perfect al povestirii. Prin folosirea acestui tip de discurs, compozitorul creează diverse înlănțuiri și coaliții între planurile celor patru instrumente ale cvartetului, folosindu-se inclusiv de registrele și timbralitatea specifică fiecăruia dintre acestea.

În cadrul celor trei părți, se remarcă abordări diferite ale discursului polifonic, adecvate atmosferei și expresivității specifice fiecăreia dintre mișcări. Înrudirile tematice rezultate prin procedee de variere melodică ne dezvăluie însă temele expuse drept diverse fețe sau ipostaze ale unui singur mega-actor.

Cvartetul nr. 10 op. 118, în la bemol major a fost compus într-un timp foarte scurt (între 9 și 20 iulie 1964), într-o vacanță petrecută de către Șostakovici la casa de creație a compozitorilor din Dilijan, Armenia. Lucrarea a avut premiera pe 20 noiembrie 1964 la Moscova (în interpretarea Cvartetului Beethoven) împreună cu *Cvartetul nr. 9 în mi bemol major op. 117*, scris în același an. Lucrările aparțin unei perioade aparent mai liniștite a vieții lui Șostakovici.

În perioada Dezghețului, opresiunea culturală s-a diminuat, menținându-se cadrul unui conformism politic continuu. Majoritatea lucrărilor sale interzise anterior au fost interpretate în această perioadă: *Cvartetul de coarde nr. 5* (noiembrie 1953), *Cvartetul de coarde nr. 4* (decembrie 1953), *Concertul nr. 1 pentru vioară* (1955), ciclul de cântece *Din poezia populară evreiască* (1955), *Simfonia a patra* (1961), opera *Katerina Izmaylova - Lady Macbeth din Mțensk* revizuită (1963). Însă prețul plătit de Șostakovici pentru a avea un climat de lucru mai liniștit a fost acceptarea aderării la Partidul Comunist (1960) și ocuparea unor posturi cu numeroase îndatoriri oficiale (secretar al Uniunii Compozitorilor din URSS, membru în diverse comitete), compozitorul simțindu-se constrâns și copleșit de rușine.

În ciuda succesului crescând al operelor sale interpretate și înregistrate cu regularitate, a onorurilor și recunoașterii oficiale, compozitorul, obosit și resemnat, și-a îndreptat tot mai mult gândurile și proiectele creative asupra morții care rămâne tema predilectă a lucrărilor sale din ultima perioadă a creației.

Din punct de vedere al limbajului și al abordării formale, *Cvartetul nr. 10* este reprezentativ pentru stilul neoclasic, care îl caracterizează pe Șostakovici. În structura cvadripartită (la care compozitorul revine pentru ultima dată în cadrul ciclului de cvartete), se remarcă o expresie distinctă a fiecărei părți. Succesiunea acestora relevă un periplu tipic șostakovician: lucrarea prezintă o primă mișcare relativ lentă, într-o atmosferă distantă, cu un caracter introductiv; partea a doua, un scherzo *furioso*, violent, este urmată de o passacaglia elegiacă, îndurerată, în timp ce partea finală, un rondo-sonată cu o temă principală dansantă, jucăușă, reunește idei din părțile anterioare, construind un punct de apogeu și conferind unitate la scara întregului cvartet.

De data aceasta, am ales să mă concentrez în cadrul investigației mele pe aspecte de ordin estetic, ilustrate de anumite categorii estetice pe care le consider emblematice, reprezentative spiritului șostakovician. Am selectat, printre altele, violentul, coșmarescul, grotescul, ironicul, elegiacul, halucinantul. Consider importante și succesiunile și suprapunerile de categorii, stări, impresii, organizate în binomuri de tipul frumos-urât, lumină-întuneric, echilibrat-dezechilibrat (prin asociere cu simetric-asimetric) și natura duală

a muzicii sale în general. Mi-am propus să studiez aceste aspecte, identificând exemple relevante din cadrul lucrării și problematizând alcătuirea, intensitatea expresivă și conținutul semantic al acestora.

Este binecunoscut faptul că, în muzica lui Șostakovici, ironia era folosită ca un vehicul pentru a exprima, într-un mod voalat, mesaje sau opinii de natură socială sau politică. În cadrul cvartetelor însă, care reprezintă o ipostază mai intimă a creației sale, conținutul semantic este, de cele mai multe ori, unul personal, exprimat într-un mod mai onest; în cadrul *Cvartetului nr. 10*, tonul ironic, așa cum l-am perceput eu, este unul amar, ce exprimă o atitudine cinică.

În cartea sa, Esti Sheinberg consideră grotescul drept una dintre formele ironiei, alături de satiră și parodie. Autoarea definește grotescul ca rezultat al unei acceptări sistematice a contradicțiilor. „Grotescul este o exprimare ironică nerezolvabilă, un hibrid ce îmbină ridicolul cu înfricoșătorul”.⁵

Una dintre cele mai specifice ipostaze ale grotescului, întâlnită deopotrivă în muzică, pictură, literatură, artă coregrafică, o reprezintă dansul macabru. Grotescul, în această formă, anulează opoziția conceptuală dintre viață și moarte și năruie, totodată, barierele unei noi granițe: cea dintre luciditate și nebunie. În muzică, dansul macabru sugerează mișcări rapide, continue și necontrolate, ce evocă imaginea unui ritual extatic sau a unei persoane posedate⁶. De asemenea, caracterul repetitiv al muzicii indică o trimitere la ideea de comportament obsesiv.

Dansul macabru este cu siguranță un topos cultural care se aliniază limbajului stilistic șostakovician și este ilustrat în exemple precum partea finală din *Trio cu pian nr. 2 op. 67* sau nr. 7 din cele 10 *Aforisme* pentru pian op. 13 (ce poartă denumirea *Dansul morții*); în cadrul ciclului de cvartete, iese în evidență valsul nebunesc din *Cvartetul nr. 8* (partea a III-a), precum și cel din mișcarea finală a *Cvartetului nr. 4*.

În cazul muzicii lui Șostakovici consider categoria estetică a coșmarescului ca fiind mai complexă și poate mai susceptibilă de a fi asociată subiectivismului în analiză, întrucât identific mai multe nuanțe, la fel de prezente și de importante în limbajul muzical al compozitorului: coșmarul interiorizat pe de o parte, ce trimite la ideea de nebunie, ține de pierderea lucidității și se înrudește cu oniricul, halucinantul (pedalele obsesive, paranoia) și, pe de altă parte, cel prin care compozitorul construiește scene vizuale puternice, în care acționează forțe ale răului, fie ele din sfera realului (de exemplu o scenă de război sau diverse

⁵ Sheinberg, p.275.

⁶ Sheinberg, p. 290-292.

situații caracterizate prin abuz politic/teroare), preponderent violent, sau a imaginarului – grotesc, demonic. Astfel, în percepția mea, scenele de coșmar șostakovician se încadrează într-un spectru mai larg, unele dintre ele învecinându-se cu categoria violentului, iar altele cu cea a halucinantului.

Partea a doua a cvartetului reprezintă un exemplu elocvent al coșmarescului violent, exteriorizat, fiind una dintre cele mai violente mișcări din întregul ciclu de cvartete (alături de partea a doua din *Cvartetul nr. 8*). În ceea ce privește ipostaza halucinantă, interiorizată a coșmarescului, întâlnim o temă relevantă în acest sens în cadrul primei mișcări (cea de-a patra idee tematică).

Un aspect ce ține de estetica șostakoviciană, observabil în analiza formală la nivel macrostructural, îl reprezintă plasarea în cadrul unei lucrări (în special cvadripartite, cum este și cazul de față), a unei mișcări lente, de expresie elegiacă sau tragică, în continuarea unei părți rapide, deosebit de violente.

În analiza structurală am remarcat folosirea de către compozitor a formelor variaționale în cadrul mișcărilor ce poartă acest caracter. La fel este și cazul părții a III-a din *Cvartetul nr. 10*, cu forma de passacaglia – temă și 8 variațiuni. Astfel, tema (basul continuu aproape omniprezent pe parcursul întregii părți), simbolizează durerea, suferința provocată de evenimentele mișcării anterioare, iar discursul celorlalte voci reprezintă modul în care individul (Șostakovici) se raportează la ea.

În cadrul *Cvartetului nr. 10* reîntâlnim prezența unui motiv unificator și a ciclicității la nivelul întregii lucrări, elemente importante ale esteticii șostakoviciene; compozitorul stabilește de multe conexiuni semantice prin integrarea unor autocitate din lucrări anterioare într-un nou context sau prin reexpunerea, în cadrul părții finale a unei lucrări, a unor teme din mișcările anterioare.

Exemplele comparative selectate în analiză, aparținând cvartetelor Borodin, Fitzwilliam și Mandelring, reflectă o manieră generală de interpretare proprie fiecăreia dintre formații, în cadrul întregului ciclu de cvartete șostakoviciene. Interpretarea ideală, în propria concepție, înglobează caracteristici pe care le admir în cele trei versiuni interpretative audiate, precum: captarea, prin diverse tipuri de articulație și de *vibrato*, a specificului diverselor teme sau motive, proprie formației Borodin, omogenitatea dintre voci și continuitatea în fluxul discursului muzical de care dă dovadă interpretarea Fitzwilliam și preocuparea asupra detaliilor microstructurale, alături de paleta dinamică extrem de diversă (în special a nuanțelor mici), specifică interpreților din cvartetul Mandelring.

Limbajul muzical al lui Șostakovici se distinge prin elemente specifice, la nivelul mai multor parametri: formal, armonic, prin tipare melodico-ritmice, prin manevrarea tipurilor de sintaxă muzicală, prin preferința pentru anumite categorii estetice, etc.

În urma analizelor efectuate prin diverse metode, am propus, în capitolul concluziv al lucrării, niște direcții tehnico-interpretative generale, în ceea ce privește articulația, intonația, dozajul dinamic, etc. Consider că abordarea mai multor tipuri de analiză, precum: analiza sintactică a textului muzical, aprofundarea categoriilor estetice, a modului în care Șostakovici folosește sintaxa polifonică, abordarea din perspectivă naratologică a desfășurării acțiunii muzicale, realizarea graficelor tensionale precum și a comparațiilor interpretative a fost foarte benefică pentru mine ca instrumentist și m-a sprijinit mult în stabilirea unei opțiuni interpretative care să sublinieze cât mai bine specificul expresiv al muzicii lui Șostakovici.