

# TRATAREA GENURILOR FOLCLORICE ÎN CICLUL DIN FOLCLORUL EVREIESC PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN DE ZLATA TCACI

CZU: 784.4(=411.16):[786.2+787.1+787.3].071.1  
DOI: <https://doi.org/10.52673/18570461.22.2-65.15>

Doctorandă **Irina PLEȘCAN**

E-mail: [irinapvmk@gmail.com](mailto:irinapvmk@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5255-7394>

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

## FOLKLORE GENRES TREATMENT IN CYCLE FROM JEWISH FOLKLORE FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY ZLATA TKACI

**Summary.** This article is dedicated to 4 pieces for violin, cello and piano From the Jewish folklore written by Zlata Tkaci. The cyclic composition is based on Jewish folk songs and dances from the collection of M. Beregovsky: *Bejgele, Sar, Gas-nign, Lomir zix iberbetn*. The author analyzes how the interpretation of musical expressive means which are being characteristic of *Klezmer* music (melody, rhythm, specific modes, polyphonic techniques, imitation of folk instruments) is transformed into individual composer's concept, preserving the spirit of folklore sources. This problematics is researched for the first time in the national musicology.

**Keywords:** Zlata Tkaci, Jewish musical folklore, folk genre, *Klezmer* traditions, mode.

**Rezumat.** Articolul este dedicat celor 4 piese pentru vioară, violoncel și pian *Din folclorul evreiesc* de Zlata Tcaci. Compoziția ciclică se bazează pe exemple de cântece și dansuri populare evreiești din colecția lui M. Beregovski: *Bejgele, Șăr, Gas-nign, Lomir zix iberbetn*. Autoarea analizează modul în care interpretarea mijloacelor de expresivitate muzicală, tipice pentru muzica *klezmer* (melodie, ritm, moduri specifice, metode polifonice, imitarea instrumentelor folclorice) sunt transformate într-un concept componistic individual, păstrând spiritul surselor folclorice. Problematika dată este studiată în premieră în muzicologia națională.

**Cuvinte-cheie:** Zlata Tcaci, folclor muzical evreiesc, gen popular, tradiții *klezmer*, mod.

## INTRODUCERE

Creația componistică națională este influențată de folclorul diferitor etnii stabilite în spațiul basarabean, inclusiv de muzica instrumentală evreiască numită *klezmer*. Aceasta a beneficiat de-a lungul timpului de cercetări complexe și a servit drept sursă de inspirație pentru compozitori, patrimoniul *klezmer* fiind considerat parte componentă a culturii muzicale universale [1; 2; 3; 4].

Muzica *klezmer* a jucat un rol deosebit în creația Zlatei Tcaci (16.05.1926–1.01.2006), prima femeie din Moldova care s-a dedicat artei componistice profesionale, autoare a unor creații simfonice, de balet, operă, vocal-simfonice, corale, instrumentale de cameră și vocal-camerale. Ultimele decenii de viață ale Zlatei Tcaci au însemnat o etapă nouă în activitatea sa, „marcată de dorința de a servi dezvoltării tradiției naționale evreiești. Această perioadă poate fi tratată ca una de reconceptualizare a esteticii și poeziei muncii ei componistice” [5, p. 27].

Printre lucrările ce aparțin genurilor muzicii instrumentale de cameră se regăsesc creații pentru trio

de pian, precum *Trio pentru vioară, violoncel și pian* (1961), *Din folclorul evreiesc* – 4 piese pentru vioară, violoncel și pian (1995), *Allegro: Trio pentru vioară, violoncel și pian* (1996), *Trio pe teme evreiești pentru vioară, violoncel și pian* (2001). După cum afirmă pianistul și compozitorul moldovean Alexandru Timofeev, discipolul Zlatei Tcaci, *Trio pe teme evreiești pentru vioară, violoncel și pian*, scris în 2001, se bazează pe materialul muzical al lucrării *Din folclorul evreiesc*, scrise în 1995, și reprezintă o redacție a acesteia. Dar și mai înainte, în 1991, aceeași lucrare transpore în versiunile pentru cvartetul de coarde și pentru pian *solo*, sub denumirea *Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru pian*, în care sunt utilizate trei piese din cele patru, însă în altă succesiune în raport cu originalul (2. *Gas-nign*; 3. *Șăr*; 4. *Băjgelă*; în timp ce pentru prima piesă compozitoarea utilizează tema *Frăjiäxs*).

Astfel, drept sursă primară a limbajului muzical poate fi considerat ciclul pentru pian *Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru pian*, scris în 1991, în baza căruia au fost create versiunile pentru cvartetul de coarde (1995) și trio de pian (1995). Atenția specială a Zlatei Tcaci pentru ciclul respectiv vorbește despre impor-

tanța acestuia în creația sa și, posibil, despre dorința compozitoarei de a asigura opusului dat o interpretare concertistică mai frecventă.

Finalizat la 14 martie 1995, ciclul Zlatei Tcaci *Din folclorul evreiesc* cuprinde 4 piese pentru vioară, violoncel și pian: I. *Băjgelă*, II. *Șăr*, III. *Gas-nign*, IV. *Lobn mir zix ibărbătn*. În opinia E. Mironenco, „materialul intonațional utilizat de către compozitoare este preluat din renumita colecție de folclor evreiesc a lui Beregovski” [6, p. 222].

M. Beregovski, autorul lucrării fundamentale *Folclorul muzical evreiesc* în cinci volume care acoperă practic toate domeniile muzicii evreiești laice, în cel de-al treilea volum, intitulat *Muzica populară instrumentală evreiască*, vorbește despre două tipuri principale ale folclorului instrumental evreiesc: „1. muzică pentru dans și 2. muzică de ascultare” [9, p. 35] (de menționat că cea mai importantă parte a muzicii klezmer o constituia muzica de dans). În opinia sa, „dintre dansurile specific evreiești, adică dintre cele care se dansează doar la nunțile evreiești, cel mai iubit și popular dans fără figuri speciale a fost *fleilehs*-ul, iar dintre dansurile cu figuri – șăr. Printre alte dansuri putem numi și *beigălă*, *baroigăz-dans*, *sămână*, ștok și altele” [9, p. 35]. Menționăm, totodată, că „dansul cu figuri (din lat. *figuro*, a forma, a constitui) este un tip al dansului social de salon a cărui compoziție, spre deosebire de dansurile improvizate și cele cu compoziții libere, se formează din figuri de dans prestabilite” [10]. Aceste genuri se regăsesc în ciclul Zlatei Tcaci, purtând amprenta originalei sale tratări.

### LIMBAJUL MUZICAL ȘI ARHITECTONICA CICLULUI

**Prima parte a ciclului**, *Băjgelă* (Covrig), este un dans de nuntă cu un conținut de joc. În unele surse, spre exemplu, în cartea lui E. Strom despre arta klezmer, se afirmă că acest cuvânt în limba idiș are și semnificația

de horă [11, p. 332]. În opinia lui E. Fraenov, „în toate culturile naționale, dansurile circulare de ritual sunt de origine foarte veche, pentru acestea fiind specific elementul de joc, de mișcare circulară lentă, în direcția „mersului soarelui pe cer”, însoțită de cântece arhaice; acompaniamentul instrumental se întâlnește rar (horle de nuntă moldovenești și bulgărești, horă militară georgiană „horumi”)” [12, p. 71]. După cum arată M. Beregovski, „cea mai mare parte a dansurilor evreiești sunt în măsuri binare (toate feilihs-urile, șăr-urile, hosid-urile ș.a.m.d., fără excepție) și doar o parte nesemnificativă de dansuri este în măsură ternară” [9, p. 36].

În colecția lui M. Beregovski depozitată în arhiva Societății muzicii populare evreiești din Petrograd se păstrează descifrarea temei muzicale *Băjgelă* (Covrigel) efectuată de V. Messman în 1912 (exemplul muzical 1). Tema este scrisă în tonalitatea originală [9, p. 183].

Atragem atenția asupra specificului modal al acestei melodii folclorice. După cum arată M. Beregovski, în afară de major și minor, în folclorul muzical evreiesc se întâlnesc moduri pe care le numim convențional „frigian modificat” și „dorian modificat” [9, p. 40]. Acest exemplu cu *si-becar* la cheie poate fi considerat drept un *c-moll* armonic. Totuși, sunetul *g*, care încheie melodia, este aparent ton de bază caracteristic pentru modul frigian modificat sub forma prezentată de M. Beregovski în cercetările sale [9, p. 40].

Vom analiza versiunea componistică a *Băjgelă*. În prima secțiune, tema apare înfrumusețată cu o apogiatură violonistică la un semiton ascendent, tipică pentru muzică populară evreiască. Sonoritatea melodiei în registrul acut îi conferă un caracter de gen și o anumită brutalitate. Pe plan comparativ, exemplele de *Băjgelă* denotă o afinitate intonațională și metro-ritmică evidentă dintre tema compozitoarei și prototipul ei folcloric. Totodată, Zlata Tcaci preschimbă

Exemplul muzical 1.

Exemplul muzical 2.

sursa folclorică: în primul rând, aceasta se referă la gândirea metro-ritmică ingenioasă a compozitoarei. Spre deosebire de tema folclorică, compozitoarea utilizează în mod diferit latura ritmică a melodiei de bază, augmentând durata sunetului inițial din măsura 5 și cea a sunetului final de la începutul frazei, din măsura 7.

Datorită utilizării sincopelor în interiorul măsurilor și între acestea, precum și deplasării pe orizontală a motivului inițial care în loc de timpul tare este interpretat pe cel relativ tare (măsura 8), melodia se transformă, iar caracterul de dans este îmbogățit printr-un *scherzando* caracteristic.

Merită de menționat modalitatea de expunere a facturii de ansamblu propriu-zise. În cifrele 1-2 este utilizat procedeul imitării diferitor instrumente, spre exemplu, a țambalului, care deseori completa componența capelelor klezmer, confirmat prin trăsăturile specifice de *staccato* la pian și *pizzicato* la violoncel. Compozitorul utilizează „fragmentarea” acompaniamentului în acorduri: sunetul de sus al unui lanț de sextacorduri este expus în partida violoncelului, fapt ce conferă sonorității ansamblului un efect specific orchestrei klezmer.

Deși acompaniamentul de pian are un caracter simplu, elementar, compozitoarea reușește să abordeze

în mod original aspectele metrice ale acestuia: în figura ritmică din două măsuri ce constituie baza acompaniamentului, sunetele basului din mâna stângă sunt deplasate pe plan metric de pe timpi tari, pe cei slabi sau pe cei relativ tari. Linia basului se completează prin mișcarea unor terțe paralele pe secunde mici ascendente și descendente în partida mâinii drepte, preluate din intonațiile de secundă mică din partida viorii.

Această verticalizare a structurilor lineare apare ca un „cod” intonațional al facturii de ansamblu. O astfel de abordare componistică permite detașarea de automatismul folcloric și diversificarea „construirii” acompaniamentului. În ce privește melodia de bază din partida viorii, pe lângă schimbările metro-ritmice, compozitoarea propune îmbogățirea temeii principale prin intonații *lamento*, de secundă mică.

Dezvoltarea materialului muzical (cifrele 3-6) este realizată prin intermediul unor procedee polifonice, în special prin polifonia contrastantă de două voci. Acest procedeu se utilizează pe parcursul întregii părți mediane a dansului. Întrucât muzica klezmer posedă o plastică vizuală strălucită, putem presupune că autoarea personifică instrumentele ansamblului cameral. Ea omite în mod succesiv unul dintre instrumentele ansamblului, oferind posibilitate personajelor muzicale plăsmuite să-și demonstreze propriile imagini.

a)

b)

Exemplul muzical 3 (a, b).

Exemplul muzical 4.

Exemplul muzical 5.

Pentru prima dată, procedeul celor două voci contrastante apare în partea mediană a formei tripartite simple cu tratare și repriză variată, în partida pianului și a viorii (măsurile 22-28). Melodia viorii în diapazonul  $f^1 - des^2$  este derivată pe plan intonațional din tema principală, fiind, totuși, completată prin melismatică (mordente). Unisonul de octavă din partida pianului în registrul grav lărgeste câmpul sonor al facturii ansamblului, adăugând un nou colorit. Putem presupune că utilizarea atât de activă a unisonului modelează sonoritatea capelei klezmer de componentă restrânsă: de parcă compozitorul și-ar dori să imite prin mijloace muzicale cântarea a două instrumente în unison sau comunicarea dintre două personaje.

Același procedeu este utilizat și în cifra 4, în partidele violoncelului și viorii. Menționăm că vocile instrumentelor sunt diversificate pe planul registrului: tema descendentă cu repetări ale sunetului  $Es$  în partida violoncelului creează o imagine a unui om morocănos, care „bombăne”. Totodată, tema viorii, înfrumusețată prin mordente, este expusă în registrul acut (sunetul de sus  $c^3$ ), fapt ce îi conferă un caracter contrastant expresiv. Completarea intonațională a acestui compartiment se bazează și pe intonațiile de secundă mică, fapt confirmat prin mordentii pe sunetele  $c^3 - des^3$ , secunde descendente în melodie și apariția izolată a secunde mărite.

În măsura 37, tema viorii este preluată în partida violoncelului, accentuând parametrul diagonal al facturii de ansamblu: de asemenea, aici predomină mișcarea melodică descendentă, îmbogățită prin triluri și secunde mărite. Datorită timbrului violoncelului, tema capătă o culoare aparte. În cifra 5, pe fundalul sonor al violoncelului, observăm o nouă variantă a celor două voci contrastante, expuse în tema monodică a pianului, în octave.

Această expunere creează similitudini cu partea finală din *Trio pentru pian Nr. 2 op. 67* de D. Șostakovici,

în care pe fundalul corzilor apare tema pianului, expusă în unison la două octave. Se știe că estetica și stilistică muzicală a lui D. Șostakovici a avut o înrăurire deosebită asupra creației Z. Tcaci, fapt despre care ne vorbește nu doar afinitatea plastică și stilistică dintre creația analizată și *Trioul în amintirea lui Sollertinski* de D. Șostakovici, despre care am vorbit mai sus, dar și *Sonata în amintirea lui Dmitri Șostakovici pentru alto și pian* scrisă de Z. Tcaci în 1976.

Următorul episod, bazat pe două voci contrastante, apare în partida corzilor, fapt confirmat și prin comunitatea fondului intonațional și a modelelor metro-ritmice. Partea mediană a primului compartiment se încheie prin expunerea celor două voci contrastante în partida pianului și a violoncelului, în baza principiului complementarității. Astfel, pe parcursul părții mediane a formei putem observa trăsături dialogale.

În cifra 7 din partida viorii este expusă tema inițială, cu o octavă mai sus, de la  $e^3$  – cel mai înalt sunet al acestei părți, marcând astfel începutul reprizei. Acest procedeu de transpunere a melodiei cu o octavă în sus este tipic pentru tradiția klezmer. După cum afirmă M. Beregovski, „ambitusul creațiilor de dimensiuni mici este limitat în mare măsură între intervalul de octavă-decimă, în timp ce fragmente separate se interpretează sau se repetă deseori cu o octavă mai sus, lărgind astfel ambitusul întregii creații” [9, p. 36].

Ca și în partea mediană, în repriză predomină gândirea lineară. Totodată, în partida pianului apar intonații de cvartă și cvintă, care reîntorc treptat ascultătorul spre factura de ansamblu inițială. Totuși, spre deosebire de introducere din partida pianului, aici acordurile sunt concentrate în partida mâinii drepte. Urmărim, de asemenea, și noi modificări ale acompaniamentului, în care se mențin sextele paralele, urmate de terțe paralele, în timp ce temele se expun în mod fragmentar. Fiind expuse sub forma unor fragmente separate, în partida instrumentelor

Exemplul muzical 6.

cu corzi, tema principală coboară de la sunetul  $e^3$  până la sunetul C, în timp ce efectul „dizolvării” este atins prin „deconectarea” treptată a fiecărui instrument al ansamblului cameral.

În ce privește structura compozițională a primei părți, *Băjgelă* este scris în formă tripartită simplă, cu parte mediană contrastantă și repriză variată *a, b, a1*. Această formă, pe de o parte, asigură stabilitatea intonațională a temei, iar pe de altă parte, dezvoltare necentenită a melodiei de bază care pe parcursul întregii piese suportă anumite micro-schimbări.

Pe lângă sarcinile componistice, Z. Tcaci și-a propus și anumite sarcini interpretative. În calitate de absolventă a Conservatorului din Chișinău în clasă de vioară a lui I. Dailis, Z. Tcaci posedă cu virtuozitate artă violonistică, ceea ce se confirmă și prin faptul că autoarea nota cu minuțiozitate toate elementele cu caracter interpretativ în partida fiecărui instrument. Este evident că ea era preocupată de rezultatul interpretativ care ar transpune cât mai exact concepția componistică.

**Partea a doua** a ciclului este intitulată *Șăr*. După cum afirmă M. Beregovski, „șăr este un dans de grup cu figuri (în care participă patru sau opt perechi), de fiecare dată în același tempo – *allegro* (...) Fiecare capelă avea anumite melodii pe care le cânta mereu pentru dansul șăr” [9, p. 36].

Se presupune că denumirea acestui dans provine de la mișcările drepte și rapide ale picioarelor. În cartea lui E. Strom, dansul respectiv este tratat ca un cadrul klezmer [6, p. 359]. Potrivit unor surse, acesta era inițial „un dans ce aparținea breslei croitorilor, întruchipând în mod simbolic procesul cusutului. La nunțile evreiești, șăr simboliza obiceiul de a scurta părul miresei în ajunul nunții. În timpurile vechi șăr era dansat de către femei, pentru că, de obicei, femeile și bărbații nu aveau voie să danseze împreună” [13].

O importanță deosebită în interpretarea acestui dans îl avea „băsmăluța – accesoriu ce permitea bărbaților și femeilor să danseze împreună fără să se țină de mâini. Ei o foloseau în cadrul dansului *șăr* sau *șărle* („foarfece”), care se deosebea printr-un un desen spațial complicat: patru perechi de dansatori formează un pătrat, iar în timpul dansului se schimbă cu locurile, imitând „croitul”, de parcă ar „țâia” unul din altul [14].

*Șăr* este unul dintre cele mai răspândite dansuri klezmer, tot în măsura de 2/4, fapt confirmat de numeroasele dansuri descifrate și publicate în colecția lui M. Beregovski. Așa, de exemplu, în această ediție, sunt doar două *Bejgele* și 28 de exemple de *Șăr*. Dintre melodiile ce se conțin în colecția dată o vom menționa pe cea care a stat la baza ciclului părții a doua a creației de Z. Tcaci. Acest exemplu a fost notat de M. Beregovski de la M. Leasco (voce) în colhozul Vorovskoi, raionul Fraidorf din Crimeea, în 1937 [9]. Tema este bazată pe modul frigian modificat.

După cum arată E. Strom, „M. Beregovski presupune că dansul a provenit de la melodia germană *Der Sherer oder Schartanz*, datată cu anul 1562. Acesta era un contradans, în care patru sau opt perechi formau două linii opuse, stând față către față; perechile își plecau capul unele spre altele, schimbându-se cu locurile, trecând prin „porți” formate din propriile mâini. Hasizii numeau acest dans hahna’a (evr. Supunere), întrucât capul aplecat este un semn al respectului. De cele mai dese ori, pentru acest dans era utilizată muzica de freilehs, la 2/4, în mod minor, având două sau trei compartimente” [11, p. 57].

După cum vedem din exemplul de mai sus, *șăr* este un model de dans popular în tempo *Allegro*, iar cele trei teme ale sale sunt apropiate pe plan intonațional. În comparație cu originalul, Z. Tcaci utilizează prima și a doua temă ale prototipurilor folclorice în tempo

*Moderato*. Deși piesa are dimensiuni nu prea mari (66 de măsuri), compozitoarea demonstrează o abordare originală a arhitectonicii acestui compartiment. Părțile extreme (măsurile 1-16 și 47-66) reprezintă structuri tematice, pe de o parte cu funcții de primă și ultimă parte, iar, pe de alta, cu funcție de introducere și încheiere. Secțiunile mediane *a1* și *a1* sunt scrise în formă tripartită simplă cu repriză în baza aceleiași teme (măsurile 17-22 și 31-46), iar compartimentul *b* (măsurile 23-30) reprezintă în mod convențional centrul formei, constituit în baza materialului temei a doua a modelului folcloric. Astfel, secțiunea *b*, fiind centrul formei muzicale, este „înconjurată” de două inele *a1-a1* și *a-a*, creând o simetrie în oglindă. După cum arată V. Holopova, „simetria în oglindă în forma tripartită simplă oferă un impuls pentru apariția în cadrul acesteia a caracterului concentric” [15, p. 78]. Pe plan tonal, toate compartimentele, cu excepția celui central, sunt scrise în modul frigian modificat, de la sunetul *fis*, iar compartimentul central – în tonalitatea *h-moll* armonic.

Secțiunea inițială este structurată în baza materialului primei teme a sursei folclorice. Compozitorul se detașează în mod deliberat de citarea directă a melodiei și propune o temă preschimbată pe plan metro-ritmic. Aici, punctul de orgă la violoncel pe sunetul *fis* se succede cu replicile tematice din partida pianului. Tema folclorică se transformă: aceasta se divizează în motive, fiecare dintre ele apărând în prim plan, succedându-se cu pedala pe tonul de bază al modului. Pe de o parte, acest fapt asigură unitatea intonațională a melodiei folclorice, iar pe de alta, conduce spre o anumită deconstrucție a sursei inițiale.

În comparație cu originalul folcloric, tema se lărgește, dublându-se prin intermediul introducerii a două măsuri de pedală la violoncel, plasate înainte de fiecare motiv (16 măsuri în loc de 8), precum și din contul augmentării ritmice a duratelor ce încheie melodia în partida pianului.

Prima temă, expusă în secțiunea *a1*, este cea mai apropiată de prototipul său folcloric, deși este prezentată în formă prescurtată (cu omiterea celui de-al treilea motiv din două măsuri). În măsura 23 începe secțiunea *b*, compozitorul expune cea de a doua tema folclorică în partida pianului. Ca și tema precedentă, această melodie este supusă unor micro-schimbări pe plan metro-ritmic.

În măsura 31 apare, scilicet, imitația în canon, structurată în baza materialului primei teme, cu o sonoritate mai amplă, datorită interpretării acesteia de către ansamblul întreg, în registrul acut. Alături de imitația în canon, expusă la intervalul de unison, la distanță de o măsură, compozitorul utilizează și dublările în octavă, oferind facturii pianistice amploarea registrului.

Totodată, partida pianului se îmbogățește prin intervalele de 7m, 6M, 5mcș, 4p, 2M, 2măr. Aici începe compartimentul culminației, *a1*: mișcarea melodică descendentă se încheie în măsura 39, prin două voci contrastante la corzi. Pe fundalul pauzelor la pian, tema principală este expusă în prima octavă în partida viorii, în timp ce partida violoncelului expune o linie în contrapunct. În compartimentul de încheiere, ca și în cel introductiv, materialul tematic este prezentat în registrul grav, creând astfel o arcadă fonică.

Gândirea lineară poate fi observată în această parte a creației analizate atât în corelarea partidelor, cât și în partida pianului propriu-zisă, în care materialul tematic de regulă este expus monodic, în unison de octavă. În partidele tuturor instrumentelor ansamblului putem constata evitarea acordurilor și a structurilor verticale.

Logica formei concentrice – *a a 1 b a 1 a* – conferă muzicii trăsături narative peisagistice creând efectul de apropiere-depărtare. Utilizând mijloacele de expresivitate muzicală, diferite procedee polifonice, o logică compozițională deosebită, compozitoarea întruchi-

**Moderato**

The musical score is for three instruments: Violin, Violoncello, and Piano. It is in 2/4 time and D minor. The Violoncello part begins with a piano (*p*) dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and plays a similar rhythmic pattern. The Violin part is mostly silent, with some notes in the final measures.

Exemplul muzical 7.



Exemplul muzical 8.

pează o scenă teatralizată cu două personaje – fata mare și flăcăul – care interpretează un dans tradițional ce abundă în mișcări, întorsături și gesturi.

**Cea de-a treia parte**, reprezentată prin piesa *Gas-nign* (cântec pe uliță), ca și cele două precedente, se atribuie folclorului de ritual. *Gas-nign* este o muzică pentru ascultare, funcția ontologică a căreia este legată de ceremoniile de logodnă și căsătorie. Autorul citat mai sus afirmă că „grupa cântecelor de uliță este reprezentată de piesele cântate pe uliță, atunci când oaspeții erau petrecuți acasă, noaptea, după cina de nuntă și a doua zi, după prânz” [9, p. 37].

Spre deosebire de genurile de dans ale folclorului klezmer, „cântecele de uliță se evidențiază în cadrul repertoriului klezmer prin faptul că aproape toate sunt în măsură ternară. Niciun klezmer nu poate explica cum a apărut tradiția interpretării acestor piese în măsură ternară” [9, p. 38].

În colecția lui M. Beregovski se conțin 17 exemple de astfel de melodii. Z. Tcaci s-a inspirat din melodia *Gas-nign. Cântec de uliță* (Notare fonogramică nr. 897/1), identificată în 1936 de clarinetistul Gh. Barkagan, conducător al orchestrei din orașul Kalinindorf, regiunea Nikolaev [9].

Compozitorul nu a abordat acest exemplu întâmplător – melodia folclorică contrastează pe plan stilistic cu cele două precedente. *Gas-nign* este centrul conceptual al ciclului: tempoul *Andantino*, metrul impar, diferite procedee sonore, conferă piesei un caracter filozofic.

*Gas-nign* reprezintă o formă simplă tripartită cu parte mediană contrastantă și repriză variată *a b a1*, înrămată de o introducere și încheiere identice. Caracterul individualizat al acestei structuri este asigurat de apariția elementului de introducere, înainte de partea mediană (măsurile 15-17). În opinia lui V. Holopova, domeniul de utilizare a acestei forme îl reprezintă genul de miniatură instrumentală [15, p. 69].

*Gas-nign* debutează cu o introducere din patru măsuri. Conform muzicologului, „introducerea formei tripartite simple poate indica asupra caracterului narativ-baladesc al piesei” [15, p. 69]. Într-adevăr, utilizând procedeul tehnic al flajoletelor la corzi, compozitorul reușește să sugereze ascultătorului atmosfera legată în mod tradițional de interpretarea *Gas-nign*. Sunetele șuierate ale viorii capătă un timbru aparte și amintesc de flaut, un instrument care de asemenea intră în componența capelelor klezmer.

Tema principală este expusă la violoncel, pentru prima dată pe parcursul ciclului. Prin sonoritatea profundă și nobilă, instrumentul dat conferă acesteia un caracter meditativ. Intonațiile „dispersate” ale pianului și viorii sunt bazate pe secunde mici ascendente și descendente ce „înconjoară” tonul de bază, la care se adaugă o dezvoltare în secvență: acest element pătrunde în diverse straturi ale facturii ansamblului.

În calitate de material constructiv al compartimentului median *b* apare cea de-a doua temă a sursei folclorice. După cum afirmă V. Holopova, „parte me-

Exemplul muzical 9.

Exemplul muzical 10.

diană cu temă nouă este tipică pentru dansuri (valsuri, mazurci) și piese caracteristice” [15, p. 71]. Fiind expusă în registrul acut în partida vioarei, această temă îmbogățește ideea artistică incipientă [16, p. 156].

Aici, ca și în părțile precedente ale ciclului, sunt utilizate procedeele dialogului și personificării instrumentelor ansamblului cameral. Dramatizarea discursului muzical are loc din contul dezvoltării intonaționale a facturii de ansamblu: în partida vioarei apare melodia „umbrită” pe plan ritmic de partida violoncelului. Factura pianului, fiind derivată din elementul constructiv al secunde mici pe tonul principal, este expusă în octavă, în mișcare ascendentă pe secunde (mari, mici, mărite).

Repriza este marcată de apariția temei principale în partida violoncelului (cifra 4). Pentru prima dată, în partida vioarei, compozitorul utilizează surdina, datorită căreia sunetul capătă o sonoritate nouă, timbrul devine mai moale și mai surd. Din observațiile lui M. Beregovski, „în timpurile vechi, la nunți, și nu doar la cele evreiești, erau mai multe momente triste și lacrimi, fapt ce nu a putut să nu marcheze repertoriul klezmer, în care se regăseau multe creații triste, tulburătoare” [9, p. 39]. Timbrul „mat” al ansamblului de cameră în repriză, transmite caracterul sentimental al evenimentului.

**Cea de-a patra piesă – *Lobn mir zix ibărbătn*** (ne vom împăca) – este un cântec de dragoste interpretat în mod tradițional la nunți. În colecția lui M. Beregovski este inclus un singur exemplu al acestei melodii. Exemplul, devenit sursă pentru Z. Tcaci, ca și melodia precedentă *Gas-nign*, a fost notat în 1936 de către Gh. Barkagan.

După cum afirmă M. Goldin, „deseori creațiile klezmer sunt variante instrumentale ale unor melodii vocale. Utilizarea melodiilor de cântec capătă forme diverse – de la transpuneri directe, preluări integrale ale unor melodii, intonații melodice caracteristice, în special ale unor motive tematice, până la reflectarea instrumentală a intonațiilor și particularităților modale” [9, p. 240]. Aducem mai jos un exemplu muzical din colecția dată.

În expunerea compozitoare, versiunea instrumentală a *Lobn mir zix ibărbătn* are funcția de final. Tempoul *Allegro* (în original – *Allegretto*), utilizarea neîntreruptă a grupurilor de șaisprezecimi pe parcursul întregii piese creează efectul de rotire. Din punctul de vedere al modalităților de dezvoltare muzicală, se remarcă utilizarea procedurii polifonice de imitație canonică.

Baza melodică a piesei o reprezintă primele opt măsuri ale sursei folclorice. Tema inițială (măsurile

Exemplul muzical 11.



The image displays two systems of a musical score. The top system is for Violin and Violoncello, both in 2/4 time, with the tempo marking 'Allegro'. The bottom system includes Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.) parts. The Violin and Violoncello parts are marked 'detache' and 'mf', while the Piano part is marked 'mp'. The score shows rhythmic patterns and melodic lines across several measures.

Exemplul muzical 12.

1-4) este expusă în registrul grav, în partida pianului iar procedeele facturii utilizate aici amintesc de o *tocată*. În măsura 5, în diapazonul primei octave, apare violoncelul, iar în măsura 6 – vioara. Aici, ca și în dansul *șăr*, compozitorul utilizează procedeul repetării fragmentelor temei, dublând astfel dimensiunile primei teme. Datorită utilizării principiului imitației canonice, a procedeelelor *martellato* în partida pianului și *détaché* la vioară, piesa capătă un caracter energetic, motoric.

Compartimentul *Meno mosso* (cifra 2) se constituie în baza următoarelor patru măsuri ale temei folclorice. Aici urmărim complexitatea facturii ansamblului, astfel, în partida pianului este utilizat procedeul expunerii în octave, iar partida violoncelului este structurată după principiul „bas-acord”, deși în loc de acorduri sunt utilizate consunări. Totodată, în corelarea partidelor instrumentelor se păstrează procedeul imitației în canon.

Menționăm că tema compozitoarei este supusă, pe de o parte, unei dezvoltări sonore intense pe parcursul întregii piese iar, pe de alta, dezvoltării tonale, fapt confirmat prin succesiunea centrelor tonale  $F\text{-dur}^2 - b\text{-moll} - F\text{-dur}^{b2} - A\text{-dur}^{b2}$ . Acest procedeu conduce spre expunerea poli-tonală a temei în partida pianului în cifra 5: în partida mâinii drepte – în  $A\text{-dur}^{b2}$ ; în partida mâinii stângi – în  $Cis\text{-dur}^{b2}$ . Totodată, instrumentele cu corzi au o funcție fonică: în partida vioarei observăm o structură melodică derivată din intonațiile temei principale, iar în partida violoncelului – un model melodic-ritmic *ostinato*, de acompaniament.

Pe parcursul măsurilor 25-40, în factura ansamblului predomină acorduri consonante. Astfel, evitând verticala armonică tradițională, punând accent pe caracterul monodic, linearitate, dublările în octavă, compozitorea păstrează coloritul folcloric specific. Un efect similar se obține și prin utilizarea cvintelor paralele în partida violoncelului (măsurile 33-35). Piesa se încheie cu o imitație în canon fulgerătoare (cu pasul introducerii de două măsuri) în care observăm mărirea volumului, densității și încordării fonice a facturii ansamblului.

În ce privește arhitectura acestei părți, structura individualizată a finalului provoacă diverse tratări, precum cea legată de forma de variațiuni duble. Este cunoscut că „în variațiunile duble temele deseori sunt inegale, având funcțiuni diverse” [15, p. 153]. În acest caz, în tema întâia predomină parametri precum factura și elementul metro-ritmic, în timp ce tema a doua reprezintă concentrarea elementului melodic.

Întrucât „variațiunile pe două sau mai multe teme de regulă sunt legate de anumite forme” [15, p. 154], abordarea compozițională a finalului ciclului poate fi tratată ca variațiuni duble cu „modulație compozițională” (termen V. Bobrovski) spre forma tripartită, în care secțiunea A este temă, A1 – prima variațiune, A2 – repriză modificată cu expunerea primei teme în tonalitatea de bază  $F\text{-dur}^{b2}$ . Totodată, absența în repriză a temei lirico-dramatice poate fi explicată prin dorința autoarei de a încheia ciclul cu bravură, energetic.

## CONCLUZII

În contextul abordării componistice individuale a ciclului *Din folclorul evreiesc* – 4 piese pentru vioară, violoncel și pian, genurile folclorice au un rol important la toate nivelele discursului muzical al acestei creații.

1. În cadrul ciclului cvadripartit compozitoarea modelează un ritual nupțial, apelând la genurile muzicale ale folclorului evreiesc, care se utilizează în asemenea ritualuri de veacuri. Nunta evreiască este în primul rând instrumentală. „Muzica ce însoțea momentele cheie ale nunții avea funcții de ritual” [17, p. 346]. Acest principiu dictează succesiunea părților: dans cu caracter de joc *Băjgelă* (horă), dans *Șăr* (foarfecă), ce simbolizează obiceiul de a scurta părul miresei înainte de nuntă, *Gas-nign* (cântec de uliță), interpretat pe uliță, pe când erau petrecuți oaspeții acasă, după nuntă. Totodată, compozitoarea include în ciclu un cântec de dragoste, de glumă, care de asemenea era interpretat în cadrul ritualului nupțial. Datorită acestor trăsături ale genului și a caracterului vesel, *Lobn mir zix ibărbătn* (să ne împăcăm) se potrivește perfect pentru final.

2. Întrucât autoarea abordează un material tematic folcloric, fiecare număr e structurat în baza modurilor specifice muzicii instrumentale evreiești (în special, modul „frigian modificat”). Totuși, compozitoarea renunță la citatul direct, transformând prototipurile folclorice: se variază ritmul, sunt incluse și se repetă anumite **celule** intonaționale de *2m* și *2măr.*, linia melodică este îmbogățită prin apogiaturi, mordenti și alte procedee. Deși gradul de transformare a sursei folclorice este destul de înalt, aceasta rămâne recognoscibilă.

3. Utilizarea unor procedee de expunere a facturii precum transpunerea melodiei cu o octavă în sus sau în jos, dublările de octavă, acompaniamentul de tipul „bas-acord”, principiile mono-ritmice și *ostinato* de expunere, enunțarea la verticala armonică densă în favoarea gândirii lineare (sonoritate „goală”), modelează arta klezmerilor de tradiție orală.

4. Tratarea instrumentelor în factura ansamblului imită orchestra klezmer. Astfel, în partida viorii putem descoperi nu doar vioara ca instrument de bază al muzicii klezmer, ci și clarinetul sau flautul. Partida violoncelului este percepută ca de contrabas, iar în partida pianului urmărim procedee specifice pentru țambal și tobă.

5. La nivelul general, macro, se observă o logică aparte. Corelarea tempourilor *Allegretto* – *Moderato* – *Andantino* – *Allegro* conferă ciclului avânt și centrare spre final, iar organizarea metro-ritmică ( $2/4-2/4-3/4-2/4$ ) creează aluzii paradoxale cu un ciclu sonato-simfonic, în care părțile extreme sunt scrise în metru binar, iar partea a treia – în metru ternar.

## BIBLIOGRAFIE

1. Kocharova G. Zlata Tkach: sud'ba i tvorchestvo. Kishineu: Pontos, 2000. 240 p.
2. Khazdan E. Klezmerskaya muzyka vs klezmer, in: *Evrei Evropy i Blizhnego Vostoka: nasledie i ego retranslyatsiya. Istoriya, yazyki, literatura, kul'tura* (Trudy po iudaike: Istoriya i etnografiya; vyp. 12, SPb: Peterburgskiy institut iudaiki, 2017, pp. 225-231.
3. Fel'dman W.Z. Muzyka klezmerov v kontekste vostochno-evropeyskoy muzykal'noy kul'tury, in: *Judaic-Slavic Journal*. Moskva: SEFER, 2020, nr. 1 (3), pp. 231-270.
4. Feldman W.Z. *Klezmer: Music, History, and Memory*. New York: Oxford University Press, 2016. XXIV, 412 p.
5. Khazdan E. Klezmer: muzyka, istoriya, pamyat' – novyy podhod k traditsii, in: *Muzykal'naya akademiya*. Moskva: Kompozitor, 2019, nr. 1, pp. 241-247.
6. Mironenko E. Kompozitorskoe tvorchestvo v Respublike Moldova na rubezhe XX-XXI vekov (instrumental'nye zhanry, muzykal'nyy teatr). Kishinev: FPC «Primex-Com» SRL, 2014. 464 p.
7. Sholokhova L. Beregovskii Moisei Iakovlevich, in: *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*. [on-line] [https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Beregovskii\\_Moisei\\_Iakovlevich](https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Beregovskii_Moisei_Iakovlevich) (consultat: 12.02.2021).
8. Beregovskiy M. Master fol'klornykh pesen v zerkale ispolnitel'skikh variantov, in: *Muzykal'nye vyrazitel'nye sredstva evreyskoy narodnoy pesni, 1948. Iz fondov Kabineta rukopisey Rossiyskogo instituta istorii iskusstv*. Vyp. 4. SPb.: RIII, 2007, pp. 97-124.
9. Beregovskiy M. *Evreyskaya narodnaya instrumental'naya muzyka*. – 1-e izd. – Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1987. 280 p.
10. Figurnyy tanets, in: *Tantseval'nyy slovar'*. [on-line] <http://dance123.ru/figurnyj-tanec> (consultat: 10.02.2021).
11. Strom Y. *The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore from the 14th Century to the 21st*. Chicago: A Cappella Book, 2002. 381 p.
12. Fraenova E. Khorovod, in: *Muzykal'naya entsiklopediya*. T. 6, Moskva, Sovetskaya entsiklopediya, 1982, stlb. 70-75.
13. Sher, in: *Migdal' Times*. 2005, nr. 59. [on-line] <https://www.migdal.org.ua/times/59/5388/> (consultat: 27.01.2022).
14. Tantseval'nyy fol'klor evreyskikh obshchin diaspory, in: *World Ort: elektronnoy evreyskaya entsiklopediya*. [on-line] <https://eleven.co.il/jewish-art/folklore/14549/#02> (consultat: 10.02.2021).
15. Kholopova V. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy*. Uchebnoe posobie. 4-e izd., ispr. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2013. 496 p.
16. Bobrovskiy V. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy*. Moskva: Muzyka, 1978. 332 p.
17. Khazdan E. Muzyka i muzykanty v evreyskoy i belorusskoy svad'be, in: «Staroe» i «novoe» v slavyanskoy i evreyskoy kul'turnoy traditsii. Moskva: Probel-2000, 2012. 374 p.