

DOI: <https://doi.org/10.52673/18570461.25.4-79.21>
 CZU: 78.08:82-2:347.785.6



DIE METAMORFOSEN PENTRU VIBRAFON, TAMBURINĂ, BONGO ȘI MARIMBA – UN EXEMPLU DE „COMPUNERE” A GENULUI ÎN CREAȚIA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A LUI BORIS DUBOSARȘCHI

Doctorand **Inessa SEDÎH**

E-mail: inessazlata@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3263-8987>

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

DIE METAMORFOSEN FOR VIBRAPHONE, TAMBURINE, BONGOS, AND MARIMBA – AN EXAMPLE OF GENRE "COMPOSITION" IN THE INSTRUMENTAL CHAMBER WORKS OF BORIS DUBOSARȘCHI

Summary. The article is dedicated to the study of genre as a phenomenon of musical art in the Republic of Moldova at the turn of the 20th and 21st centuries. One of the manifestations of the "mixed" genre, including in contemporary Moldovan composition, is the practice of inventing new genre names or, in other words, "composing" the genre (a term belonging to M. Lobanova), a practice used primarily to embody current artistic themes and concepts, as well as ideas for working with the musical space of the work, as chosen by the composer. *Die Metamorfosen* by B. Dubosarschi is a suggestive example "composing" the genre in Moldovan instrumental chamber music, in which the dramaturgy reflects the original "sound idea" chosen by the composer (a term by V. Axionov), namely: the transformation of the thematism – from the thematic "molecules" of the first section to the actual symbol-theme at the end of the work. The dramaturgy of the works, in its turn, contributes to revealing the artistic concept, the "idiolect" of the composition, as well as the composer's "aesthetic message".

Keywords: "composing" the genre, instrumental chamber music, metamorphosis, sound idea, dramaturgy, aesthetic message, idiolect, B. Dubosarschi.

Rezumat. Articolul este dedicat studiului genului ca fenomen al artei muzicale din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. Una dintre manifestările genului „mixt”, inclusiv în componistica moldovenească contemporană, este practica de a inventa noi denumiri ale genurilor sau, cu alte cuvinte, de a „compune” genul (termenul aparține M. Lobanova), practică folosită, în primul rând, pentru a întruchipa teme și concepte artistice actuale, precum și ideile de lucru cu spațiul sonor al creației, ales de compozitor. *Die Metamorfosen* de B. Dubosarschi este un exemplu sugestiv de „compunere” a genului în muzica instrumentală de cameră moldovenească, în care dramaturgia reflectă „ideea sonoră” originală, aleasă de compozitor (termenul lui V. Axionov), și anume: transformarea tematismului – de la „moleculele” tematice ale primei secțiuni până la tema-simbol propriu-zisă, la sfârșitul lucrării. Dramaturgia creației, la rândul ei, contribuie la dezvăluirea conceptului artistic, a „idiolectului” compoziției, precum și a „mesajului estetic” al compozitorului.

Cuvinte-cheie: „compunere” a genului, creație instrumentală de cameră, metamorfoză, idee sonoră, dramaturgie, mesaj estetic, idiolect, B. Dubosarschi.

INTRODUCERE

Emanciparea genului în arta muzicală din secolele XX și XXI a generat o mare varietate de experimente, în urma cărora genul își pierde stabilitatea tipologică, trecând în starea de „hibrid de gen”, înlocuind structurile integrale, impenetrabile ale artei clasice. Ca urmare, denumirea modernă a genului este redusă la titlul individual al creației, în care „un rol semnificativ în procesul de cunoaștere și tratare (a genului) îl au de-

numirile creațiilor, ce indică asupra unui obiect anumit”, afirmă N. Guleanițkaia [2, p. 3].

Luând în considerare diferite forme de sinteză a genurilor care s-au dezvoltat în muzică începând cu secolul al XIX-lea, V. Holopova formulează teza despre „stratificarea internă, cu referire la genuri care «reflectă» și genuri care sunt «reflexate», evidențiind forme de sinteză a genurilor precum: polifonia genului, figurativitatea genului, «citarea» și compararea genu-

lui, inclusiv modulația și mutația genului, introducând conceptul de «lexem muzical-genuistic» [6, p. 177].

G. Daunoravičienė a propus o clasificare a tipurilor de muzică în care este inclus mono-genul de tradiție „veche”, poli-genul, libro-genul și mono-genul de tradiție „nouă” [4, pp. 29-30]. Pentru a descrie principală tendință de formare a genurilor în muzica secolului al XX-lea, M. Lobanova a propus conceptul de „gen mixt” [1, p. 155], ce include, potrivit cercetătoarei, fenomene precum: „difuziuni de gen”, exemple de „reconstituire” a genului, compoziții care nu prezintă trăsături de gen clar definite ș.a.

Pentru compozițiile în care determinativele genului s-au dovedit a fi discutabile, secundare sau complet absente, M. Lobanova folosește termenul de „compunere” a genului. Astfel, „compunerea” genului presupune crearea unor noi denumiri pentru termenul de gen, reflectate în titluri programatice emfatic-abstracte ale lucrărilor, ale căror concepte nu se încadrează în structurile tradiționale de gen [1, p. 159].

Multe exemple de „compunere” a genului pot fi găsite în muzica moldovenească contemporană. Inventarea de noi denumiri de gen este asociată cu creșterea conceptualității artei, precum și cu o nouă expresivitate, noi configurații de imagini artistice, care nu se încadrează în schemele tradiționale de gen. Un exemplu elocvent de „compunere” a genului în muzica moldovenească îl reprezintă lucrarea instrumentală de cameră a lui B. Dubosarschi.

Metodologia cercetării se reflectă în dezvoltarea sistematică și complexă a particularităților abordării genului în creația instrumentală de cameră a lui B. Dubosarschi, pe baza operei *Die Metamorfosen*, utilizând elemente de analiză semiotică. Semnificația teoretică și practică a lucrării este determinată de posibilitatea dezvoltării ulterioare a ideilor și concluziilor referitoare la materialul analizat de autor, în cercetările ulterioare ale operei lui B. Dubosarschi și ale altor compozitori moldoveni de la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI.

Această semnificație se confirmă prin potențialul lucrării de a dezvolta studii viitoare dedicate operei lui B. Dubosarschi și altor reprezentanți ai creației muzicale moldovenești contemporane.

„COMPUNEREA” GENULUI

După cum am menționat mai sus, „compunerea” genului presupune un proces de „plăsmuire” de către compozitor a unei definiții de gen pentru compozițiile sale, care nu se încadrează în tiparele tradiționale de gen. Remarcăm faptul că procesele de reînnoire a sistemelor de gen, asociate cu individualizarea crescândă

a conceptualizării în artă la confluența secolelor XX și XXI, au loc activ nu doar în muzică, ci și în alte domenii artistice – de exemplu, în literatura contemporană.

Adesea acest lucru se datorează apariției așa-numitelor teme și subiecte actuale care reflectă noile realități ale vieții contemporane, precum și concepte și idei conexe. De exemplu, în literatură au apărut denumiri de gen care se bazează pe teme și subiecte „tehnologice”, cum sunt: *cyberpunk*, *cyberprep*, *elfpunk*, *techno-fantasy* și altele. Tendințele-cheie în pictură se referă la *arta virtuală*, *arta NFT*, *arta stradală* și implică, de asemenea, renașterea stilurilor vechi, sub forma unor noi tratări.

„Compunerea” unui gen în muzică se manifestă prin crearea de titluri programatice abstracte, individualizate în mod deliberat, precum: *Cronocromie*, *Atmosfera*, *Volume* etc. [1, p. 159]. În muzica contemporană, inventarea denumirilor de gen sau abaterea compozitorului de la concretizarea verbală a conceptului de gen adesea ia forma unor șarade verbale, rebusuri, puzzle-uri care implementează logica jocului în comunicarea cu ascultătorul. 2 *preludii pentru postludii* de K. Seroțki, 3 *piese mici de Mosolov*, precum și lucrări ale unor compozitori contemporani cu titluri cvasi-programatice, precum: *Bzdmn*, *PushKeen*, *Șmozart* și altele [2, p. 4].

Multe exemple de „compunere” a genului pot fi găsite în opera compozitorilor din Republica Moldova. „Compunerea” genului în muzica moldovenească este adesea însoțită de referirea autorului la „ideea sonoră selectată” (termenul aparține lui V. Axionov), reflectată în denumiri precum: *Studii sonore* de Gh. Ciobanu, *Existens* de V. Burlea, *Foneme* pentru orchestră simfonică de A. Bojonca, *Reflectare* pentru țambal, *Acuarele* pentru vioară și pian, 4 *Tablouri* pentru cvartet de coarde, *Metamorfoze* pentru vibrafon și marimbă de B. Dubosarschi și altele, ce reflectă „ideea generală a lucrului compozitorului cu spațiul sonor” [5, p. 139].

DIE METAMORFOSEN PENTRU VIBRAFON, TAMBURINĂ, BONGO ȘI MARIMBA DE B. DUBOSARSCHI

În acest sens, deosebit de elocventă este creația *Die Metamorfosen* pentru vibrafon, tamburină, bongo și marimba de B. Dubosarschi. Partitura lucrării cuprinde o combinație unică între diferite instrumente idiofone cu elemente ale unei „orchestre de zgomot”, care include: un vibrafon, care se distinge printr-un timbru „argintiu” unic, popular în special în muzica jazz, o marimba, cu o sonoritate caldă și catifelată, precum și o tamburină, ale cărei celine metalice creează „flash-uri”

sonore strălucitoare, combinate cu tobele bongo, ce conferă partiturii o atmosferă meditativă.

Trebuie remarcat faptul că titlul original al lucrării este dat de autor în limba germană și sună astfel: *Die Metamorfosen* (din grecescul *metamórfhosis*, „transformare”), care, după cum se știe, implică atât un proces fiziologic asociat cu o schimbare a funcțiilor îndeplinite sau a condițiilor de funcționare a organismelor vii, cât și un concept filosofic care determină schimbări în viața sau personalitatea unui individ. Se știe că tema „metamorfozelor” a atras artiști încă din Antichitate. De exemplu, poemul lui Ovidiu *Metamorfoze* povestește despre oameni care se transformă în animale, plante și pietre, prin voința zeilor. Poemul lui Ovidiu a servit drept program și a stat la baza conceptului suitei în șase părți a lui Benjamin Britten, *Șase metamorfoze după Ovidiu*, op. 49 pentru oboi solo (*Six Metamorphoses after Ovid* în engleză).

Cea mai cunoscută interpretare a temei transformărilor mistice în literatura contemporană este reprezentată de povestea simbolică a lui F. Kafka, *Metamorfoza*, în care protagonistul moare de mâna familiei sale după ce se transformă într-un gândac. „Metamorfozele” în muzică sunt reprezentate în mod vibrant, clar de compoziția lui R. Strauss, scrisă pentru zece viori, cinci viole, cinci violoncelle și trei contrabasuri. Piesa cu același nume, compusă în ultimii ani ai celui de-Al Doilea Război Mondial, este considerată un recviem antirăzboi al compozitorului. Se știe că *Metamorfoze* (*Metamorphosis*) din albumul *Solo Piano* al compozitorului american Philip Glass, a cărui muzică se bazează pe tehnica minimalistă, este inspirată tocmai din *Metamorfoza* lui Kafka.

Astfel, *Die Metamorfosen* de B. Dubosarschi reflectă nu doar idei conceptuale, ci și metode de lucru cu spațiul sonor, care determină dezvoltarea figurativă și dramaturgică a compoziției, inclusiv procesele de transformare a tematismului în cadrul creației. Pentru a realiza o astfel de „idee sonoră” (termenul aparține lui V. Axionov), compozitorul dezvoltă în mod deliberat o „temă generală” a lucrării, formată din elemente sonore prezentate în prima secțiune, ce se amplifică de-a lungul întregii partituri, în toate cele patru secțiuni.

De exemplu, în prima secțiune a compoziției, *Andante*, scrisă în măsura de 3/2, în fața ascultătorului apare o „materie” sonoră specifică, „țesută” dintr-o combinație de diferite forme de mișcare ritmică și melodică, inclusiv sunete-puncte vibrante, înlănțuiri de intervale disonante, stratificări sonore de voci melodice și altele. Această secțiune este percepută ca un fel de „supă” tematică primară, din care se dezvoltă mai târziu tematismul întregii compoziții.

Melodia pointilistă a vibrafonului se bazează pe un sistem cromatic format din 12 tonuri, care, în combinație cu metrica neregulată și ritmica complexă, ce include fragmentarea asimetrică a duratei (triolete, sextolete), sincope, sporește în mod semnificativ impresia de fragilitate și incertitudine. În secțiunea mediană apare sonoritatea monotonă a exoticelor tobe bongo, ce amplifică starea meditativă, de detașare.

Următoarea secțiune, *Alla marcia*, la 4/4, începe cu lovituri la tamburină și bongo, pe fundalul unei melodii capricioase la vibrafon, într-o tonalitate liberă de 12 tonuri. Tema marșului are un caracter declamator pronunțat, ceea ce, după cum se știe, nu este tipic pentru genul respectiv: aceasta include sărituri în intervale largi și pauze neașteptate, precum și diverse tipuri de mișcare melodică – pasaje pe sunetele gameilor, elemente de figurație armonică și altele. Singura caracteristică tipologică a genului de marș o constituie ritmurile bongo, care amintesc de bătaia tobei din episodul invaziei fasciste din Simfonia nr. 7 a lui D. Șostakovici.

Cea de-a treia secțiune a lucrării, *Poco meno mosso*, la 4/4, începe cu motivul cromatizat în secvență în partida vibrafonului și în ritm de dans la marimba, percepute ca o revenire pe un traseu spiralat, ce readuce ascultătorul la starea tematică amorfă din prima secțiune. Mai târziu, se adaugă ritmurile de marș ale bongo-urilor din secțiunea anterioară (optime și două șaisprezecimi), iar apoi, după o lungă *coroană*, apare brusc motivul celebrului cântec austriac *Ah, du lieber Augustin* (*Ah, dragul meu Augustin*), expus inițial sub formă de imitații de la sunete diferite, la vibrafon și marimba, ce se dizolvă mai apoi într-un grup de șaisprezecimi.

În mijlocul secțiunii, ritmurile la bongo se potolesc, iar „motivul lui Augustin” este imitat în diferite voci și registre. Motivul variază în fiecare pasaj – la început sună într-o singură voce, cu dublarea unor sunete separate în terță, apoi este expus „în ecouri” de octave cu elemente a două linii melodice latente, iar la sfârșitul secțiunii este „articulat” în unison pe ambele instrumente. Trebuie remarcat faptul că sonoritatea celor două voci în terță, îmbinate cu alterarea modală (*b* și *as* pentru *C-dur*), pare să imite sunetul specific al muzicuței, instrument popular în Germania în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, inclusiv printre soldații germani ai celui de-al Treilea Reich.

Ultima secțiune a *Metamorfozelor*, *Allegro*, pare să rezume dezvoltarea figurativă și dramaturgică a întregii lucrări. Începe cu pasaje cromatice la vibrafon, care se bazează pe intonații modificate ale „temei lui Augustin”. Accentuarea timpilor tari în partida vibrafonului, completată de lovitura la nuanța *sf*, precum și

salturile din melodie îmbinate cu mișcarea paralelă în terțe, evocă, de asemenea, o analogie cu motivele unui cântec popular austriac. În ultimele măsuri, „motivul lui Augustin” sună în augmentare, în sexte paralele, la marimba.

Astfel, pe parcursul lucrării a avut loc o metamorfoză, în urma căreia „tema lui Augustin” parcă ar fi crescut dintr-o stare amorfă, „topită” la început (*Andante*), care reprezenta o sursă tematică impersonală, trecând ulterior prin mai multe etape de dezvoltare. Pe parcursul acestora s-a conturat genul – pentru prima dată în *Alla marcia*, iar deja în secțiunea a 3-a (*Poco meno mosso*) tema s-a „maturizat” pe plan intonațional, fiind expusă într-o formă „finalizată”, pentru ca în cea de-a 4-a (*Allegro*) să fie din nou supusă variațiilor. Astfel, procesul de „metamorfoză” a continuat pe tot parcursul compoziției: de la prima până la ultima măsură.

Prin urmare, *Die Metamorfosen* este o formă contrastant-compusă din patru secțiuni fără repriză, orientată spre ilustrarea procesului de transformare a tematismului. Pentru a întruchipa acest concept dramaturgic, compozitorul „cultivă” o „temă generală” a lucrării din elemente sonore prezentate în prima secțiune, care „cresc” continuu pe parcursul întregii partituri, în toate secțiunile. Pentru a depăși contrastul excesiv inerent formelor compuse contrastante, se folosesc metode de lucru asupra tematismului precum tranziții armonice flexibile, derivarea, stratificarea contrapunctică a vocilor și altele.

SIMBOLISMUL MOTIVULUI AH, DU LIEBER AUGUSTIN

Cântecul popular austriac *Ah, du lieber Augustin*, având un motiv luminos și memorabil, cunoscut încă din secolul al XVII-lea, este considerat și astăzi drept parte a folclorului german, scoțian și estonian. La începutul secolului al XX-lea, melodia a devenit un simbol sinistru din cauza răspândirii sale în Germania nazistă, în special în rândul soldaților celui de-al Treilea Reich. În acest context, motivul apare în introducerea cunoscutului *Cântecel despre naziști* al lui L. Utiosov, a cărui creație i-a fost, fără îndoială, familiară lui B. Dubosarschi, ca reprezentant al generației postbelice.

În plus, se știe că subiectul demascării nazismului, care s-a făcut vinovat de genocidul poporului evreu, l-a preocupat profund pe B. Dubosarschi. Astfel, compozitorul a abordat mai multe creații poetice semnate de David Hofstein, Itzik Fefer, Moses Lemster și alții, ce reflectau cele mai tragice pagini ale istoriei evreilor, inclusiv ororile Holocaustului din timpul Germaniei

ei naziste. O temă similară este abordată și în ciclul său vocal-simfonic *12 melodii sinagogale*. În contextul celor expuse mai sus, putem presupune că motivul *Ah, du lieber Augustin* este tratat de compozitor în mod simbolic și reprezintă un specimen al semioticii muzicale, care, potrivit cercetătoarei V. Holopova, „acționează ca și cum ar fi în acord cu ascultătorul...” [6, pp. 65-66].

Pentru a crea tehnici sonore-vizuale precum imitarea sunetului muzicuței, populare în Germania nazistă, sunt folosite așa-numitele semne iconice, concepute pentru a „reprezenta o situație specifică, mediul sociocultural în care această situație este posibilă și tipică” [8, p. 191]. Astfel, după cum scrie M. Reybrouck, „ascultătorul percepe sunetul nu numai în calitățile sale empirice, ci la nivel simbolic de reprezentare, cu procese de recunoaștere și identificare care înlocuiesc plenitudinea și bogăția experienței reale în timp real” [9].

În aceeași ordine de idei pot fi interpretate și aluziile la creația antirăzboinică a lui D. Șostakovič, precum și utilizarea limbii germane pentru titlul lucrării, care, la rândul său, potrivit V. Holopova, este un important „semn verbal conceptual”, un fel de reper care ghidează imaginația ascultătorului. În acest context, cântecul *Ah, du liebe Augustin* nu este doar o melodie populară venită din adâncul secolelor, ci și un „semn auditiv” (termenul lui W. Coker) [10], precum și un exemplu de metamorfoză semantică, care l-a transformat într-un simbol al unuia dintre cele mai îngrozitoare regimuri din istoria omenirii.

CONCLUZII

1. Astfel, dramaturgia lucrării este construită pe baza „maturizării” treptate a temei principale „generale”, care evoluează de la „molecule” tematice dispersate în prima secțiune până la tema-simbol strălucitoare, prezentată atât ca rezultat, cât și ca început al unui nou proces de metamorfoză muzicală. Ca urmare, ia ființă un gen muzical individual „compus” de autor, în care intonația muzicală evoluează treptat, dintr-un „set” de intonații și formule ritmice într-o temă-simbol complexă.

2. Cel mai important rol în semioza (crearea sensului) lucrării îl au numeroasele opoziții. Astfel, îmbinarea a două tipuri de text muzical – materialul original al autorului și cel citat (cântecele despre Augustin), precum și opoziția dintre tonalitate și atonalism, generează nu doar o „atmosferă sonoră” distinctă (termenul aparține N. Guleanițkaia), ci și „idioclectul” compoziției, bazat pe combinarea mai multor coduri stilistice, ideologice și semantice. Împletirea

acestor texte eterogene, reflectă situația semiotică de „text în text”, în care discursul muzical capătă trăsături de „convenționalitate sporită”, subliniind caracterul său ludic: „ironic, parodistic, cu semantică teatrală” [7, p. 71].

3. O importanță primordială o au diversele tehnici semiotice, precum utilizarea simbolurilor tematice, a semnelor iconice, a semnelor conceptuale și a aluziilor la creația antirăzboinică a lui D. Șostakovici. Astfel, genul *Die Metamorfosen*, „compus” de B. Dubosarschi, reflectă procesul de semioză al lucrării, este promotor al ideii centrale și al „mesajului estetic” al autorului, în care se întrevăd meditații profunde asupra originii și naturii ideologiei care vizează distrugerea nemiloasă a milioane de oameni.

Articol recepționat: 30 iulie 2025

Articol acceptat: 26 octombrie 2025

BIBLIOGRAFIE

1. Lobanova, M. *Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'*. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1990.

2. Gulyanitskaya, N. *Muzykal'nyy zhanr – yavlenie istoricheskoe?*, în: *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh*. 2015, nr. 1, 3-10, [\[blish.com/library_read_article.php?id=66504\]\(https://nbpu-blish.com/library_read_article.php?id=66504\) \(consultat: 28.08.2024\).](https://nbpu-</p>
</div>
<div data-bbox=)

3. Gulyanitskaya, N. *Metody nauki o muzyke*. Moskva: Muzyka, 2009. 256 s.

4. Daunoravichene, G. *Nekotorye aspekty zhanrovoy situatsii sovremennoy muzyki*, în: *Laudamus*. Moskva: Kompozitor. 1992, 99-106.

5. Mironenco, E. *Creația componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical)*. Chișinău: Primex Com, 2014. 440 p.

6. Kholopova, V. *Muzyka kak vid iskusstva: Uchebnoe posobie*. Sankt- Peterburg: Planeta muzyki, 2014. 320 p.

7. Lotman, Yu. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Sankt-Peterburg: AI Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskii proekt», 2002. 544 r.

8. Mal'tsev, S. *Semantika muzykal'nogo znaka*, în: *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya.Vaganovoy*, 2020, nr. 3 (68), 187-209 [online] <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovy-teorii-muzykal'nogo-znaka-chast-2/viewer> (consultat 28.08.2024).

9. Reybrouck, M. *Music and Semiotics: An Experiential Approach to Musical Sense-Making*, în: *Open access peer-reviewed chapter*, 20.09.2016 [online] <https://www.intechopen.com/chapters/54495> (consultat 28.08.2023).

10. Cocer, V. *Music & Mining: a Theoretical Introduction in Musical Aesthetics*. New York: 1972.



Ghenadie Jalbă. *Ceremonie*, 2011, ulei, pânză, 100 × 120 cm.
Colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei.