

**PROBLEMA FORMEI ÎN CVARTETUL NR. 3
PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE DE GHEORGHE NEAGA**

**THE PROBLEM OF FORM IN GHEORGHE NEAGA'S
STRING QUARTET NO.3**

NATALIA CHICIUC,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.74:780.614(478)

781.5.087.34

Prezentul articol se concentrează pe o analiză din perspectiva formei a uneia dintre ultimele lucrări semnate de Gheorghe Neaga. Cu o structură ciclică bipartită, Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde se înscrie perfect în categoria opus-urilor demonstratoare de scoatere din prim-plan a cvadraturii clasice specifice genului de cvartet și de înlocuire a importanței acesteia cu diferite alte mijloace de înaltă gândire artistică și conceptualizare a muzicii. În acest sens, axat pe un limbaj modal, autorul se eschivează și de la schemele obișnuite pentru formele interioare ale părților unui cvartet. În plus, Gheorghe Neaga nu adaptează conținutul la dezvoltări impunătoare, ci oferă întâietate eterofoniei, iar relațiile modale sunt integrate într-o totalitate cromatică, astfel încât universul sonor formulat al lucrării să obțină o complexitate semnificativă.

Cuvinte-cheie: cvartet, gen, cvadratură clasică, formă bipartită, structură

This article focuses on a form analysis of one of Gheorghe Neaga's last works. With a bipartite cyclical structure, String Quartet No.3 fits perfectly into the category of demonstrating opuses for removing from the foreground of the classical quadrature specific to the quartet genre and replacing its importance with various other means of high artistic thinking and conceptualization of music. Thus, focusing on a modal language, the author also avoids the usual patterns for the inner forms of the parts of a quartet. In addition, Gheorghe Neaga doesn't adapt the content to stunning developments, but gives his preference for heterophony, and the modal relations are integrated in the chromatic totality, so that the sound universe of the work gets a significant complexity.

Keywords: quartet, genre, classical quadrature, bipartite form, structure

Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde (2003) este unul dintre ultimele opus-uri semnate de compozitorul Gheorghe Neaga. Apărută în etapa finală de creație a autorului, lucrarea poate fi considerată nu doar un model al genului de ansamblu cameral, ci și unul al formei în care se prezintă. În condițiile în care partitura include o tradițională componentă din patru partide specifică genului, structurarea bipartită a compoziției este un argument în sine vizavi de considerarea cvartetului de

coarde drept „un laborator în care se pot experimenta noi modalități de expresie, de armonie, polifonie, ritm, forme, instrumentație” [1, p. 36].

Canonic vorbind, organizarea interioară a unui cvartet de coarde se realizează prin înlănțuirea a patru părți constitutive succedate în conformitate cu raporturile specifice unui ciclu sonato-simfonic standardizate încă de reprezentanții Școlii Clasice Vieneze. „Caracterizată prin simetrie și echilibru, forma de tip clasic se circumscrie principiului suplu al rotundului, cu puncte plasate echidistant în arhitectura lucrării” [2, p. 29]. În plus, o normă fundamentală în acest sens este considerată unitatea în varietatea genului, adică o „expresie a sintezei dintre întreg și diviziune, dintre simplu și complex, dintre concentrare și independență” [2, p. 7]. Iar alternanța contrastantă a mișcărilor, suprapusă oarecum cu principiul tematismului, se regăsește printre concepțiile definitorii ale gândirii muzicale clasice.

În perioada constituirii genului, „compozitorii, având în fața ochilor imaginea acestei „orchestre în miniatură” – cum a fost supranumit cvartetul de coarde la începuturile sale – au folosit în lucrările lor idei tot mai complexe, a căror tălmăcire solicită țesături mai bogate și mai complicate ale vocilor, distribuirea lor la toate instrumentele, apariția fugatoului și a fugii (începând chiar cu Haydn) și, în sfârșit, „simfonizarea” structurii pieselor pentru cvartet de coarde (în ultimele lucrări ale lui Beethoven)” [3, p. 37]. Apoi, în secolele XIX-XX, procesul evoluției ansamblului a cunoscut și alte etape de dezvoltare, pe parcursul cărora autorii de cvartete au realizat, printre altele, că „forma nu este un dat static, rigid, ci se transformă sub imperiul evoluției gândirii muzicale și a expresiei muzicale” [4, p. 22].

Astfel se întâmplă că, în baza determinismului expresivității asupra arhitecturii unei lucrări, mai ales compozitorii modernismului, dar și cei ai postmodernismului, au abandonat treptat cvadratura clasică și au adoptat modificări substanțiale în direcția parametrilor structurali și nu numai. În aceste condiții, cvartetele pentru instrumente cu coarde au continuat să exprime cele mai sublimе revelații pe care le poate oferi muzica de cameră [5], însă procesul multilateral de esențializare a imaginilor sonore scoate din prim-plan organizarea haydniană a formei genului și o înlocuiește cu diferite alte mijloace de înaltă gândire artistică și conceptualizare a muzicii.

Cu o structură ciclică bipartită, *Cvartetul* lui Gheorghe Neaga se înscrie perfect în categoria opusurilor demonstratoare ale acestei tendințe. În pofida preferințelor sale generale pentru tehnicile polifonice, în cazul dat compozitorul gândește predominant tematic cu acompaniament. Concentrat pe un limbaj modal, acesta se eschivează de la schemele obișnuite pentru formele interioare ale părților unui cvartet și nu adaptează conținutul la dezvoltări impunătoare, ci oferă întâietate eterofoniei, întrucât unisonul este des întâlnit în ambele părți ale creației. Însă, este evidentă și o totalitate cromatică în care autorul integrează cât mai subtil relațiile modale din interiorul creației, astfel încât universul sonor formulat să obțină o complexitate semnificativă.

Prima parte a cvartetului – *Andantino* – cuprinde o înlănțuire din trei elemente relativ înrudite, din punct de vedere tematic. Notate convențional A, B și C, acestea suportă dezvoltări moderate, reluări și unele trasări retrospective. Deși exactitatea debutului fiecărui compartiment construit în baza elementelor este evidentă, întreaga parte se prezintă într-o formă liberă. O dovadă în plus asupra acestei constatări este secțiunea *Andante sostenuto* de la sfârșitul părții care, separată, din punct de vedere ideatic, poate fi oarecum tratată ca un centru liric al ciclului.

Formă	Formă contrastantă cu elemente de formă liberă														
	Formă tripartită												(Andante sostenuto)		
Compartimente	Intr.	A				B		C				d			
Secțiuni		a	a ¹	a ²	a ³	b	Punte	Intr.	c	c ¹	c ²		Punte		
Număr de măsuri	17	16	18	16	12	18	6	14	12	17	20	6	20	34	31
Plan tonal/modal	<i>do</i>														

Schema 1.

Forma tripartită profilată în baza elementelor *A*, *B* și *C* este precedată de o introducere, al cărei conținut este expus *perpetuum mobile*. În baza unei tradiționale scriiturii ritmice constituită din figuri egale ori sincopate, secțiunea introductivă poate fi divizată în două elemente – *a* și *b*, ambele reperate în formularea modală cromatizată întoarsă (exemplu din introducere – *re-mi-mib-re*).

Deși debutul părții ar sugera un fragment fugato, în realitate nu este vorba decât de o polifonie liberă între trei voci ostinato. Aceasta este urmată de procedeul contrapunctului inversat găsit în episoadele armonice, în care se produce o răsturnare între vocea melodică și vocile armonice. Astfel, gradația sonoră inițială obținută prin intrarea succesivă a vocilor este completată de o dispunere spațială a unei grupări armonice din patru înălțimi schimbate enarmonic (*mib-la-si-reb:mib-la-si-do#*).

Toate aceste procese observate în desfășurarea introducerii vor provoca evoluțiile tematice, ritmico-melodice și facturale ale întregii primei părți și, ocazional, ale mișcării a doua a ciclului. Spre exemplu, expunerea ostinato și cea *perpetuum mobile* din forma tripartită configurată de elementele *A*, *B* și *C*, episoadele de țesătură eterofonă, factura modală cu fragmente polifonice, și mai ales conținuturile tematice, toate își au rădăcinile în introducere. În plus, urmărind aceste detalii, se observă o anumită asemănare între cele trei compartimente și, ignorând ideea arhitecturii tripartite, s-ar putea constata o eventuală structură de plan doi, enunțată o în n baza principiului varierii.

Compartimentul *A* debutează odată cu indicația *Allegro subito* și însușește patru secțiuni. Tema – însoțită armonic de o formulă ostinato – este elementul *a* din introducere și poartă de multe ori un caracter solistic, chiar dacă pe alocuri este dublată și triplată în diferite partide. După câteva expuneri secvențiale ale acesteia de la diferite înălțimi, pe alocuri, în baza contrapunctului inversat, *a* sfârșește cu un moment contrastant prin divizare ritmică.

Conținuturile secțiunilor *a*¹, *a*² și *a*³ se desfășoară în baza principiului varierii. Într-o factură a partiturii din ce în ce mai densă, secvențele tematice tot mai extinse și transfigurate sunt însoțite polifonic contrastant de pedale sau alte formule ritmico-melodice care sugerează consunări armonice. Într-un registru larg, în care fiecare partidă tinde spre sonorități extreme, compartimentul *A* încheie într-un sistem tonal-modal major melodic cu deschideri spre un total cromatic centrat pe *do*.

Următoarea diviziune a formei tripartite – *B* – prezintă o temă relativ nouă, al cărei acompaniament este împrumutat din *A*. Într-o nuanță modală diferită, Gheorghe Neaga insistă pe caracterul minor al conținutului. Linia melodică păstrează oarecum componența intervalică inițială, însă conține o divizare ritmică a primei bătaii, schimbare importantă pentru profilul ideatic al lucrării.

După o perioadă pătrată, ale cărei cadențe sunt reprezentate de figurile contrastante întâlnite și în *A*, compozitorul asigură o trecere către cel de-al treilea compartiment al structurii prin intermediul unor consunări centrate pe *do* și *sol* alternate cu expuneri răzlețe ale elementului *a* din introducere. Același procedeu se va găsi și la sfârșitul *C*-ului, care debutează cu o introducere centrată modal pe *do* fie ionic, fie doric într-o măsură ternară compusă (6/4). Conținutul ultimei diviziuni a formei tripartite amintește despre gândirea polifonică a autorului. Fiecare dintre cele trei secțiuni sugerează trei episoade de fugato formulate în baza unei linii melodice relativ noi. Or, intervalele componente (2, 4), alterarea treptelor și, mai ales, acompaniamentul din formule ostinato, provin din aceeași sursă a tematismului din debut.

Imediat după încheierea configurației profilată în baza elementelor *A*, *B* și *C*, sub indicația *Andante sostenuto* se continuă cu un material muzical care ar putea interpreta rolul unui centru liric al cvartetului. Din punct de vedere tematic, acesta provine intonațional din elementele introducerii părții, însă, spre deosebire de expunerea de acolo, în care *a* și *b* erau ambele ascendente, aici acestea au orientări opuse, fie convergente, fie divergente.

Într-o scriitură ritmică bazată pe figuri preponderent egale, autorul păstrează centrarea pe *do*, abordând modul locric. Însă, acești parametri tonal-modali fluctuează în contextul arhitecturii compartimentului care, la fel ca și în cazul structurii precedente, poate figura atât ca o formă tripartită, cât și ca una variantică. Indiferent de opțiunea aleasă, cele trei secțiuni prezintă o substanțială evoluție

tematică și, mai ales, factuală. În acest sens, țesătura modestă inițială cedează unei polifonii tot mai intense, pe parcurs găsindu-se imitații, contrapunctări dublu-mobile, inversări și largiri tematice.

Încheind astfel prima parte a *Cvartetului*, Gheorghe Neaga lasă suspendată problema formei întregii mișcări și se concentrează pe alte componente ale limbajului muzical. Totuși, pentru a se oferi o viziune integrală asupra structurii, s-ar putea lua în considerație descifrarea convențională a arhitecturii în baza principiului variantic, găsit frecvent în repertoriul compozitorului. În acest mod, s-ar rezolva chestiunea separării celor două compartimente, conținuturile cărora nu sunt absolut diferite. Mai mult, se pare că principiul variantic ar coabita cu cel de rondo, pentru că elementele ritmico-melodice ale introducerii revin frecvent originale ori transfigurate pe parcursul întregii părți.

Partea a doua – *Allegro con brio* – este redusă la jumătate față de dimensiunile primei mișcări și comportă o structură izbitor de bine determinată. Câteva secțiuni ce pot fi delimitate cu mare precizie se grupează ușor în trei compartimente, configurând o clară formă tripartită cu repriză și codă.

Formă	Formă tripartită mare cu repriză						Codă
Compartimente	A		B		A ¹		
Secțiuni	a	a ¹	b	b ¹	a ²	a ³	
Număr de măsuri	10	8	22	15	24	7	29
Plan tonal/modal	<i>do</i>						

Schema 2.

Imediat ce debutează primul compartiment, se constată păstrarea într-o anumită măsură a spectrului ideatic precedent. Iar datorită conținutului de acompaniament din partidele violei și violoncelului – desfășurarea ostinato a unor formule *pizzicato* – se creează impresia continuării șirului de variante ale părții întâi. Totuși, măsura de 7/4 și tema din care lipsesc cvartele – intervalul care asigură originalitatea intonațională fiind terța – oferă compartimentului de față un context relativ nou.

În plus, compozitorul abordează din nou dublarea trasării liniei melodice. Însă, spre deosebire de expunerile primei mișcări, găsite adeseori în unison, aici se întâmplă ca dublările sau triplările expuse opus – convergent sau divergent – să includă înălțimi componente ale unor acorduri în baza cărora să se evidențieze o centrare pe un anumit sunet (cum ar fi *do* la început). Tot acestea sugerează și eventualul mod conturat: minor în prima propoziție a fazelor în major în cea de-a doua.

Compartimentul median – *B* – se divizează în două secțiuni, în interiorul cărora autorul suprapune printr-o polifonie contrastantă două straturi absolut diferite preluate din partea întâia. Tratate după un șir de principii polifonice – imitații, inversări, contrapunct dublu-mobil, polifonie contrastantă și a straturilor, la care se adaugă și expunerile tematice convergente – cele două elemente mai sunt însoțite și de câteva variante transfigurate ritmic ale segmentelor melodice, care înlocuiau cadențele în prima mișcare. Mai ales, pe parcursul secțiunii *b¹* acestea suportă travalii consistente și joacă un rol important, înlocuind treptat unul dintre cele două elemente și contribuind la obținerea poziției dominante de către cel de-al doilea (elementul punctat ritmic).

Repriza *A¹* poate fi considerată inițial o continuare a compartimentului *B*. Într-o nouă formulă metrică (4/4), ritmică și intonațională, conținutul pare a fi o nouă etapă în dezvoltarea materialului acestuia. Doar revenirea la intervalul de terță din început susține ideea de repriză, întrucât abia mai târziu autorul reia treptat enunțarea originală, astfel încât în secțiunea a doua aceasta se prezintă într-o formă asemănătoare începutului.

Sub indicația *molto pesante e meno mosso*, coda părții comportă un rol tradițional de final al unui ciclu sonato-simfonic. Aceasta însumează conclusiv grupul de teme găsite în partea secundă, la care se adaugă și câteva componente ritmico-melodice împrumutate din prima mișcare. Astfel, se poate observa o înșiruire a tuturor elementelor considerate exponențiale pentru fiecare diviziune a structurii cvartetului, procedeu valorificat frecvent în majoritatea creațiilor compozitorului.

Într-un final, în urma acestei schițe analitice a structurii și detaliilor arhitectonice găsite în *Cvar-*

tetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, dar și a altor componente ale limbajului muzical, se constată că Gheorghe Neaga plasează opus-ul la hotarul dintre canonicitate și câteva ipostaze ale depășirii acesteia. Astfel, principiului formal se găsește în mod evident între tradiție și înnoire. Pe de o parte, autorul abordează în ambele părți ale lucrării ideile de configurație tripartită și de dezvoltare varian-tică a elementelor tematice, la care se adaugă și aparentele roluri de centru liric al ciclului și de final al acestuia jucate de două compartimente inserate la sfârșitul mișcărilor. De cealaltă parte, lipsa bitema-tismului specific unui ciclu sonato-simfonic, evitarea cvadraturii specifice genului, dar și faptul că, din punct de vedere conceptual, Gheorghe Neaga și-a gândit lucrarea anume în două părți, toate acestea constituie argumente solide în scopul înțelegerii laturii novatoare a *Cvartetului* și a noului introdus de compozitor în baza unor legități cunoscute de secole.

Referințe bibliografice

1. VORTOSU, S. *Cvartetul de coarde în creație lui Dmitri Șostakovici*. Iași: Artes, 2013.
2. DIACONU, L. *Repere stilistice și interpretative în trio-urile și cvartetetele cu pian de W.A. Mozart*. Iași: Artes, 2009.
3. HAMZA, G. *Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde*. București: Editura Muzicală, 1977.
4. TUDOR, B.M. *Sonatele pentru pian de Franz Schubert: continuitate și înnoire*. Iași: Artes, 2012.
5. *Cobbett's cyclopedic survey of chamber music*. IInd edition. Vol. I. London: Oxford University Press, 1963.