

CVARTETUL NR.1 PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE DE GHEORGHE NEAGA ÎNTRE VECHI ȘI NOU

GHEORGHE NEAGA'S QUARTET No.1 FOR STRING INSTRUMENTS BETWEEN OLD AND NEW

NATALIA CHICIUC,
doctorandă, lector,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.74(478)

Dintre toate opus-urile semnate de Gheorghe Neaga și dedicate cvartetului, „Cvartetul nr.1 pentru instrumente cu coarde” poate fi considerat o mostră reprezentativă în repertoriul autohton al ansamblurilor camerale. Apărut într-o perioadă în care genul de cvartet devine determinant pentru activitatea compozitorilor, acesta reprezintă o cumulare a realizărilor în activitatea componistică a autorului de până atunci. Deși este concepută miniatural, creația consacrată unei componente clasice — două viori, violă și violoncel — conține un șir de imagini ale căror profunzime multilaterală este redată într-un caracter complex desfășurat între liric și grotesc. În structura tradițională de ciclu sonato-simfonic cvadripartit în care predomină tempo-ul Allegro, nivelul contrastului dintre cele patru părți tinde a fi considerat unul canonic, iar unitaritatea caracteristică ciclicității este asigurată de autor prin intermediul juxtapunerii a două dimensiuni. Prima este generată de tradițiile proprii genului de cvartet, în timp ce a doua dimensiune este determinată de tematism și de valorificarea acestuia după anumite principii provenite din folclor și legate de forma variantică.

Cuvinte-cheie: repertoriu, cvartet, ciclu sonato-simfonic, sinteză

Among all Gheorghe Neaga's quartet opuses, Quartet No.1 for string instruments can be considered a sample for the autochthonous repertoire of chamber ensembles. It appeared at a time when the genre of quartet became determinant for the composer's work, it represents an accumulation of all the author's previous achievements in his composition activity. Although it is designed as a miniature, the quartet dedicated to a classical structure — two violins, viola and cello, contains a series of images whose complex multilateral character is shown between the lyrical and grotesque. In a classic quadripartite sonata-symphonic cycle, the structure which is dominated by the Allegro tempo, the contrast between the four parts tends to be considered a canonical one, and the unitary cyclical feature is done by the author through the juxtaposition of two dimensions. The first would be generated by its own quartet genre traditions, while the second dimension is determined by thematism and its usage according to some principles derived from folklore and related to the variant form.

Keywords: repertoire, quartet, sonata symphonic cycle, synthesis

Alături de diversele combinații instrumentale ce includ pianul, forma care a prezentat cea mai mare atracție pentru compozitorii sovietici a fost cvartetul de coarde [1, p. 131]¹. Astfel, cu excepția unui singur opus², repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga cuprinde un șir de creații dedicate anume cvartetului de coarde. Studiate în ordine cronologică³, acestea acoperă întreaga activitate a compozitorului. „Adresându-se la toate varietățile de gen ale cvartetului de coarde (suită, ciclu de piese, cvartet) care au reflectat evoluția stilului cameral, compozitorul nu doar experimentează în domeniul compoziției, găsind de fiecare dată o abordare nouă și originală, ci și extinde considerabil capacitățile acestui gen de a transmite diverse nuanțe ale conținutului artistic” [2, p. 60].

Dintre toate lucrările repertoriului în cauză, *Cvartetul nr.1 pentru instrumente cu coarde* este compoziția neaghiiană considerată de către toți muzicienii în cunoștință de cauză un model în repertoriul autohton al ansamblurilor camerale, în care autorul a păstrat canonicitatea genului și, în același timp, a tins spre o preschimbare în cadrul ciclului. Apărută într-o perioadă în care cvartetul devine determinant pentru activitatea compozitorilor [3, p. 610–611] — scrisă în 1971 și interpretată pentru prima dată în același an în sala Uniunii Compozitorilor din Moldova creația reprezintă o cumulare a realizărilor în

¹ Această traducere, precum și următoarele, ne aparțin.

² Este vorba despre *Cvartet în patru părți pentru flaut, vioară, violoncel și pian* (1984).

³ Cronologia apariției lucrărilor pentru cvartet de coarde: *Suită pentru cvartet de coarde* (1965), *Cvartetul nr.1 pentru instrumente cu coarde* (1971), *Patru piese pentru cvartet de coarde* (1977), *Șase piese pentru cvartet de coarde* (1979), *Cvartetul nr.2 pentru instrumente cu coarde* (1979) și *Cvartetul nr.3 pentru instrumente cu coarde* (2003).

activitatea componistică a autorului de până atunci. Or, „compunerea unui cvartet de coarde presupune un examen de maturitate al unui compozitor. Cele doar patru voci reprezintă o esență a muzicii de cameră și a muzicii în general, o distilare, o cizelare a materialului sonor până la esență, dincolo de care nu mai este nimic altceva” [4, p. 36].

În plus, lucrarea se raportează la anii '70, timpuri în care „se remarcă cele mai îndrăznețe ieșiri prin generalizări foarte largi, prin tratări profunde ale particularităților melosului popular, prin tendințe spre descătușarea deplină a mijloacelor de expresie orientate spre soluționarea unor sarcini creative semnificative” [5, p. 12]. Deși concepută miniatural, creația dedicată unei componente clasice — două vioari, violă și violoncel — conține un șir de imagini ale căror profunzime este redată într-un caracter multilateral desfășurat în cel mai complex mod între două extreme: lirism psihologizat și grotesc. Acest fapt atestă deosebitul potențial în folosirea melodicii autentice și bogăția fanteziei creatoare a compozitorului [6, p. 27]. Or, într-un fel sau altul, compozitorul își probează opțiunile prin exploatarea mai mult sau mai puțin canonică a tehnicilor unei scriituri cât mai concise, a posibilităților melodice, a sugestivității timbrale și armonice, a complementărilor dinamice și temporale, iar nu în ultimul rând, a abordării unor forme relativ specifice genului de cvartet.

Într-o structură clasică de ciclu sonato-simfonic cvadripartit — abordată surprinzător după compunerea mai multor suite instrumentale [6, p. 27] — în care predomină tempo-ul *Allegro* (p. I-a — *Allegro moderato*, p. a II-a — *Allegro brusco*, p. a IV-a — *Allegro*), nivelul contrastului dintre cele patru părți tinde a fi considerat unul canonic, iar unitaritatea caracteristică ciclicității este asigurată de autor prin intermediul juxtapunerii a două dimensiuni. Prima este generată de tradițiile proprii genului de cvartet, drept mărturie în acest sens servind contururile compoziționale exterioare ale părților, contrastul, elaborarea motivică activă, diversitatea procedeelelor polifonice utilizate, în timp ce a doua dimensiune este determinată de tematism și de valorificarea acestuia după careva principii provenite din folclor și legate de forma variantică [2, p. 60].

Prima parte a cvartetului — *Allegro moderato* — comportă o funcție dominantă în cadrul ciclului. Aspectul psihologizat al dramaturgiei expunerii indică reușita compozitorului de a oferi un conținut muzical complex în baza unei forme clasice de sonată, în interiorul căreia — la nivelul celor trei compartimente: Expoziție, Tratare și Repriză — se pot observa careva abordări individuale. În fond, procesul evoluției cuprinsului ideatic se desfășoară în baza tradiționalelor teme principală și secundară⁴. Oarecum înrudite prin caracterul liric și atmosfera emotivă în care se găsesc, temele sunt expuse totuși diferit sub aspect melodic și al intervalelor cuprinse, al ansamblării elementelor ritmice, al facturii și al scriiturii din care fac parte.

Debutul ambelor teme se găsește după câte o măsură introductivă din punct de vedere tonal (*TP* – *C-dur* / *TS* – *F-dur*), ritmic (mișcare pe șaisprezecimi), de scriură cromatizată și factură omofonă. Expunerea liniilor melodice este realizată în baza unui ostinato armonic în cazul *TP* și unui ostinato melodic în cel al *TS* [7, p. 3, măs.1–10; p. 5, măs.25–32]. O diferențiere între teme se distinge la nivelele ritmic și melodic, observându-se o relativă contrapunere între indulgența insuflată de profilul mai mult sau mai puțin descendent în care predomină procedeul sincopării valorii de pătrime (*TS*) și impaciența sugerată de mișcare și salturi preponderent ascendente în formule ritmice constituite din șaisprezecimi și optimi (*TP*). În plus, în timp ce melodia temei secunde nu poate fi fragmentată, reprezentând o unitate definită, neliniștea temei debutante — formulată în partida violoncelului în stilul temelor beethoveniene [8, p. 226] — este motivată și de cele trei faze evolutive ale acesteia [7, p. 3, măs.1–10], care se vor găsi segmentate și tratate prin variere în cadrul compartimentului dezvoltării.

Deși tehnica cromatizării este un aspect comun întregii lucrări, cauză din care autorul abordează uneori sonorități indicatoare de politonalism, *TP* este cea care cuprinde în acest sens o tratare mai intensă, linia melodică oferind în plus o celulă generatoare găsită ulterior și în celelalte părți ale cvartetului [7, p. 3, măs.2]. Formulată patetic în baza primelor patru valori — *re/mi bemol/re bemol/do*, — specificul acesteia constă în dubla poziție (becar/bemol) a sunetului *re*, obținută în urma formulei modale

⁴ În textul ce urmează tema principală va fi notată prin *TP* și cea secundară — prin *TS*.

cromatizate întoarse [9] apărută în prima jumătate a secolului XX prin muzica lui Bartók. Or, procedeul oscilației între cele două ipostaze indică o ambiguitate în sensul percepției conținutului ideatic, astfel încât influențele folclorice semnalate de coborârea treptei a II-a fuzionează cu o vagă reprezentare a capului cu două fețe al lui Ianus orientate în același timp în direcții opuse, către bine și către rău. Într-o mare diversitate de formulări ritmico-melodice, această celulă care nu depășește intervalul de terță mică constituie temeiul tratării tematice după principiului variantic, iar înainte de a fi transmisă altor secțiuni, compartimente și părți, se găsește intercalată în cele trei faze ale *TP*.

Structura părții (vezi Schema 1), suficient de concisă după numărul de măsuri, reprezintă un tot întreg, ale cărui secționări sunt mai mult relative. Acest fapt poate fi dedus în baza continuității aproape permanente a expunerii muzicale, motiv din care nu întotdeauna pot fi stabilite hotare exacte între compartimente și secțiuni. În acest sens, cele mai dificile delimitări se găsesc între conținutul temelor expozitive și al punții, și între compartimentul dezvoltării și cel al reprizei. Iar dacă în primul caz fuziunea este firească, întrucât puntea reprezintă în sine o secțiune de legătură între cele două componente ideatice, atunci în ultimul Gheorghe Neaga abordează contopirea a două compartimente tradițional destul de bine demarcate.

Schema 1

Compartimente	Expoziție				Tratare	Repriză	
	<i>TP</i>	<i>Punte</i>	<i>TS</i>	<i>Concluzie</i>		<i>TP/TS</i>	<i>Codă</i>
Număr de măsuri	18	6	18	4	33	14	5
Plan tonal	<i>C</i>	→	<i>F</i>		~>	<i>C/F</i>	<i>C</i>

Așadar, etapele dezvoltării celor două teme includ și repriza, care nu poate fi nicicum secționată. Iar din punctul în care se stabilește un relativ început al acesteia (o măsură înaintea cifrei 10) poate fi urmărită o ultimă fază a tratării tematice comune. Altfel spus, în cele 14 măsuri, temele dublate în octavă sunt prezentate o sigură dată (în comparație cu trasarea multiplă a acestora în compartimentul expozitiv) și parțial expuse în oglindă, întrucât scriitura indică o revenire în același plan tonal a conținuturilor din expoziție — un detaliu important care scoate repriza în afara formei tradiționale de sonată, — în timp ce liniile melodice ale acestora sunt inversate prin încrucișare (vezi Schema 2). Astfel, „*TP* sună acum mai moale, mai liric, în timp ce *TS* devine mai intensă, transformându-se în exclamații impulsive care o înrudesc cu cea principală” [2, p. 62].

Schema 2

Temă/linie melodică	<i>TS</i> vla, vlc	<i>TP</i> vln I, vln II
Temă/acompaniament&scriitură	<i>TP</i> vln I, vln II	<i>TS</i> vla, vlc

Această tehnică a reamplasării conduce la observarea abordării de către autor a unor principii de dezvoltare liniară, care, de altfel, alături de cromatizare, contribuie și la formularea unei armonii disonante și dure din punct de vedere sonor. Dacă în expoziție a predominat scriitura omofonă, în celelalte două compartimente ale formei de sonată aceasta este brusc înlocuită de tehnicile imitative, astfel încât elemente variate și transfigurate din ambele teme — printre care și celula generatoare în diverse formulări — sunt expuse în câteva încercări de fugato pe tot parcursul tratării, iar în repriza formei procedeul inversării menționat mai sus este un indiciu al polifoniei contrastante și a straturilor. Punctul culminant al dezvoltării dramaturgice (în jurul cifrei 8) reprezintă un sumar al tehnicilor evidențiate pe parcurs: expunerea diversificată a temelor și elementelor componente, îmbinările orizontale sau verticale și, drept urmare, trasarea polifonică a acestora, dublarea în octavă etc.

Într-un final, prima parte a *Cvartetului* sfârșește prin accentuarea tonalității de bază (*C-dur*) pe fundalul formulei ostinato a *TS*, ale cărui durate componente devin tot mai largi — de la valoarea de șaisprezecime spre cea de notă întregă. Totuși, structura abordată de Gheorghe Neaga se aliază la șirul de tratări mai mult sau mai puțin tradiționale ale formei de sonată, întrucât în baza unor principii canonice de organizare morfologică acesta propune un conținut ideatic complex și profund, ale cărui dezvoltări neîntrerupte și variate asigură continuitatea dramaturgiei între compartimente și secțiuni.

Partea a doua a *Cvartetului* — *Allegro brusco* — comportă un pronunțat caracter *scherzando* și propune noi imagini muzicale. Două la număr, acestea pot fi considerate cu certitudine unele contrastante în baza observațiilor asupra scriiturii și facturii, a profilului ritmico-melodic, și, nu în ultimul rând, a structurii arhitectonice — toate tratate diferit în cadrul unui imaginar act cu două tablouri, în care sunt implicați mai mulți actanți [6, p. 102]. Deși morfologia conținutului mai poate fi studiată și după legitățile unui rondo cu refrenul substituit treptat [10, p. 24], cea mai indicată este aprecierea acestuia ca formă contrastantă alcătuită din trei segmente distincte: o formă tripartită complexă, o fugă și o codă concluzivă [2, p. 67].

Schema 3

Compartimente	<i>Formă tripartită complexă</i>			<i>Fugă</i>	<i>Codă</i>
Secțiuni	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>AB</i>		
	$a+a_d+a'$	$b+b'$			
Număr de măsuri	49	33	21	30	32
Plan tonal	<i>C</i>	<i>C</i>	$C \sim \rightarrow$	<i>C/es/f/cis</i>	<i>C</i>

Primul compartiment, găsit într-o formă tripartită complexă cu repriză conclusivă, rezidă în îmbinarea a două teme relativ opuse: una patetică, inspirată din *scherzo*-urile dure și grotești ale lui Șostakovici sau din temele provocatoare și insolente ale lui Prokofiev [6, p. 103], și cealaltă epică provenită din cântecul popular rus *Эй, ухнем!* [2, p. 63] cu unele intonații caricaturizate din melodia folclorică *Mărioară* [8, p. 228]. Liniile melodice și formulele ritmice enunțate de compozitor sunt în ambele cazuri însoțite de ostinarea unor consunări disonante (septime, none, undecime) și suportă o intensă cromatizare și tratare polifonică. Trasate alternativ în partidele celor patru instrumente, temele secțiunilor *A* și *B* sunt predispușe încă din momentul debutului la o amplă desfășurare factuală conform diferitor principii de contrapunctare.

În această ordine de idei, Gheorghe Neaga își anunță încă din începutul părții intenția abordării unei scriituri polifonizate în sensul valorificării orizontale a conținutului muzical. Printre imitațiile simple ori duble prezente în aproape fiecare măsură autorul surprinde cu o exprimare retrogradă încă în primele propoziții ale temeii A [7, p. 12, măs. 6–12]. Aceasta se găsește intercalată între două trasări directe, ultima fiind expusă imitativ. Mai mult, a doua subsecțiune (a_d) este alcătuită din câteva variante de îmbinări a câte două voci care se mișcă fie în aceeași direcție, fie contrar. Câteva exemple elocvente se percep în măsurile 22, 24, 30–31, în care se observă mai întâi o trasare antitetice simultană, după care una imitativă.

Aceeași tehnică este preluată și în perioadele secțiunii B (b, b'), în care formulei ritmico-melodice a temeii îi este contrapus un element modificat împrumutat din conținutul de debut al părții a doua. Astfel, legitățile rondo-ului cu refrenul substituit treptat menționat anterior — adică al unui eventual plan secund al aprecierii structurii părții — pot fi argumentate mai ales prin revenirea primelor trei măsuri sub diferite variante. Iar dacă în secțiunea a' acestea au fost reproduse cu exactitate, în B varierea este una consistentă, rămânând intacte doare secvențele ce implică tehnica *glissando*-ului. În tumultul culminativ al suprapunerii unui șir de elemente noi sau readuse din conținuturile precedente ale lucrării, pare absolut surprinzătoare expunerea lărgită a celulei generatoare din prima parte în partida violei (măsura 67), care anunță de fapt un fugato pe patru voci pe TP a formei de sonată.

Structura tripartită a primului compartiment al părții sfârșește conclusiv, autorul îmbinând formulele ostinate în secțiunile A și B și tot din conținuturile acestora împrumută diverse formulări, expuneri, principii și tratări. De fapt, mișcarea secundă a cvartetului putea fi încheiată aici. Însă, staționarea finală a materialului tematic timp de patru măsuri pe sonoritatea ambiguă a celulei generatoare permite prevederea unei continuări în care partida fiecărui instrument dispune de o proprie tonalitate indicată de semnele de la cheie — *C-dur / es-moll / f-moll / cis-moll*. Anume astfel se traversează către cel de-al doilea compartiment al părții. Suficient de concis, acesta se prezintă sub forma unei fugi pe patru voci, a cărei temă este una mai mult ritmică decât melodică [7, p. 19, măs. 106–108]. Expunerea *pizzicato* neîntreruptă în caracterul unei ostinări continue conduce la perceperea conținutului muzical în spiritul unui *perpetuum mobile*, în cadrul căruia trasarea temeii este fie directă, fie inversă, tehnici pe alocuri suprapuse (măsurile 121–131).

Aceleași tehnici sunt păstrate și în cadrul Codei, în care, la fel ca și în secțiunea conclusivă a formei tripartite anterioare, are loc o însumare a mai multor elemente-cheie observate pe parcurs. După principiul polifoniei straturilor, compozitorul supraetajează prin substituie treptată următoarele elemente: tema fugii din compartimentul anterior, care comportă aici un rol secundar; TP din prima parte în forma sa lărgită după cum a fost găsită în secțiunea B a compartimentului tripartit, expusă aici *cantabile* într-o scriitură imitativă; celula generatoare din debutul cvartetului, pe care Gheorghe Neaga insistă în măsurile 151–157 secvențând-o și trecând-o prin câteva schimbări metrice ($4/4 \rightarrow 7/4 \rightarrow 3/2$); formulele disonante ostinate din A și B și temele acestor secțiuni.

Întregul amalgam de conținuturi încheie prin consunarea finală suspendată a sunetelor celulei generatoare — *re becar/do/re bemol*, la fel cum sfârșea și forma tripartită a structurii arhitectonice. În acest sens, observând toate componentele ultimului compartiment, manifestat, de altfel, ca o veritabilă codă, pot fi confirmate preferințele repetitive și sintetizatoare ale autorului, întrucât acesta nu doar reiterează elementele tuturor secțiunilor, ci mai abordează și TP a primei părți sau celula generatoare a acesteia.

În plus, pentru a mai aminti o dată despre o posibilă apreciere a formei în baza caracteristicilor unui rondo — una dintre schemele arhitectonice abordate de romantici în cazul *Scherzo*-urilor —, trebuie de subliniat caracterul sintetic al codei care conduce în mod direct spre considerarea acesteia drept codă-refren. Anume diversitatea de interpretări ale unei structuri care poate fi determinată din diferite considerente reprezintă noutatea pe care Gheorghe Neaga o oferă unor elemente ritmico-melodice, teme, scriituri și forme înscrise printre parametrii tradiționali.

Partea a treia — *Andante* — reprezintă centrul liric al ciclului. Sub indicația inițială *con sordino*, aceasta descrie o atmosferă ceva mai tragică decât patetismul găsit în primul compartiment al părții a doua. În plus, în partitură poate fi identificat un vag caracter improvizatoric și doinit al melodiei [11,

p. 170] îmbinat cu intonațiile unui bocet [8, p. 227], factor care creează o legătură indirectă a scriiturii polifonice cu domeniul muzicii folclorice.

Morfologic, în cadrul unei secțiuni de aur [12, p. 54], structura laconică și deschisă se împarte oarecum în două compartimente, fiecare tinzând să conțină referințe fie la mișcarea anterioară, fie la cea ulterioară.

Schema 4

Compartimente	Formă tripartită mică	
Secțiuni	$Int. + a + a_d + a'$	
Număr de măsuri	38	17
Plan tonal	C	C

Debutul formei tripartite, al cărei conținut reprezintă *de facto* partea lirică în sine (cea ce conduce la considerarea fugii drept un supliment tematic sau o punte către final) [2, p. 64], este realizat după patru măsuri introductive, în care se regăsește oarecum finalul părții a doua în baza unei imitații la care participă toate instrumentele. Într-o configurație metrică de $5/4$, tema din partida primei viori pare să fie însoțită de un acompaniament omofon constituit din ostinarea unei terțe. Însă, la scurt timp, vocea violoncelului propune acesteia un contrasubiect. Expunerea sincopată amintește de *TS* a primei părți, în care tendința intonativă era una mai mult descendentă.

Sub indicații dinamice mici (*pp*, *mp*) linia melodică a secțiunii *a* poate fi considerată convențional o stilizare a unui bocet, aserțiune argumentată inclusiv prin „frământarea” variată a intervalelor apărute în urma diferitelor poziții pe care le are un sunet (bemol/becar/diez) sau prin evoluția temei în trei faze, așa cum se întâmplă și în cazul *TP* din prima parte. Mai mult, pe parcurs sunt întâlnite câteva variante ale celulei generatoare din începutul cvartetului [7, p. 23, măs. 5, 9, 10–11], ale cărei relații strânse între sunete contribuie la intensificarea aspectului ideatic al conținutului.

După secțiunea a_d — în care melodia suportă un travaliu imitativ, compozitorul înfățișând astfel imaginea unei bocitoare în faza de culminație a tragicului — într-o alternare metrică ($3/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 3/4$), se revine la expunerea omofonă violonistică a temei în însoțirea ostinată și sincopată a intervalelor de terță și sextă în partidele violei și violoncelului. Doar către final rolurile între cele două straturi ale partiturii sunt inversate, violei oferindu-i-se funcția de a anunța tema compartimentului secund.

Odată cu indicația *Listesso tempo* (cifra 36), începe un tradițional fugato la trei voci cu debutul direct ascendent al vocilor pe intervale de cvintă perfectă. În fiecare partidă este expusă o linie melodică relativ înrudită cu cea din secțiunile formei tripartite din partea a doua, dar și cu tema din capul finalului (după cum se va auzi mai târziu), trasată, de altfel, într-o continuare firească la cea de-a patra voce a cvartetului. Așadar, compozitorul a încercat să nu ofere aici un statut strict individualizat, ci unul în care conținutul muzical asigură un anumit grad de parțialitate în relațiile cu părțile vecine. Anume în această tratare se evidențiază intenția autorului de a aborda tradiția pe o cale oarecum diferită.

Partea finală — *Allegro* — comportă, din punct de vedere dramaturgic, funcția culminației în cadrul ciclului [2, p. 64]. Astfel, în afara faptului că reprezintă un sumar al tuturor elementelor tematice din celelalte mișcări, aceasta constituie într-o anumită măsură și o totalizare a celor mai pregnante procedee și tehnici componistice utilizate de Gheorghe Neaga pe parcursul ciclului: principiul de variație a formulelor ritmico-melodice, tratarea polifonică intensă a diferitor elemente tematice, exploatarea mijloacelor de dezvoltare factuală, expunerea continuă în caracterul unui *perpetuum mobile* etc.

Toate acestea conduc la acumularea unui volum semnificativ al complexității conținutului spre sfârșit. Deși rămâne unul psihologizat, caracterul pendulează ușor între pateticul și tragicul păstrate din părțile precedente și exaltarea dansantă specifică oarecum finalurilor de ciclu sonato-simfonic. Iar datorită alternării concentrate a ritmurilor specifice jocurilor populare, această mișcare pune cumva în evidență raportarea creației la stilul „popular” al compozitorului, moștenit genetic de la predecesorii familiei Neaga [11, p. 166].

La fel ca și în cazul *Scherzo*-ului, complexitatea și libertatea structurii ultimei părți provoacă un anumit nivel de ambiguitate. În acest sens, căutarea unei forme și stabilirea schemei la care să poată fi raportat cuprinsul tematic produce anumite confuzii și oscilează între o formă tripartită complexă cu repriză [12, p. 54], o dezvoltare polivariațională sau o tratare a tematismului după principiile formei de sonată [10, p. 24]. Deși predomină cea de-a treia versiune (vezi Schema 5), problema devine una cu atât mai dificilă cu cât autorul supune aproape întregul conținut scriiturii polifonice, pe parcurs evidențiindu-se o serie de expuneri tipice de fugă.

Schema 5

Compartimente	Expoziție			Tratare	Repriză			Codă
	TP (fugato)	Punte (fugato)	TS (fugato)		TP	Punte <i>e</i>	TS	
Num de măsuri	42	12	20	12	54	8	18	14
Plan tonal	<i>C</i>	→	<i>F</i>	~>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>

Totuși, în cadrul finalului pot fi sesizate oarecum tradiționalele compartimente ale unei forme de sonată, iar după cum se și observă în schema de mai sus, principalele secțiuni în baza cărora evoluează dramaturgia muzicală se află sub egida fugato-urilor. Primul dintre acestea, îndeplinind funcția de *TP*, reprezintă o prelungire dinamizată a sfârșitului părții a treia. Însă, continuarea este modificată ca intensitate (*f*), dar și ca profil ritmico-melodic, iar după ce compozitorul a folosit succesiv intervalele de secundă și terță în începuturile temelor anterioare, debutul de față se constituie în baza unei cvarte. Diferențele nu sunt, totuși, majore, întrucât se găsesc aceleași etape de evoluție a melodiei, care cuprind în anumite momente și celula generatoare [7, p. 26, măs.1–9].

Trasarea canonică a temei în partidele tuturor vocilor, cu intrări directe și ascendente pe intervale de cvinte perfecte, este urmată de o punte (cifra 41), a cărei scriitură este brusc contrastantă prin nivelul de claritate a conținutului. Deși polifonizată — un alt fugato la patru voci — această secțiune comportă o transparență factuală tipică omofoniei și pare a fi suficient de individuală prin aspectul ideatic, dar și prin cel metric (măsura 7/4). Abia către sfârșit își capătă proprietatea de a realiza pregătirea conținutului celui de-al doilea factor al dramaturgiei formei de sonată — *TS*, care survine sec, într-o mișcare ritmică regulată și continuă în cadrul unui metru de 4/4.

Aparent lipsită de profunzime, *TS* — al cărei relief ritmico-melodic se apropie de intonațiile cântecului popular revoluționar *La Doftana* [6, p. 107] sau de cele ale piesei folclorizate *La mulți ani cu sănătate!* — pare să fie identică cu una dintre fazele *TP* și conține o valorificare neîntreruptă și variată a celulei generatoare [7, p. 30, măs.55–56]. Altfel spus, Gheorghe Neaga insistă pe dubla fază a unui sunet și pe sugestivitatea celor două fețe ale lui Ianus.

După cum se poate observa și în schemă, conținutul muzical propriu-zis al concluziei lipsește, însă compartimentul următor este, totuși, anunțat de câteva măsuri din sfârșitul temei secundare. Mai mult, delimitarea totală a tratării de expoziție nu poate fi efectuată cu ușurință, or, în momentul expunerii primului element tematic principal, supus deja dezvoltării în partida violei, în celelalte trei partide instrumentale este continuată trasarea unor conținuturi anterioare. Suficient de restrâns (doar 12 măsuri), compartimentul dezvoltator întrunește câteva formule ritmico-melodice din cele două teme, celula generatoare și careva intervale disonante ostinate.

În acest sens, tratarea nu-și poate revendica importanța unei diviziuni tradiționale, în cadrul căreia s-ar găsi apogeul finalului. În schimb, construcția dinamizată a reprizei și trasarea extinsă a temei principale în cadrul acesteia oferă suficiente argumente pentru a se putea afirma faptul că Gheorghe Neaga a acordat o mare însemnătate dramaturgică ultimului compartiment al formei de sonată. Puternic modificate, cele două teme și puntea nu mai reprezintă aici mostre autentice de fugato, ci variate încercări imitative cu numeroase trasări de la diferite înălțimi în cazul temei principale, din care lipsește a doua fază, și doar două expuneri în aceeași tonalitate ca și în expoziție, în cazul temei secundare.

Conținutul imitativ al codei amintește de celelalte sfârșituri de părți și își asumă rolul de a sublinia sonoritățile tonalității de bază a lucrării și de a evoca eventuala ambiguitate a unui sunet care se află în același timp în poziții diferite (bemol/becar). Astfel, Gheorghe Neaga își încheie lucrarea finalocentrică cu un ultim *allegro* extins după numărul general de măsuri — unele dintre cauze fiind scriitura polifonizată și varierea permanentă a conținutului, — în interiorul căruia, intenționând să ofere o tratare inedită a întregului cuprins, a provocat modificări asupra structurii tradiționale de formă de sonată.

Analiza acestui opus certifică faptul că „cvartetul de coarde, deosebit de omogen ca sonoritate și posedând largi și, totodată, unitare mijloace tehnice, este capabil să redea o muzică expresivă, concentrată și nuanțată” [13, p. 157]. Iar Gheorghe Neaga, un bun cunoscător al cordofonelor, a consumat în creația sa întregul arsenal al acestor mijloace, folosindu-le fie într-un cadru tradițional, fie în unul inovator. Autorul nu doar că nu respinge normele compoziționale acumulate timp de secole, ci le reevaluează, propunând în partitura cvartetului său o combinație potrivită între două straturi — unul vechi, fundamental, canonic, și altul înnoitor, regenerant. Or, această relație vizează întreaga lucrare atât la nivelul morfologic al acesteia, cât și la cel semantic.

Referințe bibliografice

1. *Cobbett's cyclopedic survey of chamber music*. Vol. 2. London: Oxford University Press, 1963.
2. ВЛАДИМИРОВА, Е. Первый квартет Г. Няги. В: *Известия АН МССР. Сер. общественных наук*. Кишинев: Штиинца, 1982, № 2, с. 59–67.
3. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 589–651. ISBN 978-9975-52-046-1.
4. VÎRTOSU, S. *Cvartetul de coarde în creația lui Dimitri Șostakovici*. Iași: Artes, 2013. ISBN 978-606-547-108-5.
5. МИЛЮТИНА, И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х годов. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7–20.
6. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1973.
7. НЯГА, Г. *Первый квартет для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура*. Москва: Советский композитор, 1974.
8. КЛЕТНИЧ, Е. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 201–242.
9. FIRCA, G. *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1967.
10. КЛЕТНИЧ, Е. Инструментальная музыка Георгия Няги (вопросы эволюции стиля). В: *Композиторы Союзных Республик: сб. ст.* Москва: Советский композитор, 1983, вып. 4, с. 3–33.
11. BOLOCAN, T. Etapele de constituire și unele particularități stilistice ale cvartetelor de coarde în creația compozitorilor din Republica Moldova. În: *ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2005: Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP din 22 apr. 2005*. Chișinău: Grafema Libris, 2005 [i. e. 2007], pp. 165–172.
12. BOLOCAN, T. Particularitățile structurii compoziționale în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova (anii '70–'80 ai sec.XX). În: *ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2006*. Chișinău: Grafema Libris, 2006 [i. e. 2007], pp. 50–58.
13. *Dicționar de termeni muzicali*. Coord. șt. G. Firca. București: Editura Enciclopedică, 2008. ISBN 9789734505760.