

**ELEMENTE DE COMPOZIȚIE ȘI DRAMATURGIE  
ÎN SUITA PENTRU CVARTET DE COARDE DE GHEORGHE NEAGA**

**COMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL ELEMENTS  
IN GHEORGHE NEAGA'S SUITE FOR STRING QUARTET**

**NATALIA CHICIUC,**

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 785.74.083.1(478)**

**785.74.083.1:781.5**

*Opusurile în genul de suită reprezintă o parte însemnată în repertoriul instrumental de cameră al compozitorului Gheorghe Neaga, dar și în patrimoniul de aur al muzicii camerale autohtone. Una dintre creațiile ce reflectă într-o perfectă măsură predilecțiile artistice ale autorului, influențate mai mult sau mai puțin de fluxul evoluției tehnicilor componistice, este „Suita*

pentru cvartet de coarde”, conținuturile căreia evocă caracteristicile unei exprimări componistice la început de cale. Premisele apariției lucrării nu sunt unele speciale, însă rezultatul produs este unul *sui-géneris*. Compusă în 1965, în doar câteva zile, creația a fost realizată, la prima vedere, ca un opus mic și disproporționat. Eludând, însă, relațiile echilibrate între părți, Gheorghe Neaga a provocat consecințe ce intrigă, cel puțin, din punct de vedere muzicologic.

**Cuvinte-cheie:** gen, suită, formă, ciclu

*Opuses in the suite genre represent a significant part in Gheorghe Neaga's instrumental chamber repertoire, but also keep an important place in the gold heritage of the autochthonous chamber music. And one of the compositions that perfectly reflects the author's artistic predilections, influenced more or less by the evolution of the compositional techniques, is the Suite for string quartet, the contents of which evoke the characteristics of the compositional expression from the beginning of G. Neaga's career. The premises of this work are not so special, but the result is a sui-géneris one. Composed in 1965 in just a few days, the suite was written at first sight as a small and disproportionate opus. However, eluding the balanced relationship between the movements, Gheorghe Neaga caused some consequences that intrigue at least from a musicological point of view.*

**Keywords:** genre, suite, form, cycle

Cel de-al doilea opus găsit în repertoriul de suită al lui Gheorghe Neaga, după *Suita* pentru pian, este *Suita* pentru cvartet de coarde. Compusă în 1965, în doar câteva zile [1, p. 96], interpretată imediat la Baku, în cadrul *Săptămânii Culturii Moldovenești în Azerbaidjan* [1, p. 24] și editată după trei ani [2], această lucrare se raportează, dimpreună cu *Suita* pentru pian și *Suita* pentru orchestră de cameră, la prima etapă de creație a autorului. Premisele apariției compoziției nu sunt unele speciale, însă rezultatul produs este unul *sui-géneris*. Or, o simplă intenție de a lua o pauză după solicitanta *Simfonie a II-a* [1, p. 96] l-a condus pe autor spre realizarea unui alt opus disproporționat, care, eludând relațiile echilibrate între părți, a provocat consecințe ce intrigă, cel puțin, din punct de vedere muzicologic.

Cu dimensiuni reduse, lucrarea cvadripartită cuprinde trei părți mici — *Introducere*, *Doină* și *Dans*, dar și una mare — *Scherzo*, între care se indică *attacca* (cu excepția finalului). Astfel, alături de alte elemente ale limbajului muzical, procedeul *attacca* — pe care compozitorul îl utilizează pentru prima dată anume în partitura *Suitei* pentru cvartet de coarde — contribuie la asigurarea unitarității ciclului [3, p. 95] și chiar la transformarea acestuia „într-o formă constituent-contrastantă sau, mai bine zis, în forma monociclică de tip suită” [4, p. 98].

Expuse comprimat, primele trei părți prezintă unele particularități evidente. Spre exemplu, în *Introducere* — o formă tripartită mare cu trăsături de formă variantică (vezi Tab. 1), a cărei ultimă secțiune poate fi considerată și concluzie, dar și punte către partea a doua — pot fi remarcate două elemente tematice mai mult sau mai puțin înrudite (vezi Ex. 1a și 1b), pe care Gheorghe Neaga reușește să le suprapună astfel, încât în contextul unei scriituri strict omofone să se producă o contrapunere a două straturi.

Formă	Formă tripartită mare				
Compartimente	A		A <sup>1</sup>		A <sup>2</sup>
Secțiuni	a	b	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>2</sup> b <sup>2</sup>
Număr de măsuri	8	8	8	8	11
Plan tonal/modal	F				F~>e

Tab. 1: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. I-a, *Introducere*

Atât *a* cât și *b* se găsesc sub autoritatea indicației *Allegretto giocoso*, însă diferența de caracter este puternic pronunțată. Primul element prezintă însușirile genului de marș, fiind acompaniat de formule ritmice regulate, în timp ce al doilea — cu un conținut liric accentuat — este însoțit de ritmuri specifice jocului popular. În baza ultimului dintre ele, dar și a formulării modale cromatizate întoarse (*reb-mi-reb*) apărută în prima jumătate a secolului XX prin muzica lui Bartók [5] și atât de frecvent întâlnită în creațiile de mai târziu ale lui Gheorghe Neaga, se propune un fugato la sfârșitul secțiunii A și o divizare ritmică trasată concomitent în direcție ascendentă în toate partidele din A<sup>1</sup>.

**Allegretto giocoso**

Ex. 1a: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. I-a, *Introducere*, elementul *a*

**Allegretto giocoso**

Ex. 1b: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. I-a, *Introducere*, elementul *b*

În mod ciudat, trecerea către următoarea parte este realizată în baza ritmului de marș al primului element. Acesta este păstrat și de-a lungul celor trei secțiuni ale formei tripartite mici ale părții secunde (vezi Tab. 2), dar autorul îi atribuie de această dată sonorități diferite, care să susțină tânguiala improvizatorie a personajului principal — viola (vezi Ex. 2), *Doină* redând un amestec de durere, neputință și supărare — sentimente sporite și de permanentele inflexiuni în baza acordurilor de septimă, nonă și undecimă, dar și de indicația inițială *Poco grave*.

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
Număr de măsuri	6	5	7
Plan tonal/modal	e		

Tab. 2: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a II-a, *Doină*

**Poco grave**

Ex. 2: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a II-a, *Doină*

Următoarea parte — *Dans* — puternic contrastantă cu precedenta, pare la o primă vedere a partiturii una dintre cele mai simple și dezinvolve muzici din repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga. Datorită omogenității temporale, dinamice, precum și a celei ideatice — ultima reprezentată de o îmbinare a formelor variantică și tripentapartită compartimentate în perioade pă-

trate și simetrice (vezi Tab. 3) — se pare, că autorul oferă și ascultătorului respiro-ul de care ar fi avut nevoie după *Simfonia a II-a*. Însă, chiar dacă cele trei elemente dansante ale mișcării (vezi Ex. 3) găsite la început în partida primei viori nu suportă ele însele un travaliu semnificativ, această funcție este dată acompaniamentului.

Formă tripartită	Intr.	a		bc/a	a <sup>1</sup>	bc/a <sup>1</sup>		a <sup>2</sup>	Codă
Formă variancică		a	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sup>1</sup>	a <sub>1</sub> <sup>1</sup>	a <sub>2</sub> <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	
Număr de măsuri	2	8	8	8	8	8	8	8	3
Plan tonal/modal	G								

Tab. 3: *Suita pentru cvartet de coarde, p. a III-a, Dans*

**Allegro**

Violino I

Ex. 3: *Suita pentru cvartet de coarde, p. a III-a, trei elemente din Dans*

Astfel, se întâmplă că, pe parcursul secțiunilor de mijloc, în afară de arpegiile și intervalele de cvartă și cvintă din celelalte partide, ce formează inițial o scriitură suficient de transparentă, elementele fiind dublate și chiar triplate la secunde, terțe sau cvarte. Iar augmentarea optică a cuprinsului ideatic mai este însoțită și de unele efecte politonale [1, p. 97]. Tehnica în cauză a mai fost aplicată într-o foarte mică măsură în finalul divizat ritmic al compartimentului A<sup>1</sup> din *Introducere*.

Aceleași principii compoziționale se regăsesc și în *Scherzo*. După o anticipare ritmico-melodică spre sfârșit de *Dans*, s-ar părea că partea finală nu prezintă ceva absolut nou, decât un metru diferit și instabil (3/4, 5/4, 5/8, 6/8 sau 9/8 față de 2/4) și o formă mult mai elaborată de rondo în cadrul unor dimensiuni relativ egale cu cele însumate ale primelor trei părți (vezi Tab. 4).

Formă	Rondo																
Compartimente	Intr.	A			B			A <sub>1</sub>			C			A <sub>2</sub>		Codă	
Secțiuni		a	b/a	a <sup>1</sup>	Intr.	b	b <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	a <sub>1</sub>	b/a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> <sup>1</sup>	c	c/a	c <sup>1</sup>	a <sub>2</sub>		b/a <sub>2</sub>
Număr de măsuri	6	5	7	6	4	9	5	9	4	4	4	9	13	9	4	7	11
Plan tonal/modal	F			D			F			A			F				

Tab. 4: *Suita pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, Scherzo*

În cadrul refrenului se păstrează și caracterul dansant anterior, dar compozitorul îi conferă de această dată un suflu *scherzando*, de unde provine și titlul mișcării. Sub egida ambilor parametri se găsește și tempo-ul, pentru că, surprinzător pentru creația timpurie a lui Gheorghe Neaga, lipsește

orice indiciu în acest sens. Însă cea mai neașteptată pentru etapa în cauză este o temă construită în baza șirului de douăsprezece sunete ale gamei cromatice (vezi Ex. 4).



Ex. 4: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, *Scherzo*, refrenul A, șirul din douăsprezece sunete ale gamei cromatice

Noul procedeu vizează „tema principală a *Scherzo*-ului — o melodie provocatoare, îndrăzneță, într-un metru din cinci bătăi, apropiată jocurilor bătrânești de bărbați, cu accente sporite și salturi caraghioase” [1, p. 98]. Apropiată, din punct de vedere ideatic, celor două elemente din *Introducere* și precedată de câteva măsuri introductive, aceasta trebuie analizată conform principiului variantic, dar fără a ignora configurarea specifică formei tripartită cu repriză. Așa deci, refrenul se împarte de fiecare dată în trei secțiuni-variante, a căror expunere inițială din A suportă modificări lejere în următoarele două: o dinamizare în  $A_1$  prin omiterea conținuturilor a șase măsuri aleatorii și o mutare cu locul a diferitor segmente în  $A_2$ . În afara acestor schimbări, compozitorul nu dezvoltă nimic mai mult din materialul muzical. Până și canonul găsit în secțiunea a treia, gama cromatică completă sau acompaniamentul refrenului rămân aceleași.

Episoadele B și C, ambele expuse în tonalități majore, sunt ferm distanțate, din punct de vedere tematic. Cu un metru instabil ( $5/8$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $5/4$ ), conținutul variantic din B se desfășoară mai mult polifonic. Toate elementele cuprinse — împrumutate în mare parte fie din părțile precedente, fie din *Suita* pentru pian (spre exemplu, formula ritmico-melodică din partida primei vioi este o variantă întoarsă și dinamizată a unui fragment din *Temă cu variațiuni* din *Suita* pentru pian) — sunt valorificate concomitent și individual de către fiecare instrument, astfel încât să se producă și să predomine o polifonie a straturilor.

În episodul C compozitorul rămâne în zona caracterului dansant, abordând un ritm specific de horă mare, transpus de data aceasta într-un cadru liric [6, p. 211]. Formulele punctate ale temei — găsită în partida violei în secțiunile exterioare ale unei forme tripartite mici cu repriză — sunt însoțite în contextul unei scriituri modeste de acorduri și intervale interpretate *pizzicato* ce suportă o ușoară cromatizare în comparație cu refrenul. Factura omofonă cedează celei polifone în secțiunea de mijloc, unde elementul melodic inspirat din A este supus unor imitații ori suportă o stratificare în trei niveluri.

Autorul își încheie lucrarea însumând într-un proces energetic tehnici și formulări-cheie din toate compartimentele. Peste acestea se aplică și procedeudivizării ritmice, dar și un *perpetuum mobile* în stilul unei tocate al tuturor straturilor către o sigură direcție: ascendentă sau descendentă, ambele întâlnite și în *Introducere* sau *Dans*. Toate caracteristicile enumerate atribuie diviziunii date un rol de codă pentru final, dar și pentru întreaga suită.

Așadar, la scurt timp de la debutul său componistic, Gheorghe Neaga întrunește deja în suita dată câteva dintre cele mai reprezentative însușiri ale propriului stil componistic. În primul rând, opusul este o importantă dovadă într-o eventuală cercetare a repertoriului instrumental al compozitorului, din punct de vedere al influențelor folclorice. Faptul că ciclul se numără printre lucrările autohtone „în care sursele folclorice găsesc o expresie indirectă” [4, p. 53] este probat de diversitatea caracterului dansant și intonația doinită găsite pe parcursul părților componente — jocul și doina sunt prezente direct sau indirect în aproape tot repertoriul instrumental de cameră al autorului, dar și de posibilitățile interpretative ale formației de cvartet. Or, „cvartetul de coarde posedă toate calitățile necesare pentru redarea sferei de imagini legate de folclorul muzical. În factura cvartetului sunt prezente toate componentele de bază capabile să reproducă specificul sonorității ansamblului de instrumente populare, în frunte cu vioara care redă în mod perfect particularitățile manierei interpretative lăutărești” [4, p. 53].

La această constatare în privința stilului neo-folcloric al creației se adaugă virtuozitatea specifică tocatei, imaginile de *scherzo*, dar și ideea de a realiza ceva inedit în baza tradițiilor de gen. În acest sens,

trecând cu vederea peste unele reguli nescrise în domeniul muzicii, compozitorul mai adaugă un opus printre ansamblurile sale, în care găsirea unor soluții compoziționale din categoria originalului conduc, în principiu, către unele rezultate cel puțin intrigante [6, p. 210]. Iar dacă sursa folclorică, încercarea de a încălca normele dimensionale, împrumutul unor formule ritmico-melodice din părțile sau lucrările anterioare, în sensul asigurării ciclicității și conceptualizarea unora dintre acestea, nu mai surprind atât de mult la Gheorghe Neaga în momentul apariției *Suitei* pentru cvartet de coarde, aplicarea procedeeului *attacca* între părți și utilizarea întregului șir de douăsprezece sunete ale gamei cromatice în cadrul unei teme principale sunt detalii ce atrag neapărat atenția oricărui analitic și, eventual, interpret.

### Referințe bibliografice

1. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
2. НЯГА, Г. *Сюита для струнного квартета*: партитура. Москва: Советский композитор, 1968.
3. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*. In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998.
4. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015.
5. FIRCA, G. *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. București: Editura Muzicală, 1966.
6. КЛЕТНИЧ, Е. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.