

## VALORIFICAREA ELEMENTULUI FOLCLORIC ÎN SUITELE COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA

### USING THE FOLKLORIC ELEMENT IN GHEORGHE NEAGA'S SUITES

**NATALIA CHICIUC,**

doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 781.5.083.1:781.7(478)**

*Printre caracteristicile stilistice ale creației lui Gheorghe Neaga se face remarcată valorificarea materialului tematic de proveniență națională aflat în strânsă legătură cu melosul popular autohton. Obiectivul articolului de față este scoaterea în evidență a unui șir de exemple observate în opusurile create în genul de suită, în care, deși nu vor fi găsite citate directe sau imitații din folclor, Gheorghe Neaga reușește să găsească o modalitate de regândire a elementului folcloric la nivel intonativ, melodic, ritmic etc., prin care muzica genuină să capete o ușoară însemnătate științifică. Incluse în partiturile tuturor suitelor prin cele mai originale metode, diferite elemente ritmice, melodice sau modale relatează despre atașamentul continuu al autorului pentru melodia străbună.*

***Cuvinte-cheie:** suită, folclor, element folcloric, valorificare, procedeu, metodă, stil*

*Among the stylistic characteristics of Gheorghe Neaga's music stands out the valorification of the thematic material with national origins in close connection with the local folk song. The purpose of this article is to highlight some examples observed in suite genre opuses, in which, although no direct quotations or imitations from folklore will be found, Gheorghe Neaga manages to find a way of rethinking the folkloric element at the intonation, melodic or rhythmic level, through which genuine music acquires a slight scientific significance. Included in the scores of all suites by the most original methods, various rhythmic, melodic or modal elements it tells about the author's continued attachment to the ancestral song.*

***Keywords:** suite, folklore, folkloric element, valorification, procedure, method, style*

**Introducere.** Din punct de vedere stilistic, credo-ul lui Gheorghe Neaga se sprijină cu încredere pe doi piloni magistrali: întregul ansamblu de realizări componistice găsite de-a lungul istoriei universale și naționale a muzicii și, de la sine înțeles — având în vedere originile lăutărești ale muzicianului —, domeniul folclorului autohton. Fiecare dintre opusurile în genul de suită demonstrează o anumită influență a folclorului în materie de genuri, formule ritmico-melodice, caractere, atmosferă ș.a. și, chiar dacă autorul a semnalat ocazional și alte direcții stilistice în partiturile sale (neoclasiciste, impresioniste sau postimpresioniste), tot elementul folcloric este cel care impresionează. Anume acest fapt a provocat apariția articolului de față și prezentarea a cinci suite<sup>1</sup> apărute în diferite perioade ale maturității componistice a lui Gheorghe Neaga — *Suită* pentru pian (1961), *Suită* pentru cvartet de coarde (1965), *Suită* pentru orchestră de cameră (1966), *Suită* pentru orchestră de coarde (1970) și *Suită* concertantă pentru violoncel și pian (1986).

**1. Valorificarea hegemonică a elementului folcloric în *Suită* pentru pian, *Suită* pentru cvartet de coarde și *Suită* pentru orchestră de cameră.**

Create succesiv, primele trei suite ale lui Gheorghe Neaga indică o anumită evoluție a componisticii sale, dar există și dovezi clare în partiturile acestora ce demonstrează atașamentul de neclintit al autorului pentru sursa de inspirație — izvoarele folclorice. Nu înainte de a prezenta un cadru cronologic al celor trei creații, vor fi semnalate, în cele ce urmează, câteva probe care ar confirma

<sup>1</sup> Muzicologia națională cunoaște existența unei a șasea suite, una pentru cvintet de instrumente de suflat, însă partitura acesteia este de negăsit, cauză din care lucrarea nu este prezentă în articolul de față.

utilizarea speciilor, ritmurilor, modurilor și caracterelor specifice folclorului, precum și practicarea preponderentă a scriiturii omofone și a unui limbaj muzical clasico-romantic.

Primul opus al lui Gheorghe Neaga în genul de suită — *Suită* pentru pian — a apărut în 1961, la câțiva ani distanță de absolvirea de către acesta a clasei de compoziție, într-o perioadă în care muzicianul își făcea debutul său de compozitor cu primele lucrări instrumentale în forme ample. Al doilea opus — *Suită* pentru cvartet de coarde — datează din 1965, într-o pauză de doar câteva zile luată după crearea solicitantei Simfonii a II-a [1, p.96], și la numai un an distanță, în 1966, un alt opus în genul de suită a continuat căutările componistice și năzuințele muzicale ale lui Gheorghe Neaga — *Suita* pentru orchestră de cameră.

Toate trei provoacă interes muzicologic, având conținuturi complexe prezentate în forme mici și mari printr-un limbaj tradițional cu o ușoară tendință inovatoare, iar fiecare parte a lucrărilor cuprinde imagini și elemente folclorice pe cât se poate de substanțiale în contextele ideatice ale creațiilor. Pornind de la această idee, ca un prim exemplu vor fi date titlurile *Doină* și *Dans*, două părți de mijloc din *Suită* pentru cvartet de coarde, în care se impun tânguiala improvizatorică a personajului principal — viola — sau caracterul dansant exprimat de scriitura cât mai simplă din partitură.

Vorbind direct despre materialul muzical inclus de Gheorghe Neaga în cele trei opusuri, se constată că titlurile nu exprimă întocmai detaliile de sorginte folclorică din interiorul părților, care fac trimiteri repetate către anumite specii din folclor. În *Basm* din *Suită* pentru pian tema ar fi expusă în caracterul unui cântec de leagăn [1, p.113] și spre sfârșit se accentuează cel specific melodiilor doinite [1, p.36]. În variațiunea a treia din *Temă cu variațiuni* — partea a patra din aceeași lucrare, în baza intervalului predominant al acesteia — secunda — se realizează o expunere complexă asemănătoare din punct de vedere ritmic stilului improvizatoric al doinei [2, p.210], iar pasajele declamate și exprimate oratoric într-una dintre partide și răspunsurile aspre aflate în registre grave în cealaltă partidă accentuează respectiva analogie.

Extrem de importantă pentru Gheorghe Neaga se dovedește a fi valorificarea elementelor de ritm și tempo. În *Scherzino* din *suita* pianistică ritmul alert și senzația permanentă de accelerare temporală în primul compartiment se datorează indicației *Prestissimo giocoso* și figurilor ritmice secționare cât mai divers între schimbările frecvente ale metrelor ( $1/8$ ,  $3/8$ ,  $5/8$ ,  $6/8$ ,  $4/4$ ), iar melodia expresivă și caracterul *cantabile* ale temeii secunde se apropie de melosul folcloric anume prin formulările ritmice. În partea finală a aceleiași creații — *Rondo* — indicațiile *Allegro molto con brio* și *staccato*, precum și formulele ritmico-melodice sincopate și fără salturi intervalice mari sugerează în cazul refrenelor buna dispoziție produsă de muzica folclorică de joc. Un alt exemplu se găsește în episodul *C* din *Scherzo*, partea finală din *Suită* pentru cvartet de coarde, în care compozitorul abordează ritmul de horă mare; iar în partea a treia din aceeași lucrare, în care indicația *Allegro alla marcia* direcționează orice inițiativă de cercetarea către genul de marș (mișcarea în cauză nu are titlu), din liniile de acompaniament vor ieși la suprafață formule ritmice cu specific folcloric.

Primordială pentru argumentarea înaltului nivel de valorificare a folclorului în primele trei suite ale lui Gheorghe Neaga este scriitura. În baza intonațiilor modale diatonice completate cu intervale predominant disonante și structuri cromatizate de complexitate diversă, compozitorul își personalizează toate partiturile prin metode cât mai originale. În *Suită* pentru pian, bunăoară, prima temă din *Scherzino* cuprinde sonorități intens cromatizate, în timp ce a doua este construită în baza scării mixolidicului armonic — cu intervale de 2+ formate între treptele a II-a coborâtă (*fa ♯*) și a III-a majoră (*sol♯*) — și a tetracordului superior în variantă melodică [1, p.39]. În plus, arpeggierea și ostinarea celor două acorduri din partida mâinii stângi — septacordul tonic și septacordul micșorat — sunt îmbinate intenționat cu dubla poziție ( $\sharp / \#$ ) a sunetului *la*, sugerată fiind o dublă modalitate. Ceva mai diferite sunt condițiile de expunere a materialului sonor în *Rondo*, partea finală a lucrării, care debutează cu o îmbinare a

lidicului cu mixolidicul. Neașteptat de omofonă, țesătura conține în mod surprinzător înlănțuiri de trisonuri expuse dispersat în câteva momente. Însă Gheorghe Neaga nu face abstracție de acordurile construite pe cvarte și cvinte, apariții cu care ne obișnuiește, de facto, în întregul său repertoriu componistic.

În ceea ce privește *Suita* pentru cvartet de coarde, scriitura și mijloacele de expunere muzicală reflectă o perpetuare a canoanelor, dar și o ușoară intenție de înnoire. Chiar în *Introducere* se evidențiază formularea modală cromatizată întoarsă<sup>2</sup> (*re b-mi-re ♯*), atât de frecvent întâlnită în creațiile de mai târziu ale lui Gheorghe Neaga. Apoi, pe parcursul secțiunilor de mijloc din *Dans*, pe lângă arpegiile și intervalele de cvartă și cvintă ce formează inițial o scriitură suficient de transparentă, cele trei elemente sonore sunt 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].

Cam aceleași tehnici enumerate până aici se regăsesc și în *Suita* pentru orchestră de coarde. Formulările cromatizate întoarse (gen *la b-si b-la ♯*) și dubla poziție a unui sunet se întâlnesc în *Coral* și, mai ales, în a doua jumătate a creației. În partea a treia unul dintre elementele ideatice pe care Gheorghe Neaga pune accent în mod evident, secvențându-l sau folosindu-l drept pedală, este tocmai o formulă întoarsă. Aceeași formulă întoarsă este observată și în ultima parte a suitei, compozitorul folosind-o în inversare față de trasarea originală anterioară, iar sporadic adaugă prin suprapunere și o ”inversare a inversării”. În plus, insistarea asupra intervalului de  $2m$  în contextul cromatizării și instabilității tonale în *Vals* contribuie la crearea efectului de ”dans ciudat” și copleșitor pentru ascultător sau un eventual dansator.

## **2. Abordarea indirectă a elementului folcloric în *Suită* pentru orchestră de coarde și *Suită* concertantă pentru violoncel și pian.**

Următoarele două suite ale lui Gheorghe Neaga se numără printre cele aproximativ o sută de suite autohtone compuse anume în etapa de înflorire a genului în perimetrul muzicii naționale [5, p.25]. *Suita* pentru orchestră de coarde „inaugurează o perioadă de maturitate creativă a autorului” [6, p.96]. Apărută în 1970 și executată în premieră pe 4 octombrie 1970, în cadrul programului de deschidere a sezonului de concerte [1, p.26] susținut de către Orchestra Filarmonicii chișinăuiene sub bagheta dirijorului Timofei Gurtovoi, lucrarea a fost considerată un succes imediat și a intrat de îndată în patrimoniul de aur al muzicii naționale. Cât despre *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, aceasta datează din 1986 și reprezintă o excelentă dovadă a maturității componistice de care autorul a dat dovadă în anii respectivi. Creația corespunde pe deplin normelor genului concertant și este dedicată violoncelului, or, deși pianul este cel care predomină de regulă partiturile în care figurează, violoncelului i se acordă aici un rol principal, iar „faptul că în niciuna dintre părțile *Suitei* nu se găsesc introduceri, încheieri sau interludii individuale pianistice, dovedește de asemenea întâietatea violoncelului” [7, p.103].

Spre deosebire de primele trei suite, aflate sub hegemonia stilistică a folclorismului, în partiturile acestor două opusuri Gheorghe Neaga este predispus către o mai mare diversitate de influențe stilistice. În raport cu metodele de valorificare a elementului folcloric, atât *Suita* pentru orchestră de coarde, cât și *Suita concertantă* pentru violoncel și pian demonstrează că „folclorul, ca izvor permanent de inspirație, capătă în creația muzicală din această perioadă o prelucrare indirectă” [8, p.595], fiind abordat cât mai inedit la toate nivelurile conținutului muzical.

În cazul *Suitei* pentru orchestră de coarde, spre exemplu, compozitorul folosește transformarea și asimilarea ca procedee de tratare indirectă a folclorului. Câteva dovezi ar fi acompaniamentul specific țambalului, configurația ritmico-melodică a temelor, scriitura omofonă și, nu în ultimul rând, distribuția tematică pe parcursul întregii creații. Chiar în *Introducere* Gheorghe Neaga propune o temă originală

<sup>2</sup> Noțiune detaliată de Gheorghe Firca [4].

din punct de vedere ritmic și melodic, una în caracterul epic specific vechilor cântece haiducești, ale cărei ecouri se vor întâlni pe parcursul întregii lucrări. Firescul expunerii tematice se mai datorează și formulelor diatonice, ale căror ondulări melodice se referă, prin suprapunere, la caracterul liric al interpretării de natură vocală, dar și la asprimea orgolioasă specifică purtării haiducilor.

În continuare, într-un cadru cromatizat cu expuneri politonale, linia melodică din *Cântec*, partea a doua a aceleiași suite, se aseamănă cu cea din *Introducere*, pe alocuri părând chiar o variantă transfigurată a acesteia. Rămas în zona epicului, Gheorghe Neaga mai păstrează aici și tehnica unisonului, folosită pe întinderea a câteva octave în perimetrul a până la opt voci (în secțiunea finală din *Cântec* partidele viorilor și violei sunt *divisi*). Apoi, deja cu un caracter dansant și în spiritul lirismului folcloric, și profilul temei finalului creației pare familiar. Mai ales figura de început comportă asemănări evidente cu elementul tematic al *Introducerii* epice, deși compozitorul insistă aici asupra intervalului 2m, aplicând din belșug și formula cromatizată întoarsă.

De cealaltă parte a problemei prelucrării indirecte a folclorului se găsește *Suita concertantă* pentru violoncel și pian. Cu toate că a apărut către sfârșitul etapei mature de creație a lui Gheorghe Neaga, aceasta poate fi considerată un pas înapoi către tehnicile vechi, tradiționale, cunoscute de secole de istoria și teoria componisticii universale și folosite de Gheorghe Neaga în opusurile sale de început de cale. Dar asta nu înseamnă și că partitura s-ar afla sub stăpânirea elementelor folclorice, ci dimpotrivă, acestea aproape că lipsesc la o primă analiză a lucrării. Întâlnite ocazional în partitură, principiul variantic, cromatizarea și secvențarea temelor, acordurile și intervalele de cvartă sau cvintă, sincoparea și schimbul frecvent de metru cedează de fiecare dată. Abia în partea finală compozitorul face o referire aproape directă la muzica folclorică de joc prin acompaniamentul specific țambalului și configurația ritmico-melodică a temei. Însă originalitatea nu poate fi căutată în acest sens, legitățile melosului popular cedând, în principiu, unor tehnici savante de expunere muzicală.

**Concluzii.** Fie că abordarea folclorului este directă sau indirectă, că un element folcloric sau altul a fost pus în valoare sau că folclorul hegemonizează ori cedează altor direcții stilistice, partiturile tuturor suitelor prezentate în articolul de față relatează despre atașamentul continuu al lui Gheorghe Neaga pentru melodia străbună. Astfel, rădăcinile folclorice se manifestă prin intermediul unor metode originale și procedee diferite de prezentare și prelucrare a materialului muzical: prezența unui tematism în caracter dansant, puternic influențat și pătruns de vioiciunea și coloritul stilului și ritmului muzicii folclorice autohtone de joc; utilizarea melodiilor de inspirație folclorică și evidențierea anumitor formule ritmico-melodice specifice unor genuri folclorice — dansul în diversitatea sa, doina ori cântecul de leagăn; alternanța metrică în scopul afirmării unei asimetrii caracteristice pentru anumite genuri folclorice; valorificarea partidelor instrumentale în scopul imitării acompaniamentului de țambal și evidențierea potențialului viorii ca instrument folosit de lăutari; observarea unei țesături sonore multicolore pătrunsă de intonații provenite din melosul liric folcloric, de alterare a treptelor secundare, de trimiteri subtile la anumite structuri modale etc. Toate aceste detalii produc în repetate rânduri impresia unei muzici create de un mare iubitor de folclor, nimeni altul decât compozitorul, violonistul și descendentul din neam de lăutari Gheorghe Neaga.

### Referințe bibliografice

1. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
2. КЛЕТНИЧ, Е. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с.201–242.
3. MELNIC, V., CHICIUC, N. Influențe folclorice în sonatele compozitorului Gheorghe Neaga. În: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conferinței internaționale*, 11–12 decembrie 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p.203–206.
4. FIRCA, G. *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. București: Editura Muzicală, 1966.
5. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015.

6. BEREZOVICOVA, T. Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga. În: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, p.93–98.
7. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chișinău: Pontos, 2014.
8. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.589–651.