

VI. Muzica pentru pian

TRADIȚII ȘI INOVAȚII ÎN SONATA PENTRU PIAN DE GHEORGHE NEAGA

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE PIANO SONATA BY GHEORGHE NEAGA

VICTORIA MELNIC,

profesor universitar interimar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

NATALIA CHICIUC,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul este axat pe examinarea aspectelor tradiționale și inovative în Sonata pentru pian compusă în anul 1979 de compozitorul chișinăuian Gheorghe Neaga. Sonata reprezintă o construcție monopartită impunătoare în care deslușim cu ușurință patru compartimente contrastante ce pot fi asociate cu părțile unui ciclu de sonată tradițional. Contrastul dintre secțiuni se manifestă în caracterul muzicii, în atmosfera sugerată, în aspectele ideatice completate și de mijloacele de expresie printre care un rol deosebit revine principiilor polifonice. Totodată tehnica contrapunctică alături de legăturile intonative între diferite compartimente ale formei contribuie la integritatea compoziției. În această Sonată Gheorghe Neaga reușește să impresioneze prin realizarea unei simbioze a diverselor elemente devenite caracteristice muzicii universale seculare, dar și fenomenului muzical al secolului XX.

Cuvinte-cheie: inovații, monociclu, principii polifonice, sonata pentru pian, tehnică contrapunctică, tradiții.

The article is focused on examining the traditional and innovative aspects in the Sonata for Piano written in 1979 by the Moldovan composer Gheorghe Neaga. The Sonata is an impressive one-part construction where we can easily distinguish four contrasting sections that can be associated with four parts of a traditional sonata cycle. The contrast between the sections is manifested in the character of music, in the suggested atmosphere completed with conceptual aspects and means of expression including a special role of polyphonic principles. At the same time the contrapuntal technique with intonative links between different sections of the form contribute to the integrity of the composition. In this Sonata Gheorghe Neaga succeeds to impress by creating a symbiosis of different elements that became characteristic of universal secular music, and the musical phenomenon of the twentieth century.

Keywords: contrapuntal technique, innovations, piano sonata, monocycle, polyphonic principles, traditions.

Unica *Sonată pentru pian* de Gheorghe Neaga este o lucrare de o remarcabilă maturitate artistică, datând din perioada în care autorul a atins un înalt grad de profesionalism și a acumulat o bogată experiență în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Creația a fost compusă în anul 1979, an în care lui Gheorghe Neaga i se conferă titlul onorific de Maestru în Artă, în acest fel fiind apreciat aportul compozitorului în dezvoltarea artei muzicale naționale. *Sonata* ar putea fi percepută ca un caleidoscop de imagini, uneori savante, alteori inspirate din folclor, însă toate realizate cu o fantezie nestăvilită, apelând la multiple mijloace de expresie muzicală și de dramaturgie, unele proeminente, iar altele putând fi identificate doar în urma unei analize minuțioase. În ansamblu, toate mijloacele utilizate contribuie la conturarea unui caracter

impetuos, intens, care alternează cu unele momente meditative, de contemplare. Succederea lor întruchipează suita etapelor din viața umană, fiecare diferită, reflectând diverse probleme și contradicții de ordin spiritual, dar totodată reunite într-o evoluție continuă ce tinde spre ideal și spre surmontarea tuturor greutăților și spre soluționarea tuturor conflictelor de ordin intern și extern. Discursul muzical impresionează ascultătorul prin această serie de reflectări artistice originale, organizate într-un șir de reprezentări și viziuni profunde asupra umanului.

Sonata pentru pian se evidențiază în contextul sonatelor compozitorului (care a mai semnat și două sonate pentru vioară și pian) prin structura sa monopartită, raportându-se prin aceasta la creația componistică din secolul XX, perioadă în care atipicitatea structurilor arhitectonice devine caracteristică.

În esența sa, genul de sonată este unul ciclic, părțile componente reflectând diverse laturi ale existenței umane. Sensul termenului de „sonată”, cunoscut încă din secolele XIII–XIV, a evoluat de-a lungul istoriei muzicii, indicând o diversitate de fenomene muzicale. Inițial, după cum se știe, acesta se folosea pentru a denumi orice tip de muzică interpretată de instrumente (spre deosebire de *cantata* destinată interpretării vocale). Perioada clasică a fost decisivă pentru dezvoltarea acestei forme muzicale. La început au fost compuse sonate în două părți, apoi a urmat structura din trei părți, cea care predomină. Cu timpul, tot mai multe lucrări de gen sunt realizate în patru părți, în succesiunea *Lent – Repede – Lent – Repede*, procedeu preluat din tradițiile arhitectonice ale cvartetelor de coarde și simfoniilor. Către începutul secolului XIX termenul de „sonată” este folosit în sensul unei creații destinate sălii de concert. Unii dintre compozitori urmează forma clasică iar alții suprimă granițele acesteia. Secolul XX se prezintă ca o continuare a procesului început anterior. Astfel, termenul de „sonată” este perceput într-un mod mult mai liber, oferind totodată soluții sintactice și de semantică absolut originale, adeseori revenindu-se la definiția inițială de „piesă instrumentală”, cu structuri imprecise.

„Arta sonatei contemporane prosperă în condițiile existenței unor contrarii în aparență ineluctabile. Intrând în opoziție cu tot ceea ce se află în afara ei, metatipologia sonatei nu zăgăzuiește nicidecum bogatul și atât de edificator flux al informației artistice și tehnologice. Sonata reclamă o nouă substanțialitate a gândirilor muzicale, o nouă pregnanță a tipurilor și dominantelor de caracter, simplificări constructive care să o ferească de intrări în amestec, de stridente virulent și conjunctural subliniate” [1, p. 265]. În acest sens, poate fi menționată și forma monopartită, la care recurge de-a lungul ultimului secol tot mai mulți autori. Aceștia ignoră, mai mult sau mai puțin, conotațiile tradiționale ale termenului *monopartit* ce indică, de regulă, o singură secțiune, unitară din punct de vedere tonal și tematic. Simplificările subliniate de muzicologul și compozitorul român Wilhelm Georg Berger urmăresc de fapt „accentuarea marilor linii de forță, ai mediateței în planul expresiei, actualizarea unor laturi care țin de intriga piesei, de problematica discursului muzical, de dramaturgia sonoră” [1, p. 265]. Astfel, de cele mai multe ori, în cadrul unei singure părți pot fi găsite expuneri și tratări de tematism prin mijloace relativ tradiționale ce tind să ofere un contur, dar și un conținut cu valoare științifică, filosofică, estetică, etc. toate devenite tipice artei contemporane. Printre compozitorii autohtoni, autori de sonate monopartite pot fi consemnați Solomon Lobel — *Sonata pentru pian* (1948), Alexei Stârcea — *Sonata-poem pentru violoncel și pian* (1956), Vasile Zagorschi — *Sonata-fantezie pentru clarinet și pian* (1975) Vladimir Rotaru — *Sonata-improvizație pentru pian* (1991), Zlata Tkaci — *Sonata pentru clarinet solo nr.2* (1995) și Gheorghe Neaga, a cărui *Sonată pentru pian* reprezintă obiectul de studiu al articolului de față.

După cum s-a menționat deja, structura arhitectonică a lucrării este una monopartită, compusă din patru compartimente, având la bază mai multe imagini contrastante, însă înrudite oarecum între ele, întruchipând diferite tipuri de caracter și discurs muzical, redând scene de activitate sau momente contemplative care pot fi reprezentate schematic în felul următor:

A	B	C	D (A¹)
1–84	85–137	138–187	188–221

Primul compartiment **A** este dominat de un caracter energetic, activ, impus de profilul ritmico-melodic al temei inițiale și de tempo-ul *Allegro con spirito*, limbajul cromatizat și sonoritățile preponderent disonante conferindu-i, totodată, și o alură dramatică. Forma acestui compartiment pare a fi una liberă cu elemente de repriză:

A										
a	b	c	a₁	d	e	d₁	e₁	c₁+b_v	a₂	punte
3+3+3	3+3+5	4+4	2+2	4+3	3+3+2	4	3+3+3	3+3	4+3+5½	5½
1–9	10–20	21–28	29–32	33–39	40–47	48–51	52–60	61–66	67–78	79–84

Construcția fiecărei secțiuni în parte este deosebită, compozitorul demonstrând o tehnică componistică elevată, bazată pe principiile contrapunctice. Secțiunea inițială (**a**) a compartimentului **A** comportă forma unei perioade din trei propoziții de structură repetată, fiecare conținând câte trei măsuri grupate după principiul polifonic „temă” și „interludiu”. Alcătuită din două măsuri, „tema” este constituită din două fraze, expuse de la înălțimi diferite — *do* și *sol#*, având o structură intervalică *quasi* identică: prima debutează cu terța mare și se încheie cu septima mică, iar cea secundă — cu terța mică și se finalizează cu cvintă micșorată urmată de un salt la nona mică ascendentă (pe parcurs vor putea fi identificate și alte variante ale acestei structuri: terța mică în debut, septimă mică la sfârșit; terță mică la început, septimă micșorată la sfârșit; nona finală ascendentă poate deveni secundă, etc.; pot fi observate și diverse variante ale structurii interioare a succesiunii intervalurilor). Cele două fraze ale temei alcătuiesc un șir din 12 sunete asemănător unei serii, însă modificările intervalice ulterioare și modalitatea de elaborare a discursului muzical sunt departe de principiile serialismului.

În debut tema este expusă în partida mâinii drepte, timp în care în cea a mâinii stângi se profilează acorduri arpeggiate construite pe cvarte. După un scurt interludiu bazat pe motivul inițial, tema este reluată, însă partidele celor două mâini se modifică după principiul contrapunctului dublu, formând așa numita armonie mobil-verticală (termenul lui S. Skrebkov). A treia propoziție, după cum se poate observa din exemplul de mai jos, realizează o sinteză între „temă” și „interludiu”. Ex. 1:



Cele trei propoziții sunt, de fapt, trei variante diferite ale aceleiași „teme” urmate de „interludiu”. Încă două variante ale „temei” vor suna în repriza comprimată a compartimentului **A** (**a**₁, măsurile 29–32), aici lipsind „interludiile”, însă fiind adăugat un nou contrapunct melodic din care ulterior va proveni tema compartimentului **B**.

Ultima măsură din prima perioadă este totodată și o punte către următoarea secțiune a compartimentului **A** – **b**. Împărțită la rândul ei în trei propoziții (3+3+5 măsuri), aceasta pare să reprezinte o idee muzicală relativ nouă, însă oarecum înrudită cu **a**, care suportă o dezvoltare continuă, mai ales din punct de vedere al intensității sunetului — **p** și *crescendo* către un eventual **sfz** la începutul următoarei secțiuni (**c**). Și aici autorul recurge la principiul contrapunctului dublu, pe de o parte, și la cel variantic, pe de alta. Astfel, compozitorul redă un dialog în care cele două linii melodice participante sunt concomitent și *proposta* și *risposta*.

Ex. 2:



Sub egida metrului de 3/8, ambele elemente tematice sunt constituite din salturi și prezintă un înalt grad de cromatizare. Primul dintre ele este alcătuit din trei optimi, care formează intervale de cvarte, cvinte și secunde. Cel de-al doilea element construit din șaisprezecimi impulsionează discursul. Mișcarea cromatică descendentă formată din ultimele patru sunete ale acestuia provine direct din tema din debutul compartimentului **A** (**a**).

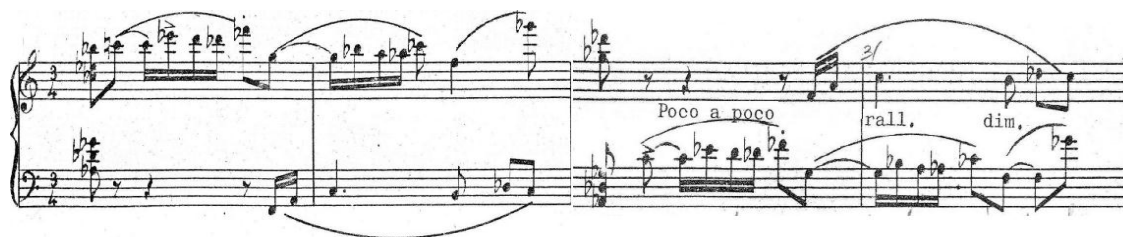
Ultima propoziție din **b** reprezintă o nouă variantă de îmbinare a celor două elemente tematice. Aici principiul contrapunctului dublu este înlocuit cu o dezvoltare ritmică a primului element tematic pe fundalul repetării ostinato a variantei modificate a celui de-al doilea, obținându-se o îmbinare de mișcare statică (repetarea ostinato a aceleiași figuri întreruptă de scurte pauze în partida mâinii drepte) și dinamică (evoluția neîntreruptă a liniei melodice în partida mâinii stângi).

Dacă conținuturile tematice precedente au fost în mare tratate conform principiul de contrapunct dublu, în secțiunea **c** este abordat și cel de canon. Astfel, opt măsuri ale secțiunii sunt împărțite în două propoziții, prima dintre care conține două trasări canonice ale elementului tematic ce-și are rădăcinile în tema din debutul compartimentului **A**. Ex. 3:



A doua propoziție pornește de la același element tematic ca și prima, într-o nouă variantă, în care tema este prezentată în lărgire. Și în această secțiune (c) se observă utilizarea principiului contrapunctului dublu și al celui variantic, ambele însoțite de expunerea canonică.

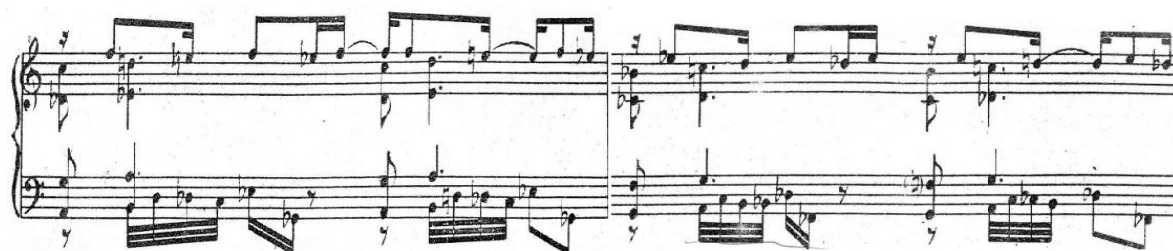
Cele patru măsuri cu funcție de repriză care urmează conțin două trasări identice a temei inițiale din a. Ex. 4:



Schimbarea de tempo și de măsură (*meno mosso*, patru pătrimi) anunță apariția unei noi idei tematice (d) cu un caracter mai liric, realizat prin mișcare pe trepte alăturate și desfășurare preponderent orizontală a discursului sub indicațiile dinamice de *mp* și *mf*, având la bază rotația. Această idee este realizată în forma unei perioade asimetrice din două propoziții cu aproximativ același conținut tematic expus de la înălțimi diferite. Lipsa de dinamism a liniei melodice este compensată de către autor prin formulele ritmice abordate, aflate în permanentă modificare. Aceleași procedee sunt întâlnite în partida mâinii stângi, al cărei conținut se extinde mai târziu și în cea a mâinii drepte, diferite fiind sunetele în jurul cărora se produce mișcarea cromatică. Ex. 5:



Deși tratarea tematică pare a se încadra inițial într-o factură omofono-armonică, se observă apoi că în fiecare măsură, parcursiv, compozitorul Gheorghe Neaga utilizează și elemente polifonice. Astfel, în următoarele măsuri se evidențiază trei linii melodice. Celor două prezente în prima propoziție li se alătură și leitmotivul modificat prin diminuare din începutul *Sonatei*. Ex. 6:



Următoarele trei secțiuni — e-d₁-e₁ — pot fi tratate ca variante ale lui d, întrucât conțin aceeași mișcare cromatică în jurul unui sunet. Deși la prima vedere tematismul din e pare diferit față de cel din d, la o analiză mai atentă se observă, într-o altă structură intervalică, aceeași

figură ritmică și același principiu de rotație. Totodată, autorul adaugă la cele trei linii de desfășurare melodică o pedală, care comportă un rol important în conturarea planului tonal. Pedala este una diatonică în pofida cromatismului influent și sugerează tonicile modurilor *F* (în *e*) și *A* (în *e*₁). Întrucât din cadrul lor lipsesc terțele, care ar avea rolul de fixare a înclinației modale — major sau minor, compozitorul conduce întreg arsenalul de consunări către un înalt nivel al ambiguității sonore. Odată cu această tindere către culminație, din punct de vedere ideatic și din cel al imaginii puse în valoare, autorul exprimă o stare euforică a protagoniștilor jocului. Nu pot trece neobservate în secțiunea *d*₁ intonațiile modificate ale temei din *a*, care contrapuntează cu materialul tematic de bază al compartimentului și nu pot fi trecute cu vederea numeroasele procedee contrapunctice utilizate de autor: contrapunctarea contrastantă, canonul (măsurile 46–47 și 58–59), contrapunctul dublu (măsurile 48–52) ș.a.

Ultimele două secțiuni — *c+b* și *a*₂ — reprezintă, după cum s-a menționat și anterior, o repriză inversată intens modificată. Prima dintre ele — *c+b*, — deși durează doar 6 măsuri (câte trei din *c* și din *b*), se impune anume prin înaltul nivel de cromatizare a conținutului tematic și de utilizare a intervalelor preponderent disonante. Principiul tehnicii de canon utilizat în *c* este înlocuit cu cel al imitației simple. Astfel, în prima măsură are loc cvadrupla expunere a elementului inițial constituit din cvarte perfecte. Celelalte măsuri cuprind trasări uniformizate ritmic și modificate melodic ale aceluiași element. Ex. 7 (a se vedea și ex. 3):



Tematismul din *b* poate fi recunoscut doar grație mișcării uniforme cu șaisprezecimi prin intervale de secunde și cvarte. Se observă și prezența principiului contrapunctului dublu în organizarea grupurilor ritmice din partidele celor două mâini. Ex. 8 (a se vedea și ex. 2):



Ultima secțiune *a*₂ — readuce în prim plan tema din debutul *Sonatei* într-o formă ușor recognoscibilă. Inițial, aceasta pare să fie expusă identic, doar partidele celor două mâini fiind inversate. Însă, după prima trasare, compozitorul Gheorghe Neaga recurge la elaborarea motivică și la secvențare, cele două motive în integritate sau doar unele elemente ale lor fiind transpuse la varii înălțimi în diferite registre. Vizual și auditiv, autorul atrage atenția prin alternarea metrului, care se schimbă aproape în fiecare măsură, fiind însoțit de indicația *poco a poco accelerando e crescendo*.

Puntea către următorul compartiment îmbină elemente din diferite secțiuni ale lui *A*. În primele două măsuri se regăsesc mișcarea pe trepte cromatizate alăturate în jurul unui sunet și

formulele ritmice respective iar în următoarele patru — mișcarea pe intervale de cvartă din **c** și motivele tematice din **a**.

După cele menționate anterior, succesiunea secțiunilor din compartimentul **A** generează o formă liberă cu elemente de repriză, însă după o analiză minuțioasă pot fi relevate și unele trăsături ale formei de sonată fără tratare cu repriza inversată și puternic modificată. Astfel, se obține următoarea schemă:

	GP	GS	Gs	Gp	
Planul tematic	a b c a₁	d e	d₁ e₁	c₁+b_v a₂	punte
Repere tonale	c	cis as	c c	c	

Absența tratării este compensată într-o anumită măsură prin structura interioară specifică a tuturor secțiunilor despre care s-a relatat mai sus.

Compartimentul **B** este anticipat de un septacord mărit în cea de-a doua răsturnare a sa. Odată cu *Tempo I* și indicația **f**, întregul compartiment pare să aibă un conținut absolut nou care se impune prin caracterul folcloric destul de pregnant, îmbinat, însă, cu gândirea savantă a compozitorului, drept dovadă servind analiza tuturor elementelor tematice și a mijloacelor de expresie muzicală utilizate de autor. Acest fapt se evidențiază și prin folosirea elementelor polifonice.

Structura arhitectonică a compartimentului **B** este una tripartită cu repriză comprimată, fiecare parte componentă fiind constituită la rândul ei din câteva secțiuni:

B		
f	a₃	f¹
f + f₁+f₂ + f₃	a_{3,1}+ a_{3,2}+a_{3,3}+a_{3,4}	f₄
85–91–99–105	111–116–120–125	129

Deși contrastant cu discursul precedent, din punct de vedere tematic **B** se bazează pe elemente derivate din tematismul compartimentelor anterioare. Astfel, tema inițială cu tentă folclorică prin mișcarea ascendentă pe sunetele trisonului *sol–si–re* poate fi ușor dedusă din contrapunctul melodic din a doua propoziție din secțiunea **c** a compartimentului **A**, având unele asemănări și cu canonul din secțiunea **e**. Ex. 9 (a se vedea și ex. 3, 4):



Principiul de contrapunct dublu se manifestă prin preluarea în următoarea măsură a conținutului unei măsuri cu inversarea planurilor sonore, uneori identic, alteori cu modificări mai mult sau mai puțin evidente. Reluarea neconținută a elementului tematic de bază ba la o mână, ba la alta, figura ritmică rămânând mereu neschimbată, creează impresia unui ostinato ritmic, însă fără senzația staticului, deoarece tema sună mereu în diferite registre, de la varii sunete, în diverse variante intervalice. Astfel poate fi semnalată prezența unei forme variantice cu elemente de ostinato (care cuprinde secțiunile **f**, **f₁**, **f₂** și **f₃**). Alături de caracterul folcloric despre care s-a menționat mai sus nu poate fi trecut cu vederea nici prezența celui de *toccată*, întrucât,

întâmplător sau nu, ambele conlucrează în acest caz pentru crearea unei atmosfere de joc bătut, a cărui protagoniști sunt flăcăii ieșiți la horă în bătătura satului.

Secțiunea mediană din **B** readuce elementele tematice din debutul *Sonatei* (**a**), astfel apărând posibilitatea deducerii unui convențional Refren în cadrul unui principiu de tratare arhitectonică de Rondo. Ex. 10:



Repriza compartimentului **B** — **f**₄ este una dinamizată și comprimată: conține doar opt măsuri față de cele 26 inițiale și continuă, de fapt, șirul variantelor întrerupt de dezvoltarea temei din secțiunea **a**. Ex. 11:



Aceasta ar fi ultima încercare, cea mai tensionată, pentru dansatori, ultimele lor bătăi de picior apăsate în bătătura de pământ a satului și așezări în pirostrie în vâltoarea muzicii, până la căderea într-o stare letargică la care compozitorul face aluzie prin intermediul compartimentului **C**. După o scurtă punte în care sunt indicate *Con liberta*, **ff**, **f**, *decrescendo* și pedala, iar conținutul sonor apare sub o formă arpeggiată, *Andante*, *mp* și scrierea care urmează oferă o primă impresie asupra caracterului, care este unul absolut contrastant cu cel din secțiunile anterioare. Conținutul liric relatează despre momente meditative și de profundă cugetare, creând o atmosferă ce se află în opoziție cu cea de joc a compartimentului **B**, dar și cu energia dramatică a compartimentului **A**. Și din punct de vedere al conținutului tematic autorul propune un element absolut nou expus într-o factură polifonizată care, la o primă vedere, pare să fie simultan și o melodie cu acompaniament. Abia mai târziu, după careva încercări de tratare tematică, Gheorghe Neaga recurge la una din temele anterioare, și anume la cea a secțiunii **c** din compartimentul **A**.

Structura arhitectonică a compartimentului **C** este una sextapartită, toate secțiunile fiind înrudite între ele prin intermediul utilizării de către autor a principiului variantic. Așadar, al patrulea compartiment al *Sonatei* este format din șase variante.

C

g	g₁	g₂	g₃	g₄	g₅
138	145	153	162	170	181

Noul tablou și totodată noul aspect ideatic este prezentat de prima secțiune. Cele șapte măsuri au la bază pedala sincopată a acordului *do#-mi-si-fa#* care poate fi explicat fie ca un septacord cu cvartă în loc de cvintă, fie ca răsturnarea a patra a acordului de cvinte *mi-si-fa#-do#*, pe fundalul căruia se desfășoară o linie melodică sinuoasă. Incorporată în factură, aceasta este construită preponderent din sunete cu durate lungi, desfășurarea lentă a căroră redă o stare

de interiorizare și meditație profundă ce contrastează cu atmosfera energică ce a dominat discursul anterior. Ex. 12:



Următoarele variante acumulează treptat tensiune și dramatism. În g_1 tema este reluată identic, cu excepția ultimului sunet — *sol* — transpus cu o octavă mai sus, fiind modificată doar poziția acordului cu funcție de pedală: partidele celor două mâini se schimbă cu locul conform principiului de contrapunct dublu. În ambele variante, pe alocuri, apar în mod subit consunări arpegiate ale sunetelor acordului ostinat (într-o altă poziție) în registrele extreme ale pianului. A treia variantă evidențiază tema care sună foarte clar la bas, fiind detașată de cealaltă componentă a facturii — acordul ostinat redus de data aceasta la câteva intervale: cvinta perfectă, septima mica și septima mare. Ostinato rămâne doar figura ritmică sincopată. Ex. 13:



În varianta a patra tema este reîncorporată în factură. Acordul sincopat se transformă într-o figură ritmico-melodică. Mai mult, în partida mâinii drepte prinde contur un element melodic complementar ce comportă un caracter derivat din temă. Ultimele două variante aduc o dinamizare a discursului prin apariția unor elemente facturale, ritmice și tematice relativ noi, compozitorul apelând din nou la principiul contrapunctului dublu.

Cel din urmă compartiment al formei $D (A^1)$ are un caracter sintetic, aici făcându-se auzite elementele din compartimentele precedente ale formei. Discursul debutează pe fundalul pedalei figurate preluate din C , care însă, într-un tempo rapid imprimă sonorității un caracter cu totul diferit: dacă în ultimele trei variante din C , prin desfășurarea lentă și calmă această pedală insufla asociații cu genul de *nocturnă*, aici tempoul *Allegro con brio* și repetările cadențate ale aceluiași motiv generează caracterul de *toccată*. Aproape instantaneu este auzită și tema din debutul *Sonatei*, asociată cu tematismul nou al ultimului compartiment al formei. Ex. 14:



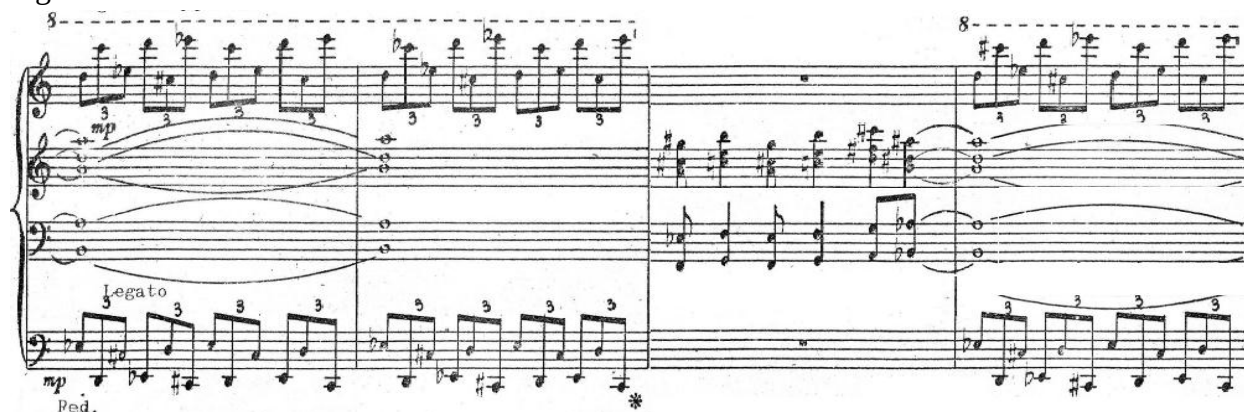
Astfel, are loc revenirea parțială a conținutului tematic din debutul *Sonatei*, ceea ce contribuie la crearea unei impresii de repriză dinamizată de tip A^1 , fapt motivat și de prezența în cadrul acesteia a mai multor elemente din compartimentele mediane.

$D (A^1)$

h/a	h/a^1	h/d^2	h/a^3
188–197	198–205	206–211	212–221

În prima secțiune — **h/a**, se observă expunerea temei din **a** în lărgire și folosirea pedalei. Or, pedala constituie un procedeu de bază pentru întreg compartimentul **D** (a se vedea Ex. 30). Același principiu se regăsește și în următoarea secțiune — **h/a¹**, conținutul în întregime fiind transpus cu două octave mai sus, după care, conform principiului contrapunctului dublu, discursurile partidelor celor două mâini sunt inversate. Dacă pentru una dintre partide autorul utilizează o pedală melodică, pentru cealaltă recurge la intervale armonice disonante — nona și septima. Tema inițială a *Sonatei* se regăsește către sfârșitul secțiunii și este expus în forma ei ritmică originală.

Penultima secțiune **h/d²**, constituită din elemente de pedală și o mișcare rotativă pe trepte alăturate, asigură un înalt nivel de cromatizare al discursului provenind direct din secțiunea **d**. Conținutul partidelor se extinde în perimetrul a patru portative, acoperind practic întregul registru al instrumentului. Ex. 15:



Ultima secțiune a compartimentului, dar și a lucrării — **h/a³** — poate fi apreciată drept epilog al întregului parcurs muzical, constituind un moment de totalizare. Într-un înalt grad de profunzime și cu un ansamblu sonor pătrunzător, autorul îmbină tipul de mișcare ce redă sonoritățile de clopote întâlnit frecvent la Rahmaninov sau la Prokofiev cu câmpuri sonore tipice zgomotului urbanistic, procedeu ce comportă afinități auditive cu unele momente din lucrarea *Pacific 231* de A. Honegger. Astfel, Gheorghe Neaga reușește să impresioneze prin realizarea unei simbioze a diverselor elemente devenite caracteristice muzicii universale seculare, dar și fenomenului muzical al secolului XX.

În concluzie, *Sonata pentru pian* de Gheorghe Neaga este un monociclu constituit din patru secțiuni care ar reprezenta cele patru părți tradiționale de *sonată*. Contrastul dintre acestea se rezumă la caracter, atmosferă și aspecte ideatice. Cât despre mijloacele care asigură integritatea construcției, acestea sunt dirijate, în mare, de principiile polifonice, prezente aproape în fiecare măsură a *Sonatei*. În *Sonata pentru pian* se remarcă un stil muzical elaborat de natură simfonică îmbinat cu succes cu tendința de articulare polifonică.

Din punct de vedere al structurii arhitectonice, forma monopartită poate fi analizată și după caracterul succesiunii de secțiuni. Astfel, ca formă de planul doi, poate fi propus și un tipar generalizator, bazat pe parcursul Refrenului (**a**), sugerând manifestarea principiului formal de Rondo:

A	B	C	D (A)
<u>a</u> d d <u>a</u>	f <u>a</u> f	g	h/ <u>a</u> h/d h/ <u>a</u>

În *Sonata pentru pian* de Gheorghe Neaga descoperim o îmbinare pe cât de firească pe atât de ingenioasă a tradiției și inovației. Fundamentată solid pe moștenirea clasică a muzicii europene ea prezintă pagini încadrate de legitățile clasice, aprobate pe parcursul secolelor de mai multe

generații de autori, primenite după principii ale tehnicilor componistice noi, propuse de creatorii din secolul XX.

Sonata pentru pian de Gheorghe Neaga apare ca un argument forte în susținerea opiniei lui Wilhelm Georg Berger care scria: „Cultura sonatei contemporane reprezintă cu totul altceva decât o simplă adeziune la tradiție, la sfera unor tradiții delimitate prin ciclice înscrieri la clasic sau romantic. Jocul razelor ce alunecă peste noi momente nu ascund întărirea unor noi relații formale, a căror diversitate ne apare foarte semnificativă, cu atât mai mult cu cât tehnicile cele mai severe converg către sublinierea deloc crepusculară a diversității în unitate” [1, p. 310].

Referințe bibliografice

1. BERGER, W. G. *Estetica sonatei contemporane*. București: Editura muzicală, 1985.