

**PERPETUAREA TRADIȚIILOR ÎN
SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN Nr. 1 DE GHEORGHE NEAGA**

PERPETUATING TRADITIONS IN
THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO No.1 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 de față se axează pe examinarea aspectelor tradiționale în Sonata pentru vioară și pian Nr.1 de Gheorghe Neaga. Compusă în anii de studenție la Conservatorul de Stat din Chișinău, lucrarea este prima creație pentru vioară din domeniul muzicii autohtone postbelice în genul de sonată. Impunătoare din punct de vedere sonor, aceasta reprezintă o construcție ciclică tradițională cu patru compartimente contrastante prin caracterul muzicii, atmosfera sugerată, aspectele ideatice și multiplele mijloacele de expresie.

Cuvinte cheie: ciclu, sonată pentru vioară și pian, tradiții, structură, compartimente, forme.

This article focuses on the examination of traditional aspects in Gheorghe Neaga's Sonata for Violin and Piano No.1. Composed in the student years at the State Conservatoire from Chisinau, this work is the first composition for violin in autochthonous professional music in the sonata genre. Impressive in terms of sound, this is a traditional cyclical architecture with four parts contrasting by the character of music, the suggested atmosphere, aspects of ideas and many means of musical expression.

Keywords: cycle, violin and piano sonata, traditions, structure, parts, forms.

Una dintre compozițiile de amploare de debut semnate de muzicianul Gheorghe Neaga, dar și prima creație pentru vioară din domeniul muzicii autohtone postbelice în genul de sonată, a fost *Sonata pentru vioară și pian nr.1*. Finisată în 1957, lucrarea a fost interpretată în premieră de către însuși autorul și pianista Ghita Strahilevici. Fiind ulterior inclusă frecvent în programul diferitelor manifestări artistice și culturale, inclusiv în cadrul *Decadei Literaturii și Artei Moldovenești* de la Moscova din 1960, *Sonata* a fascinat de fiecare dată prin gândirea componistică profundă, prin prospețimea imaginilor sonore, dar și prin expresivitatea procedeele interpretative. De altfel, aceste caracteristici sunt specifice și altor sonate pentru vioară și pian apărute în perioada următoarelor decenii, când compozitorii autohtoni preferau punctele de reper oferite de tiparele arhitecturale tradiționale în pofida evoluției muzicii occidentale a secolului XX. Printre respectivele sonate sunt cele semnate de Leonid Gurov (1959), Victor Masiukov (1959), Vitalii Verhola (1968, 1972), Serafim Buzilă (1974) și Ion Macovei (1975).

Valoarea *Sonatei pentru vioară și pian nr.1* de Gheorghe Neaga constă în schițarea unor repere estetice și trăsături de stil devenite mai târziu specifice pentru limbajul componistic al autorului. Luând în calcul elementele de expresivitate muzicală profilate, lucrarea ilustrează prima etapă de creație a compozitorului, or, în această perioadă, „nefiind preocupat deocamdată de „pacostele lumii”, Gheorghe

Neaga nu prezintă nici pagini dramatice, nici episoade profund filosofice sau psihologice”¹ [1, p. 202]. Astfel, în *Sonată* predomină imaginile active, care tind să capteze energia și impulsivitatea ritmică, fapt ce se referă nu doar la secțiunile evidențiate prin virtuoizitate și aspect motoric, ci și la cele apropiate de caracterul de cantilenă, expresiv și plin de pasiune. Doar melodia expusă fără zor, pe îndelete, cum ar fi cea din *Andante*, redă liniștea și gingășia unui cântec de leagăn.

În 1961, după câțiva ani de la finisare, pregătind lucrarea pentru editare, Gheorghe Neaga a realizat o a doua redacție a *Sonatei*. Experiența dobândită între timp s-a răsfrânt asupra dezvoltării tematicе și a procedeeleor de expunere a facturii pianistice, însuși conținutul sub aspect ideatic și tiparul arhitectonic rămânând intacte.

Sonata pentru vioară și pian nr.1 este constituită din patru părți, în fiecare dintre acestea predominând imagini și stări de spirit lirice.

Partea I-a — Allegro precipitato — „atrage imediat atenția prin melodică extrem de sentimentală, emoționantă și foarte expresivă” [2, p. 605]. În cadrul formei tradiționale de sonată pot fi delimitate trei secțiuni — Expoziția, Tratatrea și Repriza — îmbinate organic și cursiv, și Coda, care prin dimensiunile abordate de autor se transformă într-un alt compartiment de dezvoltare.

Int.	Expoziție				Tratare		Repriză		Codă
	TP	Punte	TS	Concl.	Comp.I	Comp.II	TP	TS	
4	21	14	19	5	19+19	18	14	20	25
h	h	→	A		→Es	→h	h	h	h

Expoziția cuprinde toate cele patru subdiviziuni ale tiparului tradițional. După măsurile introductive, bazate pe un motiv energic, laconic, volitiv, punctat și în plin *f*, în stilul lui Rahmaninov, aceasta surprinde prin expresivitate și profunzime emoțională. Ex. 1:



Tema Principală — divizată în două perioade — se aseamănă unei melodii doinite. „Prin folosirea ritmului specific de *parlando rubato* compozitorul obține o melodie de o rară finețe” [2, p. 605]. Ex. 2:



Caracterul neliniștit capătă mai multă emoție la a doua trasare a melodiei, întrucât aceasta se afirmă într-un registru înalt în partida viorii. În plus, în partida pianistică profilul ritmic constituit din șaisprezecimi al primei perioade, care poate fi asemănat la auz cu un acompaniament de țambal, este înlocuit în a doua perioadă cu unul format din acorduri la mâna stângă și triolete sau ritm punctat la cea

¹ Aceasta și celelalte traduceri din limba rusă ne aparțin

dreaptă, cu un rol complementar pentru linia melodică violonistică. Coloritul național este subliniat de structura specifică modală: modul doric și cel hipofrigic.

Puntea este suficient de extinsă, fiind constituită din aproape același număr de măsuri ca și secțiunea anterioară. Din punct de vedere tematic aceasta este inspirată din **Tema principală**, în partida viorii fiind observată o continuare a liniei melodice și o dezvoltare ulterioară a acesteia, iar în cea a pianului — o îmbinare a acompaniamentului de țambal cu cel format din acorduri.

După două măsuri în care se găsește un conglomerat de sunete (aproape un cluster) în partida pianistică și o linie melodică cu un profil descendent în cea violonistică, ambele sub egida indicației dinamice **ff**, oarecum brusc apare **Tema Secundară**. În contrast cu cea Principală, de un lirism naiv, redând pasiune și dor, melodia amintește de teme orientale din creațiile lui Serghei Rahmaninov. Cromatizarea sunetelor ajutătoare nu forțează absolut deloc sonoritatea plăcută, grațioasă și fină la auz, dimpotrivă, contribuie la crearea unei atmosfere luminoase, aproape euforice. Ex. 3:



Concluzia este constituită din cinci măsuri. În interiorul fiecăreia dintre acestea sunt comprimate primele două măsuri ale **Temei Secundare**, de aceea respectiva secțiune poate fi lesne considerată o continuare a acesteia. Excepție constituie doar ultima măsură, în care în partida pianului sunt repetate de două ori ultimele sunete, în semn de finis, iar în cea a viorii — într-un registru înalt, un fragment melodic rămâne suspendat, în așteptarea unei continuări.

Nefiind prea extinsă după numărul de măsuri, dar și după timpul ocupat în interpretare, **Tratarea** se împarte în două compartimente bine separate. Primul dintre ele se bazează pe materialul tematic din **Introducere** și este constituit din două perioade *quasi* identice. Ex. 4:



Caracterul este determinat de intonațiile energice, hotărâte și de ritmul ciocănit, aproape într-o exprimare mășăluită. Doar linia melodică a viorii reliefează careva din elementele **Temei Principale**. Ultimele sunete anticipează gravitatea, constrângerea, tensiunea și profunzimea următoarei secțiuni, un **Episod** cu un conținut tematic relativ nou, care poartă indicațiile *Tranquillo* și *p*. Ex. 5:



Factura pianistică complexă se extinde pe trei portative, din care sunt deduse trei straturi melodice. Primul și cel de bază, al cărui profil este inspirat, iarăși, din lucrările cu caracter meditativ ale lui Rahmaninov, pare să conțină ceva din elementele **Temei Principale**. Celelalte două, situate vizual și auditiv în registre diametral opuse, constituie o completare, un adaos în timpul duratelor lungi din primul strat melodic. Abia mai târziu, odată cu revenirea partidei violonistice în timpul cadenței, după câteva măsuri în care atmosfera se destinde *a piacere*, sub indicațiile *Tempo I* și *f*, sunt îmbinate, în compartimentul secund al **Tratării**, **Tema Principală** cu **Tema Secundară**. Din prima autorul alege caracterul energic și acompaniamentul din șaisprezecimi anterior comparat cu cel al țambalului, după factură asemănător tocatei. Alături de registrul acut al partidei violonistice, ce conține trăsări în dezvoltare continuă a **Temei Secundare**, dorul și pasiunea fiind mult mai intens redată aici decât în **Expoziție**, și de expunerea în *stretto* de cinci ori a primului element din **Tema Principală** (în măsurile 111–112), toate acestea contribuie la achiziționarea unei atmosfere suficient de tensionate, respectiva secțiune constituind punctul de culminare al primei părți a *Sonatei*.

Întrucât autorul revine în interiorul compartimentului secund al **Tratării** la centrul tonal inițial, iar cele două teme din expoziție sunt expuse într-o ordine inversă, acest fapt implică ideea unei Reprize în oglindă. Apelarea către respectivul mod de structurare a formei, „scade din gradul de dinamizare a **Tratării**, nefiind exploatate mijloacele de factură din acompaniament, care poartă amprente ale artei populare” [3, p. 286]. În schimb, **Repriza** în sine prezintă suficiente procedee de dinamizare, nefiind una statică. Astfel, aceasta poate fi considerată o a doua **Tratare**. **Tema Principală** este prezentă doar sub forma unei perioade, ultimele sale măsuri constituind trecerea (**Puntea** lipsește), inspirată din măsurile introductive, către următorul compartiment. Și dacă în compartimentul expozitiv linia melodică din partida violonistică era expusă în octavele a doua și a treia, aici coboară la octava întâia. Schimbări se găsesc și în secțiunea **Temei Secundare**, ordinea perioadelor acesteia din **Expoziție** fiind inversată, iar în cea de-a doua, care inițial fusese prima, linia tematică aproape lipsește. Rămân a fi prezente pătrimile din partida viorii, mutate în registrul acut, în timp ce în partida pianistică se găsesc trioletele care, după factură, caracterul redat și chiar la auz, par asemănătoare cu cele din *Sonata Lunii* de Beethoven.

Partea I-a a *Sonatei pentru vioară și pian nr.1* nu ia sfârșit aici, întrucât **Repriza** este urmată de o **Codă**. Suficient de extinsă (25 măsuri din numărul total de 179 ale părții), aceasta reunește, asemenea **Tratării**, elemente din toate secțiunile **Expoziției**, precum ritmul punctat (167–170) din **Introducere** sau mișcarea descendentă și transfigurată a primului element (155, 157, 171–173) din **Tema Principală**.

Încărcătura emoțională și naivitatea lirismului, virtuozitatea instrumentală, coloritul național al melodiilor și limbajului armonic, utilizarea procedeeelor polifonice și folosirea resurselor tehnice ale celor două instrumente, contribuie la considerarea părții I-a a *Sonatei* drept una consistentă și deosebit de interesantă.

„Efectul „stingerii” utilizat la sfârșit conferă muzicii un aspect delicat, meditativ, și provoacă o impresie de povestire întreruptă” [4, p. 122], iar primele cinci sunete ale **Temei Principale** sunt și cele din urmă, ca o ultimă suflare. Ex. 6:



Partea a II-a — Allegro vivo con spirito, intitulată Scherzino — este o piesă de dimensiuni potrivite ce are la bază un tematism în caracter dansant, puternic influențat și pătruns de vioiciunea și coloritul stilului și ritmului muzicii folclorice autohtone de joc. „Însă elementul genuistic este exprimat aici indirect, fiind convertit la „seriozitate”, în plan concertistic, doar cu un caracter general de

scherzando. Acest fapt nu știrbește totuși din imaginile proprii muzicii naționale, bazate pe ritm, mod și factură” [4, p. 123]. Avându-se în vedere lipsa unui compartiment median contrastant din punct de vedere al tempo-ului, întreaga parte este construită după principiile unei structuri arhitectonice unitare, cu o dezvoltare interioară impulsivă, năvalnică, impetuoasă. Însă, cu o atenție sporită, și observând planul tonal al părții (*do – Mi – do*), se evidențiază o formă tripartită mare cu repriză de tip **ABA₁**.

	A					B		A ₁	
Int.	a	punte	b	a ¹	c	c ¹	c ²	b ¹	a ²
6	10	6	16	22	6	8	10	8	25

În muzica acestei părți a *Sonatei* există două elemente tematice. Primul dintre ele este predominant de mobilitate, aspect motoric și spirit jucăuș, în timp ce al doilea, cu intonații de cantilenă, oferă *Scherzo*-ului un profil liric. Ex. 7:

Totodată, figura ritmică a acompaniamentului, care la auz pare să fie unul de țambal, contribuie la întreținerea continuității mișcării, oferind pentru ambele elemente un fundal unitar. În acest sens, uneori dispare și subtilul contrast existent.

Precedat de șase măsuri introductive, compartimentul **A** se împarte în trei secțiuni — **a**, **b** și **a¹**. La fel ca și compartimentul median al întregii structuri a părții (care de fapt se bazează pe același element tematic), **b** poartă un caracter de dezvoltare. Conținutul secțiunii cu rol de repriză în primul compartiment (**a¹**) este mutat în registre mai acute, cu o octavă mai sus. În rest, nu poate fi evidențiat vreun procedeu de dinamizare a acestuia, fiind *quasi* identic cu cel expozitiv. Între toate trei secțiunile există câteva măsuri care comportă rol de punte, cu tematism asemănător **Introducerii**.

După o cezură bine pronunțată, sub indicațiile *marcato*, *non legato* și *f*, aspectul ideatic de până aici obține o schimbare totală. În secțiunea mediană (**B**) al doilea element tematic capătă colorit modal major și o nouă formulă ritmică. Astfel, tema reprezintă o nouă variantă, care-și dobândește propria individualitate și valoare, devenind una mult mai energică, sunetele fiind aproape ciocănite. Din punct de

vedere arhitectonic, de facto, compartimentul de față reprezintă un *Trio*, constituit din trei secțiuni — *c*, *c*¹ și *c*². Hotarul dintre primele două nu este unul exact, datorită expunerii imitative a ambelor. Ex. 8:



A treia secțiune se evidențiază în primul rând grație trecerii bruște de la scrierea polifonică la una acordică. Ex. 9:



Astfel, caracterul trasării conținutului compartimentului se modifică: fundalul inițial aproape burlesc se transformă mai întâi într-o factură polifonică, iar mai târziu într-una acordică în stil de marș. Energia și mișcarea, devenite tipice pentru partea a II-a, mult mai reliefate și proeminente.

Sfârșitul părții constă în revenirea secțiunii din debutul structurii arhitectonice. De această dată, însă, locul temelor este inversat. Astfel, întregul conținut devine înrămat în prima temă, care este cea dintâi dar și cea din urmă. Mai mult, în **Repriza** de față lipsește a treia secțiune, devenind astfel incompletă, prescurtată, ceea ce constituie, de altfel, un procedeu tradițional în cazul formelor tripartite mari.

Deși factura este una mult prea asemănătoare cu cea din prima parte, astfel contrastul fiind realizat la un nivel mai redus, în general, piesa pare suficient de individualizată din punct de vedere al elementelor tematice și din cel al tratării acestora.

Partea a III-a — Andante ma non tanto — reprezintă centrul liric al ciclului și contrastează cu părțile anterioare prin atmosfera liniștită, narativă, îmbinată cu pitorescul imaginilor în stilul impresionismului lui Debussy. Țesătura sonoră multicoloră este pătrunsă de leitintonații, care provin din melosul liric folcloric.

Structura arhitectonică a părții este una tripartită simplă cu repriză:

Int.	A			B		A ₁
	a	b	c	d		a ₁
6	26	14	6	4	32	18

Măsurile introductive, șase la număr, comportă un rol de prezentare a noii tonalități — *D-dur* — paralelă cu cea de bază pentru întreaga *Sonată*, a măsurii de această dată ternare — $3/4$, și, aparent, a unui nou tip de expunere tematică. Ex. 10:



Factura transparentă din **Introducere** se păstrează și pentru începutul primului compartiment al părții — **A**, care debutează pe pedala *Tonicii*, întreruptă uneori de alte consunări. De un caracter gingaș, subliniat de *con finezza*, tema pare să nareze fără întrerupere, după principiul continuității, ceva intim, legat mult prea mult de suflet. Ex. 11:



Totodată, în ansamblu, profilul ritmico-melodic se aseamănă cu cel al unui cântec de leagăn, fapt ce poate fi dedus din atmosfera creată de linia melodică a partidei violonistice, înrudită cu profilul preponderent descendent al celor două teme din prima parte a creației, dar față de care contrastează prin momentele de sincopare, frăgezimea armoniei, elemente ale majorului lidic și melodic.

Din punct de vedere al structurii arhitectonice, compartimentul **A** se prezintă sub forma unei perioade complexe cu două propoziții extinse. Mai mult, fiecare propoziție se împarte în a câte două măsuri, ceea ce constituie încă o dovadă a prezenței formei complexe în interiorul compartimentului.

Secțiunea mediană a părții (**B**) poate fi împărțită în trei episoade, care contrastează atât între ele cât și față de compartimentele exterioare. Primul — *Agitato, a doppio movimento* — introduce procesul narării într-o atmosferă de neliniște emoțională, uneori furtunoasă, prin ritmul însuflețit și exploziile de mișcări ondulatorii a pasajelor. Ex. 12:



Cele două propoziții ale sale conțin sub o formă relativ modificată, elementul tematic principal din prima parte a *Sonatei*. Câteva expuneri ale acestuia pot fi observate în partida pianului din măsurile 35–37 sau 42–44, iar în ambele partide instrumentale, cu un profil punctat asemănător celui din primul compartiment al Tratării părții debutante — în măsurile 38–40, 45–46.

Al doilea episod (c) conturează imagini simple, elegante, datorate uniformității ritmice dar și subtilității melodice a conținutului arpeggiat din partida pianistică. *Crescendo poco a poco*, acesta contribuie prin elementul din debut (o optime și două șaisprezecimi) la anticiparea noii secțiuni. Respectivul fapt este subliniat și de patru măsuri cu funcție de Punte, care afirmă deja cu exactitate formula ritmică a ultimului episod. Caracterul dansant al acestuia schițează noi imagini ale procesului narativ, evidențiindu-se trecerea de la eleganță la atmosfera *ma poco capriccioso*. Ex. 13:



Datorită tranziției organice, fără întreruperi, dintr-un episod în altul, întregul compartiment median poate fi considerat unul constituit din trei etape progresive ale unui și aceluiași fragment din procesul narării, reprezentativ pentru întreaga piesă.

Repriza A₁ este una comprimată, care, datorită registrului acut ales de compozitor, înfățișează momente de reverie, totodată de amintiri gingașe, firave, în care vibrează momente de suflet. Astfel, temei îi este conferită și mai multă transparență decât în compartimentul expozitiv. *Diminuendo poco a poco*, primele două elemente ale acesteia sunt transpuse succesiv în cele trei partide instrumentale după principiul polifonic de canon, ultima trasare *smorzando* constituind o suprapunere a ambelor.

Partea a IV-a — Allegro assai — comportă, la fel ca și **Scherzino**, un caracter dansant și schițează imagini ale unei zile de sărbătoare specifică folclorului românesc. Muzica atrage prin vioiciune, temperament și elan jovial, iar prospețimea sonoră este asigurată, într-o oarecare măsură, de schimbarea frecventă a structurilor metrice dar și de sincopile utilizate în masă. În general, tematismul finalului nu este unul absolut nou, autorul preferând să utilizeze în interiorul acestuia mai multe elemente melodice, ritmice, armonice, polifonice sau chiar de caracter din cele trei părți anterioare. Noul se rezumă doar la modul preluării și tratării lor. Mai mult, **Finalul** ar putea fi asemănat cu o **Codă sintetică**, în care se găsesc temele secțiunilor anterioare — în cazul de față a primelor trei părți.

Structura arhitectonică este, la fel ca și în cazul primei părți a lucrării, de formă de sonată.

Int.	Expoziție			Tratare	Repriza falsă	Repriză			Codă
	TP	Punte	TS			TP	Punte	TS	
4	17	11	30	40	25	12	3	20	37

Principiul de construcție a compartimentelor este unul relativ tradițional. **Expoziția**, precedată de trei măsuri introductive în partida pianului, care, *f* și *ben marcato* prezintă oarecum primul element tematic, este constituită din trei secțiuni, **Concluzia** fiind absentă.

Tema Principală se prezintă ca o continuare a liniei melodice într-o formulă ritmică dansantă din compartimentele exterioare ale părții a doua. Însă factura din acompaniament evidențiază trăsături ale acesteia în stil mășăluit, iar energia, mișcarea, tinderea către culminare, salturile largi, accentele ritmice și indicația *f*, toate în juxtapunere cu sunetele scurte expuse cu repeziciune creează o senzație de voioșie, înflăcărare, avânt. Ex. 14:



Constituită din două propoziții — prima în modul hipofrigic (*si*), iar a doua în cel frigid (*mi*) — secțiunea de față este una relativ puternic cromatizată. Mai mult, autorul tinde să utilizeze secvențarea transpontană a unor serii de consunări și elemente melodice.

Puntea păstrează oarecum tematismul temei precedente și, totodată, intermediază trecerea către următoarea. Autorul preferă în cazul acesteia o tratare aparent polifonică, pentru că, la o primă vedere s-ar observa un canon la trei voci. Însă, aceste voci doar dialoghează în mod imitativ. Elementul-cheie își are intervalul dintre primele două sunete în permanență alternat: cvartă sau cvintă.

Accentul tematic al **Finalului** este pus de compozitor pe **Tema Secundară**, caracterizată prin cantabilitate, emoționalitate euforică și exprimare lirică. Acest fapt este subliniat de expresivitatea și aspectul intonativ, care, în comparație cu prima temă, este unul individual și mult mai concret. În sensul respectiv, Gheorghe Neaga utilizează în mod accentuat diferite mijloace de afirmare și tratare a liniei melodice, printre care abordarea majoră (*Si*) a conținutului, inversarea registrelor, trasarea polifonică, reliefarea unor alte linii melodice în contrapunere cu cea de bază, etc. Însă toate acestea nu reușesc a ascunde proveniența temei: profilul sincopat este readus din prima temă a părții a treia iar mișcarea descendentă — din tema secundă a părții din debutul *Sonatei*. Ex. 15:



Structura secțiunii comportă trăsăturile unei perioade din două propoziții. Prima dintre ele se împarte în trei straturi: tema în partida viorii, câteva secvențe din cvinte perfecte în partida mâinii stângi a pianului și ultima — motivul din **Punte**, a cărui proveniență a fost concretizată anterior. A doua propoziție pare să fie și mai interesant construită, întrucât tema este expusă în cadrul unui canon la trei voci, păstrate fiind totodată și cvintele perfecte din prima propoziție.

În **Tratare** temele se află într-o continuă dezvoltare și dinamizare, observată fiind aceeași orânduire a secțiunilor ca în compartimentul expozitiv. Motivul din debutul **Temei Principale** capătă, în partida pianului, un caracter volitiv și profil sonor de fanfară, printr-un *sempre crescendo* către **ff feroce**. În cazul **Punții** este păstrată factura imitativă, cu un aspect de dialogare între partide. Melodia **Temei Secundare**, căreia autorul îi atribuie aici un rol important, este utilizată în scopul tinerii către culminație. Aceasta este mai întâi dublată în terță, apoi triplată, adăugată fiind o trasare la o distanță de cvartă. În îmbinare se produce efectul inversării trisonurilor majore observate în partida pianului în **Tema Principală**, deci melodia este expusă în sextacorduri. Mai târziu, odată cu *a tempo, pp subito și crescendo poco a poco* până la **f**, debutează o secțiune parcă distinctă. De fapt, aceasta, poate fi considerată o Repriză falsă și, în plus, în oglindă. La început este fixată **Tema Secundară**, sub forma celei de-a doua propoziții a sa din compartimentul expozitiv. Apoi urmează **Tema Principală**, a cărei conținut inițial este parțial înlocuit cu motivul **Punții**. Chiar dacă ultimul provine oarecum din primul, totuși diferențierea este categorică. Toate secțiunile **Tratării** suportă o cromatizare intensivă, ceea ce contribuie în mod cert la crearea unei atmosfere încordate.

Culminația pomenită mai sus coincide cu debutul **Reprizei**. Ex. 16:



În timp ce în partida viorii este continuată secvențarea utilizată în secțiunea precedentă, în cea a pianului, sub indicația **ff**, este dublată în octavă **Tema Principală** a părții, după care urmează **Puntea** și **Tema Secundară**, toate de dimensiuni reduse, fără a implica procedeele polifonice atât de utilizate în compartimentele anterioare. La dinamizarea compartimentului nu contribuie doar sunetul bogat obținut prin diverse forme de amplificare, ci și afirmarea temelor în tonalitatea subdominantei. Autorul a apelat la respectivul mijloc, asemenea lui Schubert, în scopul evitării monotoniei tonale.

În interiorul **Codei** Gheorghe Neaga aplică în mod ingenios diferite procedee polifonice, contribuabile la intensificarea atmosferei. Printre acestea pot fi enumerate imitația, canonul, contrapunctul dublu și cel contrastant, etc. Alături de temele din **Expoziția** Finalului, autorul introduce linia melodică din compartimentul median al **Scherzino**-ului și ambele teme din prima parte. Toate împreună sună triumfător, puternic, euforic, în spirit de sărbătoare, atmosferă la care contribuie și indicațiile **f**, **Vivo**, **ff a piacere**, etc. Până la urmă sunt readuse și formule ritmice din debutul **Sonatei**, printre care trioletele sau cvintoletele, iar ultima consunare cuprinde cinci octave, ca o mulțumire în sine de reușirea atotcuprinderii atât din punct de vedere semantic cât și din cel sintactic.

Ideea de bază a lucrării, cea narată de autor prin intermediul a patru părți — „*Allegro* energic, *Scherzino* trufaș și insolent, partea lentă de un rafinament poetic și *Finalul* agitat” [5, p. 96], este dusă la

bun sfârșit, lucrarea avându-și punctul de finis într-o stare de spirit majoră, pozitivă, luminoasă și optimistă. Întregul discurs, constituit din momente cu diferit caracter, afirmă vârsta autorului la care a fost compusă *Sonata pentru vioară și pian nr.1*.

„În pofida unor aspecte insuficient valorificate, *Sonata* lui Gheorghe Neaga impresionează prin expresivitatea și strălucirea conținutului tematic, a coloritului național, a limbajului armonic bogat, a aplicării diferitor procedee de scriere polifonică, etc.” [3, p. 281], toate în limitele unor tradiții de gen, întrucât autorul demonstrează aici o perpetuare a legităților vechi de secole.

Una dintre caracteristicile stilistice esențială prin însăși manifestarea sa se referă la materialul tematic de proveniență națională, aflat în strânsă legătură cu melosul popular autohton. Și, deși în *Sonată* nu vor fi găsite citate 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 populară capătă însemnătate și profunzime de ordin științific.

Unul din importante repere în acest sens constituie tendința compozitorului către scrierea contrapunctică. Pentru polifonia neaghiiană din *Sonata pentru vioară și pian nr.1* sunt caracteristice procedeele de conducere a liniilor melodice, în lipsa unui tehnicism deliberat și a contrastului tonal între vocile contrapuse. Tratarea polifonică a melosului de sorginte populară este, fără îndoială, una deosebită, întrucât acesta este, în mod firesc, de structură monodică.

Tratarea polifonică a materialului tematic a permis autorului să extindă și sfera mijloacelor armonice utilizate. În acest sens, conținutul armonic al *Sonatei* este unul abundent, dens, și în același timp original, proaspăt, reușindu-se a se observa îmbinarea influențelor impresionismului și a coloritului folcloric.

Sonata pentru vioară și pian nr.1 a fost prima creație de gen în domeniul muzicii profesionale autohtone dedicată viorii. „*Allegro precipitato* atrage imediat atenția prin melodică extrem de sentimentală, emoționantă și foarte expresivă. Prin ritmul dansant, imitarea țambalului în acompaniamentul pianului, celelalte două părți aduc în muzica ciclului mai multă lumină, voieșie și chiar o nuanță de umor. Expresivitatea pronunțată, coloritul național, folosirea reușită a scriiturii polifonice și, bineînțeles, evoluarea specifică a viorii, autorul însuși fiind viorist, subliniază faptul că *Sonata* este o creație reușită a timpurilor” [2, p. 605].

Referințe bibliografice

1. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1987.
2. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, pp. 589–651.
3. АБРАМОВИЧ, А., ЛОБЕЛЬ, С. Инструментальная музыка. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва, 1969, с. 214–288.
4. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
5. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинэу: Grafema Libris, 2011.