
**PRINCIPII COMPOZIȚIONALE ÎN
SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN NR.2 DE GHEORGHE NEAGA**

COMPOSITIONAL PRINCIPLES IN
THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO No.2 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

În articol este analizată Sonata pentru vioară și pian nr.2 de Gheorghe Neaga. Autoarele examinează cu lux de amănunte conceptul general și structura ciclului cvadripartit evidențiind principiile compoziționale și mijloacele artistice care contribuie la crearea contrastului între părți, dar și cele care asigură unitatea ciclului. Prima parte meditativă este urmată de perpetuum mobile din partea secundă, în ambele compozitorul manifestându-se atât ca un meșteșugar iscusit care posedă la perfecție tehnicile compoziționale vechi și noi, cât și ca un artist inspirat care generează imagini de o pregnanță tulburătoare. Centrul liric al ciclului plasat în partea a III-a relevă măiestria polifonică a lui Gheorghe Neaga, iar finalul sintetic îmbină cu ingeniozitate mai multe elemente ritmico-melodice din cele trei părți anterioare, încununând edificiul sonor.

Cuvinte-cheie: *ciclu cvadripartit, principii compoziționale, tehnici componistice, tehnică contrapunctică, sonată pentru vioară și pian, final sintetic, inovație, tradiție.*

The article analyzes the Sonata for Violin and Piano No. 2 by Gheorghe Neaga. The authors examine in detail the general concept and the structure of the quadripartite cycle emphasizing the compositional principles and artistic means that contribute to the contrast between the parts, but also those providing the cycle unity. The first meditative part is followed by the perpetuum mobile in the second part; in both the composer manifests himself as a skillful craftsman who has a perfect hold of the new and old compositional techniques, and an inspired artist who creates images of exciting poignancy. The lyrical center of the cycle placed in Part III reveals Gheorghe Neaga's polyphonic mastery while the synthetic final ingeniously combines more rhythmic and melodic elements of the three previous parts, crowning the sound edifice.

Keywords: *quadripartite cycle, compositional principles, compositional techniques, contrapuntal technique, sonata for violin and piano, synthetic final, innovations, traditions.*

„Muzica compozitorilor din Republica Moldova de la hotarul dintre secole reprezintă o etapă calitativ nouă în dezvoltarea artei autohtone. Spectrul creației componistice a perioadei ce cuprinde ultimul deceniu al secolului trecut și începutul secolului XXI se distinge printr-o multilateralitate nemaipomenită. Apar nume noi, se supun unor reînnoiri esențiale reperele stilistice ale muzicii din Moldova precum și tematica lucrărilor componistice, este revizuit sistemul genurilor muzicale preferențiale, se însușesc mijloace de expresie noi, iar cele aprobate anterior sunt încadrate într-un context muzical contemporan. Toate acestea pot fi considerate drept rezultat al unor schimbări radicale ce s-au produs după colapsul sistemului sovietic” [1, p. 13].

Arta muzicală camerală autohtonă nu constituie o excepție în acest sens, lucrările apărute în perioada respectivă oglindind în perfectă măsură agitația și viteza evenimentelor social-culturale. Sonata rămâne a ocupa una dintre pozițiile preferențiale în palmaresul mai multor compozitori. Printre creațiile reprezentative de gen pot fi enumerate sonatele pentru vioară și pian semnate de Boris Dubosarschi (1989), Vladimir Ciolac (1989), Vladimir Rotaru (1992-1993), Vasile Zagorschi (2003) și Zlata Tkaci (2005). În rândul acestora se aliniază și *Sonata pentru vioară și pian nr. 2* de Gheorghe Neaga, a cărei apariție marchează începutul ultimului deceniu al secolului (1991).

„Artist în plină maturitate, Gheorghe Neaga aduce în creația sa imaginea unei viziuni largi a conceptului componistic” [2, p. 4]. Fiind cea de-a treia și totodată ultima mostră a genului de sonată în repertoriul componistic neaghiian, *Sonata pentru vioară și pian nr.2* constituie în sine o sinteză, în care se

reunesc trăsături caracteristice pentru creația compozitorului care se manifestă atât în aspectul ideatic, cât și în tehnicile compoziționale savante. Vom menționa că procesul de sintetizare este una dintre trăsăturile fundamentale ale sonatelor neaghiene, drept dovadă în acest sens servind prezența codelor sintetice. În cele ce urmează, în baza manuscrisului oferit cu bunăvoință de rudele compozitorului (întrucât lucrarea nu a cunoscut vreodată o editare) și a unicei imprimări existente (interprete fiind fiicele lui Gheorghe Neaga — Lucia Neaga (vioară) și Angela Neaga (pian)), vor fi expuse mai multe argumente întru susținerea ipotezei enunțate.

Sonata pentru vioară și pian nr. 2 este constituită din tradiționalele patru părți.

Partea I-a — *Molto moderato* — comportă un caracter meditativ. Conținutul acesteia relevă momente de gândire profundă asupra unor idei desprinse din viața de zi cu zi și reflectă o perioadă destul de dificilă din perspectivă socio-culturală, ținând cont de anul compunerii lucrării. În acest sens conlucrează și forma la care a apelat autorul — o structură arhitectonică liberă, parcursivă, în interiorul căreia secțiunile reprezintă momentele de contemplare.

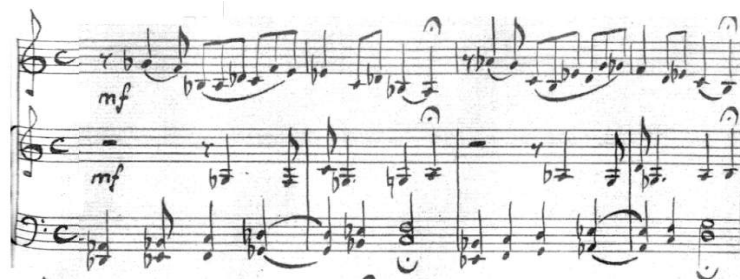
a	b/a	a₁	punte	c	d	e	d₁	punte	Coda
10	15	6	8	18	11	11	8	5	14

Deși trecerile dintr-un compartiment în altul se produc aproape pe neobservate, acest fapt implicând și o oarecare degajare, există totuși pe alocuri indicii asupra prezenței unor forme mai mult sau mai puțin tradiționale. Astfel, spre exemplu, observăm conturarea formei tripartite cu repriză în cazul primelor secțiuni — **a**, **b** și **a₁** — în interiorul cărora, chiar din start, Gheorghe Neaga utilizează diverse procedee de contrapunctare.

Prima secțiune (**a**) stă sub egida principiului contrastant, partidele pianului și a viorii reprezentând sun aspect ideatic două lumi diferite. Constituită din zece măsuri, **a** reprezintă o perioadă, conținutul căreia poate fi împărțit în cinci microsecțiuni a câte două măsuri fiecare. Și la acest nivel poate fi evidențiată o microformă tripartită cu repriza comprimată:

a	b	a¹
a + a₁	b + b₁	a₂

În primele două microsecțiuni (**a**, **a₁**) linia melodică din partida viorii, puternic cromatizată se prezintă sub un profil general descendent. Aceasta contrastează cu linia ascendentă a cvintelor și cvartelor perfecte din partida pianului formând două straturi sonore completate de o scurtă imitație la mâna dreaptă a pianului. Din punct de vedere ritmic inedită este îmbinarea sincopelor cu trioletele. Ex. 1:



În interiorul următoarelor două microsecțiuni (**b**, **b₁**) observăm o schimbare a direcției mișcării în partidele celor două instrumente, însă la o privire mai atentă observăm că de fapt **b** și **b₁** reprezintă recurența primelor două microsecțiuni. În microrepriza dinamizată (**a₂**), autorul renunță la a doua jumătate a frazei melodice, prima fiind expusă de două ori de la înălțimi noi, iar cvintele din partida pianului fiind înlocuite cu cvarte.

Odată cu *crescendo* până la **f** și schimbarea măsurii dintr-una binară compusă (4/4) în alta ternară (3/4), aceste două lumi diferite, îmbinate sub indicația dinamică inițială **mf** și a fermatelor pe fiecare ultimă bătaie a motivelor melodice, este pregătit debutul celei de-a doua secțiuni a părții (**b/a**), totodată a celei mediane din cadrul formei tripartite menționate mai sus. Conținutul tematic al acesteia este unul

înrudit cu cel anterior, ba chiar uneori poate fi considerat dezvoltant. Pe alocuri deslușim motive inspirate din linia melodică a secțiunii **a**. Ex. 2:



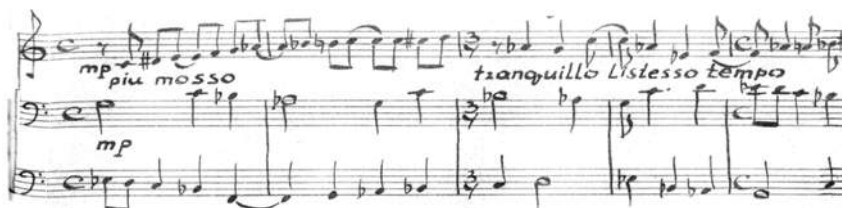
Și aici compozitorul recurge la principiile contrapunctului contrastant, îmbinându-le cu diverse procedee ale contrapunctului imitativ (imitații, *stretto*). Atmosfera sumbră și profund meditativă se înșeninează treptată în special datorită utilizării registrului acut atât la pian, cât și la vioară.

Conținuturile ritmico-melodice profilate până în acest moment sunt îmbinate în cadrul reprizei sintetice (**a**₁). Sub indicația *f secco*, pe parcursul a șase măsuri, în partida viorii autorul readuce primele două microsecțiuni din debutul Sonatei. În partida pianului, pe de o parte se imită elementul tematic din partida viorii, iar pe de alta — se păstrează profilul ritmico-melodic din secțiunea **b** (ex. 3). Și dacă conținutul muzical din **a** până la urmă își pierde din valoare prin dispariția treptată a tematismului său, mișcarea pe șaisprezecimi din **b** tinde către culminație, ceea ce și se întâmplă în ultima măsură.



După atmosfera cumulativă, care redă un câmp vast de sentimente ce explodează odată cu culminația, finisarea reprizei este una ciudat de subită. Tensiunea acumulată este curmată de o secțiune, care, luând în considerație caracterul conținutului tematic, poate fi considerată **punte**. Constituită din opt măsuri, aceasta include diferite elemente din discursul anterior, printre care sincoparea sau consunările de cvintă și cvartă. Însă modalitatea expunerii acestora este una diferită. Către sfârșit duratele din partida violonistică devin tot mai largi, până la doimi cu punct. Și nici șaisprezecimile din partida pianului nu exprimă agitația anterioară, chiar dacă expunerea este realizată în măsura de 6/8.

Sub indicația *più mosso* și *tranquillo listesso tempo*, primele 12 măsuri ale compartimentului **c** sunt constituite din trei linii melodice absolut individuale, evidențiindu-se o polifonie contrastantă la trei voci. Ex. 4:



Atmosfera generală din acest compartiment (**c**) se află în contrast cu cea din secțiunile anterioare. Expunerea nervoasă, uneori brutală care ar fi exprimat profunzimea contemplării unor momente pline de descurajare și pesimism este înlocuită cu o stare de spirit lipsită de agitație, placidă, calmă, în unele momente chiar lirică, narativă. secțiunea de față este una de un caracter cumulativ, întrucât se evoluează de la *mp* prin *crescendo* către *f*, măsura alternând în permanență (4/4 cu 3/4).

Și aici, și în continuare (secțiunile **d**, **e**) Gheorghe Neaga recurge la utilizarea diferitelor principii polifonice: contrapunctul contrastant simplu (vezi ex. 5) și complex (dublu — mm. 58–63, triplu — mm. 52–56, în inversare — mm. 69–70 și 74–79, cu dublări — mm. 80–87 (vezi ex.6) etc.).

Următoarele trei secțiuni — **d**, **e/d** și **d₁** — ar mai fi un exemplu pentru argumentarea prezenței unor repere arhitectonice tradiționale tratate într-o manieră inedită. La fel ca și în cazul primelor trei compartimente din debutul părții, aici se evidențiază o formă tripartită mică cu repriză:

d	e/d	d₁
11	11	8

Fiecare secțiune constituie o nouă etapă din punct de vedere al tratării tematicе. În **d** autorul grupează măsurile în felul următor: 3+3+2+3, cele două măsuri percepându-se ca un mic interludiu între trei trasări ale îmbinării contrapunctice. Este curios faptul că materialul din acest interludiu va constitui sursa tematică pentru compartimentul următor (**e**). În ultimele trei măsuri autorul schimbă modalitatea de interpretare folosită anterior în partida violonistică (*arco* este înlocuit cu *pizzicato*) care va fi păstrată pe parcursul secțiunii **e**.

Elaborarea discursului muzical în compartimentele **d**, **e/d** și **d₁** se poate compara cu construcția unui mozaic din elemente prestabilite. Unitățile constructive vor fi notate convențional prin literele *a*, *b*, *c*, *d* și *e* (ex. 5).



Elementele *a* și *b* apar în două variante: una simplă la o voce (notată în schemă *a* și *b*) și cu dublarea în sexte (notată *aa* și *bb*, ex. 6), iar elementul *e* este o inversiune a elementului *d*. Astfel se obțin următoarele combinații (în paranteze sunt indicate înălțimile):

vioara		<i>a</i> (ges)	<i>c</i> (a)	<i>b</i> (c)	<i>d</i> (f)	<i>b</i> (a)	<i>d</i> (b)	<i>e</i> (c)	<i>e</i> (g)	<i>aa</i> (a,c)	<i>aa</i> (des, fes)
pian dr.	<i>a</i> (des)	<i>c</i> (f)	<i>c</i> (f)	<i>c</i> (c)	<i>e</i> (e)	<i>a</i> (ges)	<i>e</i> (a)		<i>d</i> (d)	<i>c</i> (g)	<i>c</i> (c)
pian st.	<i>b</i> (e)	<i>b</i> (a)	<i>d</i>	<i>a</i> (des)	<i>c</i> (f)	<i>c</i> (f)		<i>d</i> (b)		<i>bb</i> (c,es)	<i>bb</i> (c,es)
nr.măs	3	3	2	3	2	3	2	2	2	3	2



Într-o atmosferă *allargando giocoso*, următoarele cinci măsuri comportă un rol de punte. Expusă doar în partida pianului, aceasta readuce câte ceva din caracterul nervos din secțiunea **b**.

Ultimul compartiment al părții poate fi considerat un postludiu sau **Codă sintetică**, întrucât reunește elemente din toate secțiunile, inclusiv elementul melodic din **a** (ceea ce-i imprimă și unele

trăsături de repriză), figura sincopată din **d** sau diferitele principii polifonice utilizate din plin pe parcursul întregii părți. Ex. 7:



Fiecare linie melodică din cele cinci observate provine din diferite momente ale discursului anterior. Luate împreună ele constituie câteva straturi ce sfârșesc *smorzando*. În concluzie, în ceea ce privește **Coda**, autorul preferă conținuturile tematice din secțiunile expositive (**a**, **c**, **d**), însă acestea primesc tratarea polifonică devenită tipică celor dezvoltatoare (**b/a**, **e/d**).

În urma analizei discursului muzical din partea I-a putem concluziona că fiecare secțiune a structurii compoziționale predomină gândirea liniară, orizontală, dimensiunea verticală fiind doar o consecință a suprapunerii mai multor voci. Fiecare linie melodică este puternic individualizată, pe lângă tratarea contrapunctică autorul implicând și un înalt nivel de cromatizare. Suficient de polifonizată, prima parte a *Sonatei pentru vioară și pian nr.2* reprezintă un debut în sintetizarea diferitelor procedee și principii compoziționale, proces ce se va desfășura pe parcursul întregului ciclu.

Partea a II-a — Allegro giocoso — este contrastantă prin însuși caracterul expunerii și tempo-ul foarte rapid. Asemănătoare unui vârtej, virtuozitatea acestei părți nu constă în reliefaarea unor elemente melodice, ci se manifestă asemenea unui *perpetuum mobile*, într-o mișcare neîntreruptă cu valori de note foarte mici. Mai mult, în anumite momente se creează impresii vizuale și auditive de *toccată*, subliniate de multiplele tehnici polifonice la care recurge autorul.

Din punct de vedere al structurii arhitectonice, partea a II-a este una bipartită contrastantă de tip troheic, primul din cele două compartimente ale sale fiind accentuat atât prin dimensiuni cât și prin caracterul tematismului. În această formă bipartită mare cu codă sintetică, legătura între secțiuni este asigurată prin anticipare, astfel încât hotarele între compartimente par a fi destul de convenționale.

A (Allegro giocoso)

a + **b**
21 20

B (Molto meno mosso)

25

Coda

7

Examinând schema, în special comparând numărul de măsuri din compartimentele **A** și **B**, se poate crea impresia unui dezechilibru arhitectonic. Audiind însă această parte a *Sonatei* și analizând cu atenție toate detaliile constructive optăm anume pentru o asemenea delimitare a formei din motivul contrastului foarte evident între cele două compartimente care este accentuat în special de modificarea de tempo. Astfel, ca timp real (fizic) **B** durează aproximativ la fel ca și **A**, în pofida unui număr de măsuri mai mic aproape de două ori.

Primul compartiment (**A**) se divizează în două secțiuni cu caracter relativ diferit. În prima dintre ele (**a**) atmosfera și aspectul ideatic pot fi deduse vag, datorită înaltului nivel de tratare polifonică, dar și celui de cromatizare, în urma cărora se reliefează doar niște nori sonori. Cele 21 de măsuri se împart în mai multe microsecțiuni a câte trei sau două măsuri, fiecare fiind de fapt o variantă a celei inițiale. În această ordine de idei, cele trei voci din ambele partide instrumentale sunt tratate divers. Spre exemplu, principiul contrapunctului triplu oferă posibilitatea de a obține câteva îmbinări derivate pe lângă cea inițială. Ex. 8:



Datorită faptului că îmbinarea inițială este una scurtă, cele derivate se percep totodată ca imitații ale acesteia. În plus, conținutul melodic al vocilor puternic cromatizat poate fi diferențiat mai mult vizual decât auditiv, prin prezența unor mici detalii distinctive. Ex. 9:



Întrucât ritmul și nu melodia este cel căruia i se oferă rolul principal, autorul utilizează mai multe oportunități oferite de acesta, printre care recurența ritmică, gruparea diferitelor formule ritmice, inclusiv inversarea lor, etc. În unele cazuri, careva formule ritmice pot fi “preparate” până la nivele microscopice, sesizabile doar după o analiză extrem de minuțioasă. În concluzie, această secțiune se presupune a fi una dintre cele mai dificile atât din punct de vedere interpretativ, cât și din cel analitic, datorită profunzimii tratării conținutului nu după caracter, atmosferă creată sau aspect ideatic, ci pur și simplu după mijloace și procedee compoziționale de ordin tehnologic.

Către sfârșitul primei secțiunii (a) în partida pianului pot fi observate elemente ritmice care anticipează debutul celei de-a doua. Totodată autorul indică *crescendo* și schimbarea metrelui: 4/4, apoi 3/4, și, nu în ultimul rând, 12/8 — cel în care se desfășoară secțiunea b. Inițial *espressivo*, aceasta poate fi împărțită convențional în trei compartimente, reieșind din profilul ritmico-melodic, factură și principiile de tratare tematică. În primul dintre ele se remarcă folosirea trioletelor (ex. 10), iar al doilea — prin utilizarea procedeelor contrapunctice.



În al treilea compartiment apare formula ritmico-melodică ostinată cu un profil ascendent expusă la vioară și reluată imitativ la pian. Ex. 11:



Anume această formulă constituie elementul de bază al secțiunii secunde a formei bipartite mari (B). După avalanșa ritmică, uneori și melodică, de până aici, noua temă pare să fie expresivă, melodiosă, sugestivă, uneori prezentând momente feerice, de poveste. În contrast cu mulțimea de procedee polifonice și diversele manifestări ale acestora, descoperim un discurs de factură omofon-armonică în care cele două partide ori se însoțesc, ori se completează, uneori recurgându-se și la imitații. Ex. 12:



Formulele ritmico-melodice ascendente și descendente constituite în preponderență din saispzeciimi și treizecișidoimi, tratarea polifonică a acestora, și, în general, starea alertă a primului compartiment al părții revin în **Codă** (*Subito tempo I^o, 12/8*).

În concluzie, partea a II-a reprezintă o nouă încercare a autorului de a utiliza procedee compoziționale vechi, tradiționale, într-o nouă abordare, pe cât de elaborată din punct de vedere tehnologic, pe atât de subordonată sarcinilor artistice.

Partea a III-a — Adagio molto cantabile — reprezintă centrul liric al lucrării. „Sonata își articulează astfel părțile încât mișcarea lentă să devină nu numai centrul întregului, ci și locul în care se desfășoară discursul muzical cel mai substanțial, de maximă concentrare și limpezime expresivă” [3, p.146]. Deși durează doar cât una dintre secțiunile unei alte părți ale creației, importanța sa este măsurată în emoție și stare afectivă, provocate de transparența caracterului interpretativ și a atmosferei create prin intermediul acestuia.

Într-un metru de 5/4, alternat abia către sfârșit cu 4/4, sub indicații dinamice din categoria *p*, doar în culminație de *f*, întreg *Adagio* pare să fie monotematic. Structura arhitectonică este una corespunzătoare — formă variantică monotematică — cele patru secțiuni în care se împarte constituind patru variante:

a	a ₁	a ₂	a ₃
8	7	3	10

Pornind de la nucleul tematic format din două motive, prezentat în debut în partida pianului, toate comportă trăsături cumulative, excepție fiind ultima secțiune care, după momentul culminării își atribuie rolul

de domolire a lirismului ajuns în cel mai înalt punct al sensibilității muzicale. Tema părții este expusă în baza unei facturi polifonice. În comparație cu părțile anterioare, aceasta pare să fie una mult mai transparentă, autorul oferind rolul principal expunerii melodice.

În cele două propoziții ale primei secțiuni (a) conținutul se împarte în două straturi: tema din partida pianistică expusă în canon și liniile melodice complementare din partida violonistică, care, în îmbinare, reprezintă un șir de intervale, precum cvarta, cvinta sau sexta. Ex. 13:



Caracterul trasării temei este intensificat odată cu preluarea unei varieri ale acesteia în partida viorii în următoarea variantă a formei. Însă nici în partida pianului nu este păstrată structura intactă a nucleului tematic, fiind expus tratării polifonice doar primul motiv al acestuia. În acest sens, uneori se are impresia preferințelor bruște ale autorului pentru secvențele transponente. Dacă în secțiunea anterioară trasarea aparținea unor registre medii și neutre după potențialul redării stării afective, emoțiile se află în continuă creștere odată cu adăugarea unui strat melodic într-un registru acut.

A treia variantă constituie în sine momentul culminant. Cele două straturi formate din ambele partide instrumentale prezintă, practic, un contrapunct contrastant la două voci, una dintre care constituie la rândul său o trasare canonică a temei. Ex. 14:



Ultima secțiune este și cea mai extinsă, fapt datorat caracterului lirico-meditativ. Sonorizată doar de vioară, pianul alăturându-se în ultimele măsuri, această ultimă variantă readuce elemente anterioare, printre care cele din măsurile 7–8 sau 9–10. *Poco crescendo*, trecerea optimilor în triplete, după care în șaisprezecimi, și mișcarea în continuă ascendență subliniază o gravitate subtilă a atmosferei, care spre sfârșit capătă un profil general descendent, motivul fiind preluat și în partida pianului în registre mai grave.

În concluzie, cele patru variante ale structurii arhitectonice a părții, deși nu sunt lipsite de tratare polifonică a nucleului tematic sau a motivelor acestuia, constituie un șir de expuneri pline de emoție și impresii afective, în general momente de un lirism unic în cazul *Sonatei pentru vioară și pian nr.2* de Gheorghe Neaga.

Partea a IV-a — *Allegro con brio* — reprezintă un Final sintetic, întrucât fiecare compartiment al său are drept punct de pornire un oarecare element ritmico-melodic din cele trei părți anterioare. Temelor preluate însă le este oferită o nouă tratare, astfel autorul reușind a contura un alt aspect ideatic, un nou caracter și o stare de spirit inedită. În general, acest Final se deosebește prin trăsături vii, emanate de atmosfera dansantă, așa cum se și întâmplă în limitele tradiționale ale părților finale din ciclurile de *Sonată*. La acest fapt contribuie primatul influenței muzicii folclorice de joc, așa cum în partea a III-a rolul principal îi era oferit expunerii melodice, iar în părțile I-a și a II-a — tehnicilor compoziționale de ordin științific. Tratarea polifonică nu este omisă, însă procedeele de contrapunctare utilizate rămân pe un plan secund. Chiar și cromatizarea, considerată la o primă vedere a partiturii rămasă la același nivel ridicat ca și în părțile anterioare, la audiere poate fi considerată una mult mai subtilă, uneori contribuind chiar și la transparența facturii.

Din punct de vedere arhitectonic, Gheorghe Neaga apelează la forma de Rondo, caracteristică finalurilor clasice de sonată.

A	B	A	C	A	D	A
18	32	11	34	13	8	21

Refrenul (A) este compartimentul care se impune datorită vioiciunii și a caracterului jovial, în timp ce episoadele (B, C, D) contrastează printr-o atmosferă mai lirică și printr-un tempo relativ lent, acest fapt contribuind la reliefaarea unor amintiri despre momentele de reverie, de meditație sau de irascibilitate din părțile anterioare. Deși caracterul dansant rămâne a fi predominant în întregul Final, în Refren acesta este direct influențat de jocul folcloric în timp ce în Episoade sesizăm aluzii la unele dansuri occidentale.

Revenind la ideea preluării temelor anterioare, chiar în prima măsură a părții, în partida violonistică, se impune primul motiv al nucleului tematic din partea a III-a. Dacă în *Adagio* acesta impresiona prin sensibilitatea și fragilitatea expunerii sale, aici autorul îl preschimbă într-un element motoric, generator de energie și vitalitate. Ex. 15:



Ondulărilor melodice datorate îmbinării mișcărilor ascendente cu cele descendente, profilul cărora pare asemănător celui din debutul părții a doua, le se contrapune uneori un strat de factură omofono-armonică, care sugerează un acompaniament de taraf.

Subito molto meno mosso și alternarea măsurilor 4/4 cu 3/4 sunt indiciile debutului primului episod (B). Suficient de extins, acesta contrastează în primul rând printr-un nou caracter de dans grațios, conturat de accentele metrelui ternar. Ex. 16:



Autorul utilizează principiul polifoniei straturilor, recurgând la scriitură ce îmbină două, uneori trei straturi. În plus, pe parcursul episodului, se observă folosirea procedeului de contrapunct dublu, cum ar fi cel din începutul partidei pianului, sau de contrapunct contrastant. Către sfârșit, în cadrul a trei măsuri, ca o culminare a tratării polifonice, Gheorghe Neaga utilizează *stretto*-ul, după care anticipată de o scurtă retransiție, revine tema Refrenului. Acesta pare să fie unul *quasi* identic, deosebirile constând în reducerea dimensiunilor, lipsa schimbării metrului și transpunerea unor elemente în alte registre.

Episodul C preia din discursul anterior nu doar tematismul ce provine direct din elementele ritmico-melodice ale părții a II-a, ci și procedeele de tratare polifonică. Ex. 17:



Revenind la metrul ternar din primul episod și la aceeași evoluție a intensității sunetului de la *sp* către *f*, ceea ce contribuie la o subtilă asemănare între episoade, compozitorul pune totuși accent pe împărțirea conținutului în trei straturi. Pe tot parcursul episodului C în partida pianului se găsește un ostinato însoțit de o pedală figurată, iar în cea a viorii — o linie melodică, monodică la început, dublată pe parcurs în sexte, asemănător expunerii tematice din secțiunea e a părții I-a. Dacă la sfârșitul primului episod au existat doar câteva măsuri de anticipare a refrenului, aici retransiția (*meno mosso*) este o secțiune suficient de desfășurată, datorită în mare parte polifonizării sale. Printre procedeele utilizate relevăm canonul, contrapunctul dublu și triplu. Repriza Refrenului nu pare una surprinzătoare, fiind sesizabilă doar datorită impunerii motivului inițial sub indicația *f*. La fel de restrâns ca Refrenul anterior, acesta comportă o factură mult mai simplificată, fără implicarea vreunui procedeu polifonic. În schimb, este păstrată alternarea metrului binar cu cel ternar. În partida viorii este expusă tema, iar în cea a pianului — acompaniamentul asemănător celui de taraf.

Ultimul Episod (D) este și cel mai redus după dimensiuni. Noutatea acestuia se rezumă la preluarea temei din debutul părții I: mai întâi sub forma trasării de două ori a elementului din secțiunea a, după care expunerea inversată a celui din b. Ex. 18:



Refrenul final revine în plină forță în partida pianistică. Primele șase măsuri sunt în exclusivitate dedicate celor două motive ale nucleului tematic al părții a III-a, ambele dinamizate expuse într-un metru de 5/4 conform tehnicii polifonice de canon. Ex. 19:



Odată cu *meno mosso* și revenirea la metrul inițial al lucrării de 4/4, la trasarea polifonică a temei participă și vioara, a cărei interpretare sensibilă creează momente de reverie îmbinată cu amintiri.

În concluzie, partea finală a *Sonatei pentru vioară și pian nr.2* de Gheorghe Neaga însumează nu doar temele și procedeele de tratare a acestora din părțile anterioare, ci și întregul amalgam de stări de spirit — de la caracterul meditativ până la cel liric, de la o atmosferă irascibilă la una de joc. De altfel, tot ultima parte a lucrării este cea care întruchipează perpetuarea tradițiilor la nivel structural și semantic sub un vâl nou, tipic avântului tehnic și științific al secolului XX. În fine, „principalele transformări evidențiate constau în felul de a fi al discursului muzical, în arhitectonica ciclului de mișcări. În primul rând, *Sonata* se impune ca o unitate finită, tematic desăvârșită, indicând stabilizarea și cristalizarea cuceririlor dobândite, precum și nuanțarea corespunzătoare a unui fond de mijloace de expresie existent, creator extensibil ca atare” [3, p. 146].

Sonata pentru vioară și pian nr.2 este o dovadă a sintezei firești între tradiție și inovație, în sensul în care „în lucrările din perioada maturității, cu precădere în cele de cameră, Gheorghe Neaga se prezintă ca un artist modern care sintetizează diverse fenomene, curente ale muzicii secolului XX, păstrându-și în același timp originalitatea” [4, p. 6]. În toate cele patru părți ale ciclului compozitorul se manifestă atât ca un meșteșugar iscusit care posedă la perfecție tehnicile compoziționale vechi și noi, cât și ca un artist inspirat care generează imagini de o pregnanță tulburătoare. Figura artistică a lui Gheorghe Neaga reprezintă un fenomen specific în arta muzicală autohtonă, întrucât, influențat fiind de întregul trecut muzical european și de stilurile componistice ale unui șir de autori universali, reușește să rămână la propria-i modalitate de exprimare originală, fără a prelua, cita sau imita materialului muzical impropriu.

Referințe bibliografice

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. TKACI, E. Valoarea talentului. In: *Moldova socialistă*. 1982, 25 mar.
3. BERGER, W. G. *Estetica sonatei contemporane*. București: Editura Muzicală, 1985.
4. *Gheorghe Neaga: biobibliografie*. Chișinău: BNRM, 2001.