

**PIESELE PENTRU PIAN DE GHEORGHE NEAGA:  
PARTICULARITĂȚI DE INTERPRETARE**

**PIECES FOR PIANO BY GHEORGHE NEAGA:  
INTERPRETATIVE PARTICULARITIES**

The present article is devoted to the piano music by Gh. Neaga, one of the most famous Moldavan composers. The article considers the ways of interpretation, the particularities of composition, the genre and musical language of such well-known piano pieces as: *Doina, Prelude, Toccata, Tale* etc. The author emphasizes the role and importance of these pieces for the pedagogical repertoire of the Piano Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.

Gheorghe Neaga este un remarcabil violonist, compozitor și pedagog, care a adus o contribuție valoroasă în dezvoltarea culturii muzicale naționale. Deosebit de complex și multilateral, talentul său s-a manifestat în domeniul creației componistice. Aducem mai jos părerea muzicologului Z.Stolear: „Muzica lui Gheorghe Neaga este profund națională, ea este pătrunsă de trăsăturile coloritului moldovenesc ... Îmbogățită prin tradițiile clasice ale scriiturii componistice profesionale și redată într-o manieră individuală de expunere, specifică lui Gh. Neaga, intonația populară capătă în creația compozitorului o prospețime și frumusețe irepetabilă“ (1).

Examinând creația instrumentală a lui Gh. Neaga, putem face concluzia că domeniul prioritar al intereselor artistice reprezintă lucrările pentru vioară. Tendința compozitorului pentru muzica violonistică se explică prin specialitatea sa interpretativă, precum și prin influența activității pedagogice și concertistice ca violonist. De remarcat că primul opus al compozitorului era *Concertul* pentru vioară și orchestră. Și totuși, multe din piesele pentru pian scrise de Gh. Neaga au intrat în fondul de aur al muzicii pianistice moldovenești și cu succes se interpretează în concerte: *Preludiul C-dur, Doina, Povestea* etc.

*Doina* pentru pian a fost compusă la începutul activității de creație, în anii '50 ai sec. XX, în perioada de studenție. Deja în această lucrare s-au manifestat trăsăturile stilului individual și ale gândirii componistice a lui Gh. Neaga, cum ar fi prezența liniilor melodice de o respirație

largă și caracterul național al muzicii.

*Doina* este o piesă lirică într-un tempo lent, scrisă în forma tripartită. Tonalitatea *Ges-dur* accentuează coloritul ei luminos și moale. Despre acest opus pianistul A. Miroșnikov scrie: „Autorul s-a adresat la un gen foarte răspândit în creația populară moldovenească — genul de doină cu caracterul ei liber, improvizatoric“ (2). Astfel, programul gândit de autor, a găsit reflectare în titlul lucrării și condiționează o anumită manieră de interpretare, ce are rădăcini în practica lăutărească.

Tema de bază a lucrării reprezintă un recitativ expresiv și pătrunzător, care se expune pe figurații neîntrerupte de treizecidoimi. De asemenea, tema este înfrumusețată de numeroase melisme: triluri, apogiaturi scurte și lungi. Însuși recitativul, care reprezintă o trăsătură specifică al doinelor instrumentale, se construiește ca o fracționare ritmică a unui sunet în diverse variante: un timp metric (pătrimea) se prezintă ba ca patru șaisprezecimi, ba ca sextolet sau ca opt treizecidoimi. Pentru a executa această repetiție originală a sunetelor, chiar și într-un tempo liniștit, trebuie aplicată schimbarea degetelor, spre exemplu, 4—3—2—1; 3—2—1—2 etc., astfel se va evita sonoritatea monotonă și plictisitoare. Pianistul va fi atent și la culoarea timbrală a recitativului: în repetarea notelor din prima octavă se poate reda sonoritatea clarinetului, iar în registrul mai înalt (din octava a doua) — sonoritatea fluietului sau a flautului. Figurațiile ornamentale de treizecidoimi trebuie să fie executate *dolce e molto leggiero* cu respectarea indicațiilor dinamice ale autorului de *crescendo* și *decrescendo*, ceea ce va contribui la o plasticitate mai mare a frazelor și intonațiilor. Datorită măiestriei componistice, tema de bază — recitativul — se dezvoltă destul de liber și improvizatoric, deși avem indicația măsurii de 4/4, care se păstrează pe tot parcursul piesei. Toate apogiaturile din vocea superioară trebuie executate din contul duratei sunetului de bază (nu a celui precedent), pentru a nu încălca expunerea firească a discursului melodic.

Factura acompaniamentului din *Doină* este din două straturi: primul este o linie care nu se schimbă până la sfârșitul lucrării (pe parcursul a 22 măsuri), al doilea reprezintă acorduri ușoare care trebuie executate *ben legato* cu o accentuare ușoară a vocii superioare. Începând din măsura 5, în acordurile din acompaniament apar consunări armonice mai disonante, care trebuie auzite și evidențiate, deoarece ele atribuie temei diverse nuanțe. Rolul expresiv al acompaniamentului, care pare static spre deosebire de linia melodică dezvoltată, constă în menținerea lui în limitele unei improvizații melodice.

Compartimentul median al lucrării (*Piu animato*, măsurile 8—17) se distinge printr-o neliniște și zbucium sufletesc: dinamica crește treptat, armoniile din linia mediană a acompaniamentului se schimbă frecvent, melodia se „ridică“ într-un registru mai înalt și răsună mai pătrunzător, trilurile devin mai agitate și vertiginoase, iar repetările ritmice ale unui sunet din recitativ sunt mai frecvente. Trei etape ale dezvoltării dinamice, pornind de la diverse armonii (*As*, *Ces* și *D*), aduc spre o culminație generală pe *fortissimo* (măsura 15), în care tema doinei capătă un caracter patetic. Având în vedere natura improvizatorică a genului de doină, pianistul poate să interpreteze piesa, dar mai ales compartimentul median, cu o anumită libertate, folosind stilul *rubato*. În măsurile 16-17 sonoritatea puternică și apăsată scade treptat printr-un *diminuendo e ritenuto* cu *fermato*, ceea ce pregătește repriza.

În repriză (măsurile 18—22) tema de bază a piesei se expune ceva mai liniștit, „înăbușit“, parcă de departe și treptat se oprește pe sunetul *des* din octava a doua care este repetat, apoi trece în tril pe același sunet, oprindu-se pe acordul *Ges-dur*. În ultimele două măsuri pentru a realiza efectul de „topire“ totală a sonorității se poate folosi pedala stângă.

După cum s-a constatat mai târziu, genul doinei moldovenești a găsit reflectare și în alte creații ale lui Gh. Neaga. Iată ce scrie Z. Stolear despre atitudinea compozitorului față de doină: „Nu vorbim despre acele cazuri, când piesele sau părțile ciclurilor sunt numite de autor doine (cum ar fi, spre exemplu, *Doina* pentru pian, partea II a *Suitei* pentru cvartetul de coarde etc.), dar și acolo unde materialul tematic are un caracter generalizator, influența melodiilor doinite este evidentă și incontestabilă“ (3). Aceasta se poate observa de asemenea în introducerea la partea III din *Simfonia* N2.

Destul de aproape de doina populară este piesa *Povestea* din *Suita* pentru pian, atât după conținutul de imagini cât și după caracterul desenului melodic al temeii principale. *Suita* a fost compusă în 1961, dar în prezent aproape că nu se interpretează, cu excepția părții III — *Povestea*, care are o viață concertistică independentă de ciclu. „De la tristețea latentă, expunerea negrăbită, reținută până la un suflu pasionat, dramatic — iată diapazonul de emoții, redat de muzica părții III — *Povestea*, ce se deosebește printr-o prospețime intonațională, un colorit armonic aparte“ (4).

Prima parte a *Povestii* (*Adagio doloroso*, F-dur) debutează cu o introducere, care se expune în mâna stângă. Din primele sunete, datorită

trepteii a VI coborâte a majorului, se creează o dispoziție tristă, medita-tivă. Mișcarea lină a optimilor, unite prin ligi care trebuie respectate cu strictete, susțin o melodie gingașă și fină, ce apare în măsura 3. Limbajul armonic complicat al acompaniamentului redă sonorității de o eleganță și originalitate aparte, dezvăluind, după părerea lui E. Cletinici, interesul lui Gh. Neaga pentru impresionism (5). În factura acompaniamentului se disting trei linii: basul cu dublare în octavă, mișcarea cu optimi și vocea superioară în intervalele de terță evidențiate de compozitor. Pentru a reuși o interpretare calitativă a facturii acompaniamentului, va fi necesar de a exersa în mod special.

Tema de bază a creației, fără îndoială, a fost influențată de doina moldovenească. Trăsăturile tipice pentru melodica doinelor sunt redat clar și coloristic: întâlnim turații melodice caracteristice, intonații de bocet la secunde descendente, sincope și melisme. În temă este foarte important de a sesiza caracterul muzicii, bazându-ne pe indicația auto-rului *doloroso*, de a intona intervalele largi din linia melodică și de a păstra frazarea în liniile melodice de amploye.

Interpretul trebuie să rețină că în măsura 15 dezvoltarea ulterioară a temei se întrerupe, schimbându-se dispoziția emoțională: predomină caracterul liniștit și stabil. Autorul realizează aceasta prin anumite mij-loace de expresie: trecerea temei în registru mai grav și mai profund, expunerea vocii superioare în stil de recitativ, predominarea duratelor de pătrimi în acompaniament și folosirea octavelor cu sonoritatea lor „rece“ în registrul acut.

Primul compartiment al *Povestei* finisează cu un canon la patru voci, în care trebuie evidențiată intrarea fiecărei voci, cât și „colorată“ timbral, arătând toate imitațiile. Pianistul trebuie să execute această „meditație“ polifonică foarte fin, depășind, parcă, momentele de ne-siguranță interioară, găsind modalitatea pentru dezvoltarea ulterioară a chipurilor muzicale (în partea mediană a lucrării).

În compartimentul median al *Povestei* se instalează o atmosferă de tristețe și neliniște. Tema de bază a acestui episod (*cantando, ben legato*) se bazează pe intonațiile *lamento* ce se repetă de trei ori. Ele se suprapun cu „suspinetele“ din vocea mediană pe durate de optimi, iar cvintele „pustii“ din bas sugerează senzația de deznădejde. Figu-ra ritmică cu optimi din vocea mediană se păstrează fără schimbări pe parcursul a 18 măsuri. Acest fragment pe ostinato introduce un dramatism intens, pregătind expunerea temei în factura acordică. În acompaniament observăm dublările în octavă, iar cvintele în registrul

de jos se schimbă în mersul măreț de octave, motivele tematice se expun canonic în direcția descendentă.

Folosind această factură complexă și cuprinzând practic toate registrele instrumentului, autorul modifică caracterul temei inițiale: ea devine mai solemnă, având o sonoritate deosebit de măreață. Discursul sonor pe *crescendo* și cu *un poco agitato* contribuie la creșterea intensității până la o culminație în care se folosesc acorduri pe *fortissimo* în tonalitatea *h-moll*. Ele trebuie să fie executate cu o forță emoțională deosebit de mare, păstrându-se sonoritatea „nobilă“ a instrumentului.

De asemenea, interpretul va studia detaliat planul tonal al compartimentului median al piesei, deoarece schimbările frecvente ale tonalității au un rol însemnat în dramaturgia acestui episod, accentuând considerabil dramatismul și caracterul agitat al muzicii. Un pasaj ascendent, vertiginos, cu șaisprezecimi, încheie episodul culminant al opusului, reușind să diminueze intensitatea psihologică a compartimentului central.

Repriza (*Adagio doloroso*) piesei analizate readuce tonalitatea luminoasă *Ges-dur*. Materialul tematic al secțiunii concluzive este identic structurii primei părți: din nou răsună tema lirică a doinei, se aud sunetele gingașe ale „clopoțelilor“ dublate în octavă, episodul canonic „coboară“ treptat; doar caracterul temei de bază devine acum mai luminos și mai domol. „Dar pașii calculați ai timpului și stingerea lor la sfârșitul piesei ne lasă în conștiința noastră dispoziția de o tristețe luminoasă, meditativă“ (6).

Limbajul armonic contemporan și coloritul expresiv național au transformat *Povestea* lui Gh. Neaga în una foarte atrăgătoare pentru tinerii pianiști din Moldova. În piesă lipsesc dificultăți tehnice majore, deoarece este o piesă cantilenă. În același timp, opusul necesită de la interpret eforturi considerabile și un control auditiv atent în lucrul asupra sunetului: culori fine, frazare detaliată care trebuie redată prin diverse procedee de emiterie a sunetului. Adăugăm că lucrul asupra creației poate servi drept o pregătire pentru interpretarea unor lucrări de proporții, cum ar fi *Berseuse* de F. Chopin, *Consolare* de F. Liszt etc.

*Preludiul* pentru pian în *es-moll* a fost compus de Gh. Neaga în anii de studii la conservator și editat în 1961. „Spre deosebire de caracterul coloristic al *Doinei*, *Preludiul* la fel ține de perioada timpurie a creației compozitorului și dovedește diversitatea imaginilor muzicale ale opusurilor tânărului compozitor“ — remarcă A. Miroșnikov (7).

Efectele deosebit de specifice, bogăția consunărilor armonice, trecherile originale și frecvente dintr-o tonalitate în alta, trezesc asocieri cu

muzica compozitorilor impresionisti, mai ales cu cea a lui C. Debussy. Ca exemplu, amintim de preludiile *Voiles*, *La cathedrale engloutie* și multe altele. În același timp, în lucrare mereu se sesizează turații intonative ale muzicii populare. Anume această combinare interesantă înzestreează preludiul cu elemente de originalitate și sensibilitate aparte.

După forma sa, piesa este monopartită și se expune într-o singură factură (pe parcursul a 16 măsuri): acorduri arpegiate pe fundalul basilor puternici de clopote. Motivul tematic constă din 4 măsuri, egale după dimensiuni (2+2), în corelația de întrebare — răspuns, având o modulație (din *es-moll* în *b-moll*) chiar de la început. Materialul tematic al preludiului este de același tip după factura pianistică, reprezentând diferite imagini: în primul avem o succesiune de acorduri bogat ornamentate într-un caracter solemn executate pe *forte*, iar în al doilea, sesizăm o cascadă de acorduri gingașe ce amintește de murmurul apei, pe nuanța de *piano* și pe fundalul basului reținut. Grație sonorității acestor acorduri gingașe asistăm la o prezentare mai sensibilă a tonalității minore și a caracterului trist al muzicii.

Următorul episod se expune în culorile luminoase ale majorului. Aici acordurile răsună mai accentuat, redând o atmosferă sărbătorească. Ultimul compartiment include treceri tonale prin intermediul mijloacelor sistemului majoro-minor. La interpretarea temei de bază pianistul trebuie să urmărească ca în acordurile arpegiate și în figurațiile din registrul acut, să se accentueze vocea melodică superioară din mâna dreaptă. Sunetele superioare din acorduri de asemenea formează o linie melodică cantabilă. Pentru a obține o evidențiere în această „ambianță” sonoră a liniei vocii superioare, se recomandă trecerea greutateii mâinii spre degetul 5, care conduce tema. Acordurile vor fi executate cu un sunet profund, apăsând în claviatură cu toată mâna. Succesiunea armonică pe *pianissimo* va fi redată lejer, puțin deslușit, utilizându-se pedala stângă.

*Toccata C-dur* încheie cercul de piese, compuse în anii de studenție. Ea este o lucrare extrem de expresivă, cu sonorități originale, cu un dinamism energic, ritm pregnant și chipuri optimiste. Autorul utilizează diverse tipuri de factură pianistică — acorduri, salturi, octave, *glissando*, repetiții etc. — pentru a accentua tehnica virtuoză a interpretului. Lucrul asupra *Toccatei* contribuie la însușirea celor mai diverse tipuri de expunere: tehnica *martellato*, factura acordică ostinato, mișcarea ritmică neîntreruptă și omogenă în tempo vioi (*Allegro vivo*).

În *Toccata*, ca și în alte creații ale compozitorului, și-au găsit reflectare trăsăturile tipice și particularitățile limbajului intonativ al

folclorului moldovenesc.

Tematismul tocatei este pătruns de formule ritmice și melodice ale dansurilor populare moldovenești. Caracterul dansant, evidențiat prin accente energice pe prima și a patra optime în măsura 4/8, se sesizează deja în introducere.

Lucrarea se începe cu o „explozie“ bruscă a acordului *Fis-dur*, care trece într-o mișcare uniformă de șaisprezecimi pe *martellato* în nuanța de *forte*. Apoi apare episodul dansant cu accente caracteristice și cu repetiții pe *staccato*. Digația propusă pentru executarea șaisprezecimilor pe *staccato* constă în succedarea degetelor 1 și 2. După 7 măsuri ale introducerii, apare tema principală a tocatei, expusă în factura acordică de tip *ostinato*. Tema se caracterizează printr-o motorică activă și vertiginoasă, utilizându-se numeroase *sforzando*. Redând caracterul înviorat și energic al muzicii, trebuie păstrat ritmul de „fier“, evitând graba, pentru a expune clar tema, susținută pe un fundal de optimi în mâna stângă.

În tema principală observăm schimbări de tonalități: materialul tematic inițial trece din *C-dur* în *E-dur*, apoi în *As-dur*. Instalarea ultimei tonalități pe nuanța de *subito piano* consemnează începutul compartimentului median. Spre deosebire de părțile extreme ale *Toccatei*, tema se expune în registru mai grav, în partiția mâinii stângi; mâna dreaptă îndeplinește rolul de susținere a temei pe *ostinato*. Linia basului, dublată în octave, se asociază cu un dans bărbătesc viguros, chiar agresiv, deși autorul indică nuanța dinamică de *piano*. Desenul ritmic corespunde formulelor dansului *Bătuta*. Treptat, tema se „ridică“ în registre mai înalte prin intermediul multiplelor modulații: *As-dur*, *Des-dur*, *Ges-dur*, *H-dur*. Un acord măreț pe baza trisonului *H-dur*, înfrumusețat de pasaje *veloce* cu durate de trezecidoimi, reprezintă punctul culminant al părții mediane. Pasajele se vor executa cu un sunet egal într-o mișcare uniformă. Culminația piesei este pregătită printr-o creștere treptată a dinamicii, prin mișcarea *ostinato*, prin complicarea treptată a facturii și lărgirea diapazonului.

Un pasaj rapid pe *glissando* efectuează trecerea la repriza lucrării. Aici se repetă materialul tematic din prima parte, dar într-o ordine inversă a tonalităților: *E-dur*, *As-dur*, *C-dur* și pe nuanța de *pianissimo*. În succesiunea acordurilor dense, pianistul va urmări ca mâna să rămână liber. Discursul sonor activ pregătește coda piesei, care se bazează pe materialul tematic al introducerii. În ultimele măsuri mișcarea încetinește treptat și dispare într-o tăcere profundă.

**Referințe:**

1. Столяр З. Георгий Няга. — Кишинев, 1973. — С.135-136.
2. Мирошников А. Фортепианные произведения молдавских композиторов. — Кишинев, 1973. — С.18.
3. Столяр З. Op. cit. — P. 35.
4. Клетинич Е. Георгий Няги // Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. — Кишинев, 1987. — С.209.
5. Ibidem.
6. Столяр З. Op. cit. — P.113.
7. Мирошников А. Op. cit. — P.19.

*Recenzeit: A. Rojnoveanu, dr., conf. univ.*