

INFLUENȚE STILISTICE ÎN SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN SI MINOR DE ȘTEFAN NEAGA

STYLISTIC INFLUENCES IN THE SONATA FOR VIOLIN AND PIANO IN SI MINOR BY ȘTEFAN NEAGA

AUGUSTINA FLOREA¹,

lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.61

Ștefan Neaga (1900-1951), descendent din neam de lăutari, s-a format ca profesionist, absolvind Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București (1927 – pian, 1933 – compoziție), perfecționându-se la Ecole Normale de Musique din Paris (1937-1939). Mai multe creații ale tânărului compozitor sunt remarcate la concursul de compoziție George Enescu (1934, 1936, mențiunile I, III), printre acestea regăsindu-se și Sonata pentru vioară și pian h-moll (I, 1934). Lucrarea, în care se resimt influențe ale tradiției muzical-romantice, manifestă fenomenul caracteristic pentru școala componistică românească din perioada interbelică: fuzionarea factorului european și autohton.

Cuvinte-cheie: tradiții naționale, tendințe universaliste, influențe muzical-romantice

Ștefan Neaga (1900-1951), descendant of a family of folk musicians, became a true professional after graduating from the Bucharest Royal Academy of Music and Dramatic Art (1927 – piano, 1933 – composition), and improving his abilities at l'Ecole Normale de Musique from Paris (1937-1939). Many works of the young composer were appreciated at the „George Enescu” Composition Competition (1934, 1936, the 1st, 3rd grades honourable mentions). The Violin Sonata h-moll, in which one can feel the influences of the romantic musical tradition, denotes the characteristic feature of the Romanian composition school in the interwar period: the fusion of European and autochthonous factors.

Keywords: national traditions, universalist tendencies, romantic musical influences

Introducere

Sonata pentru vioară și pian, *h-moll*, de Ștefan Neaga², pe manuscrisul căreia e notat: „6 decembrie 1934, Mențiunea I, concursul de compoziție George Enescu”, a fost compusă în perioada, când școala componistică românească își „consolida neîncetat (...) suprafața de contact cu fenomenul muzical universal” [2 p. 104]. Iar factorul „universalist” se manifestă, însușindu-se „lecția” sonatelor enesciene, prin asimilarea tradițiilor marilor romantici, ale căror înaltă apreciere fusese cu înflăcărare declarată în mărturiile tânărului Enescu: „Ei stăpânesc auzul, viața mea. Am înțeles numaidecât, că aceasta e muzica mea. Au fost și sunt încă zeii mei” [3 p. 46]. Acest sentiment pare deplin justificat: incomensurabil prin amploarea impactului intelectual „romantismul este mai mult decât un stil, el reprezintă o amplă și unitară concepție despre lume” [4 p. 79], marcând întreg secolul al XIX-lea ca *eră, epocă* sau *secol* romantic [4 p. 79].

1 E-mail: a.f.1987@hotmail.com

2 Ca și alte creații ale lui Șt. Neaga din perioada interbelică, Sonata pentru vioară și pian *h-moll*, până acum nu a fost publicată. Primul ei studiu analitic a fost realizat în articolul muzicologului I. Păcuraru [1].

1. Spectrul de imagini

Influențe ale mesajului estetic de filiație romantică, manifestate în mod diferit, dar incontestabil, în genul de sonată pentru vioară și pian în muzica românească din prima jumătate a secolului al XX-lea (de la primele sonate enesciene – la sonatele de S. Golestan, C. Silvestri, M. Mihalovici, B. Moroianu, S. Dragoi, S. Toduță etc.), au generat și paleta de imagini din Sonata de Ștefan Neaga: cu o semantică proeminent contrastantă, pătrunsă de tensiune dramatică și exaltare patetică, iar în opoziție cu acestea – imagini impregnate de un pronunțat lirism.

Concomitent, în cadrul Sonatei de Ștefan Neaga, ca și în tradiția unor predecesori, spectrul de imagini marcate prin mesajul romantic este întregit – după principiul de *conlucrare a contrariilor* – prin juxtapunerea sa cu sfera imaginilor de gen: atât de circulație europeană cât și de sorginte folclorică autohtonă, acestea dezvăluind mai pregnant esența mesajului de reper.

Primele se exteriorizează în mișcarea secundă *Tempo di Mazurka* (formă tripartită mare), ofrandă tradiției chopiniene, unuia dintre promotorii exponențiali ai romantismului, datorită căruia *mazurka* poloneză, adusă la apogeul dezvoltării artistice, se plasează printre genurile reprezentative ale stilului dat la nivel european. Indiciile ei ritmo-intonative, regăsindu-se în introducere, temele incipiente ale secțiunilor extreme (p. II, m. 11; m. 140), tema a doua a secțiunii mediane (p. II, m. 107), se învecinează cu influențele altui gen de dans, abordat în creația aceluiași autor – *valsul*, acesta devenind prototip al temei a doua din secțiunea incipientă (p. II, m. 44) și primei din cea mediană (p. II, m. 92).

Imagini tangente folclorului autohton se denotă în partea a III-a – *Largo* (formă tripartită simplă). Tema de debut, prezentată în partida de pian solo, cu durate prelungi de doimi și întregi, cu un contur melodic derulat cu fluiditate, cu intonații în ambitus de terță mică, mișcare pendulatoare, inițiată de la același interval, în acompaniament, sugerează unele asociați cu genul cântecului de leagăn.

Reieșind din concordanța factorului universal și al celui național, e semnificativ că aceste mișcări (una – tangentă genurilor coregrafice de circulație europeană, alta – celor cantabile de origine autohtonă), formând un mini-ciclu în arhitectura Sonatei, încorporează trăsăturile tradiționale de *Scherzo* și *Andante*, corespunzătoare „celor două tipuri de expresivitate muzicală (ilustrând pe rând sentimentul de beatitudine contemplativă și de exuberanță)” [5 p. 287].

Dar cel mai esențial, în aspectul influențelor stilistice este faptul că tematismul mișcărilor interioare este marcat prin intervenția spontană a elementelor din lexicul romantic – intervalul de triton, trisonul mărit – în momente arhitectonice de reper. Spre exemplu, trisonul mărit, de la care demarează tratarea – „epicentrul” dramatic al primei mișcări (p. I, m. 70), apare subit și în partea a II-a, *Tempo di Mazurka* (p. II, m. 9) la finele introducerii, nemijlocit anticipând prima temă; și în partea a III-a, *Largo*, precedând repriza, apoi – coda (p. III, m. 40; m. 64).

2. Tematismul muzical

În creația predecesorilor de stil expresia figurativă a aspirației romantice se manifestă în tematismul principal al primelor mișcări – melodii cu caracterul impetuos, energetic, *tempo*-ul sporit și ritmica „agitată”, evoluarea melodică efectivă, predominant ascendentă, profilată pe salturi intervalice excesive (adesea întâlnindu-se cel de triton). Unul dintre indiciile lexicului muzical devine infiltrarea intonației „emblematică” cu semantică interogativă¹, care în mod alegoric exteriorizează eterna întrebare, perpetua năzuință și căutare a eroului romantic.

În Sonata de Șt. Neaga caracteristicile melodice ale tematismului principal din p. I, *Allegro non troppo, h-moll*, denotă trăsături tipice stilului, ca promptitudinea derulării, motivul incipient fiind profilat pe trei salturi de cvartă-triton-cvartă (*h¹-fis¹, g¹-cis¹-gis¹*), organizarea ritmică „năvalnică” (cu formule punctate și sincopă), reliefaarea ultimului interval ascendent (prin sincopă și durată majorată a sunetului final), acordându-i intonației de debut semantică interogativă. Concomitent, menționăm că și *tempo*-ul părții întâi, precum și a celei finale, amintesc mișcarea moderată a părților extreme în sonata romantică tardi-

1 Despre substratul intonativ-verbal al limbajului muzical v.: Б.Асафьев, Речевая интонация [6].

vă, în special, Sonata de C. Franck și acel *Allegretto ben moderato*, despre care celebrul violonist L. Auer remarca, în glumă, precum că el prezintă „mai degrabă un ben moderato fără Allegretto” [7 p. 255].

În antiteză cu imaginea avântat-romantică a tematismului principal se manifestă cel secundar – expresie figurativă a spectrului de imagini lirice. În Sonata de Șt. Neaga tema secundară (p. I, m. 38) prezintă o melodie diametral diferită de cea principală: după nuanța modală majoră, amplitudinea extinsă a diapazonului melodic, fluiditatea derulării și mișcarea preponderent descendentă. Însă, precum uneori se urmărește în practica predecesorilor, TS emană o senzație de neliniște, sugerată prin identificarea intervalului de triton (peste octavă) în punctele extreme ale diapazonului melodic, momentele de „clar-obscur” majoro-minor omonim, organizarea ritmică, constant dispersată prin pauze, în acompaniament. Aceste caracteristici pe parcursul procesului evolutiv intens continuat, îndeosebi în repriză, rezultă cu o transfigurare esențială a imaginii lirice.

Spectrul de imagini exteriorizat prin tema secundară a părții întâi este complinit cu tematismul secundar din final (rondo-sonată), prezentat cu două idei muzicale (fenomen întâlnit în mai multe sonate romantice): prima – pătrunsă de sobrietate și detașare, cu factura acordică și mișcarea euritmă a vocilor, amintind caracteristici specifice pentru coral (p. IV, m. 25), iar a doua, având proprietăți melodice similare celei din mișcarea întâi. Însă, anume această concepere a dedublării tematismului secundar a fost abordată în finalul Sonatei pentru vioară și pian №3, op. 108, *d-moll*, de J. Brahms – una dintre lucrările „de vârf” ale genului de sonată romantică: prima dintre cele două teme secundare, având caracteristici de coral, se distinge prin austeritate, iar următoarea se deosebește prin candoare și emotivitate lirică.

3. Ciclul de sonată

Arhitectonica ciclică în Sonata de Șt. Neaga este alcătuită din patru mișcări. Structura cvadripartită constituie un fenomen prioritar în arhitectonica sonatei violonistice romantice la diferite etape evolutive ale acesteia: timpurie (Schubert, Sonatina op. 137, nr. 2; Sonatina op. 137, nr. 3; Sonata op. 162); de maturitate (Schumann, Sonata op. 121, nr. 2); tardivă (Franck, Sonata A-dur; Brahms, Sonata op. 108, nr. 3). Urmărind, conform Tabelului sinoptic alcătuit de M. Popescu [8 p. 15-86], evoluția aspectului ciclic al sonatei violonistice românești, constatăm, că toate lucrările de la sfârșitul sec. al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea (unele dintre ele au fost indicate anterior) au doar cicluri tripartite. Astfel, aplicarea ciclului cvadripartit în Sonata de Șt. Neaga devine un indiciu substanțial al continuității principiilor romantice.

Continuitatea tradiției este confirmată, de asemenea, și prin planul tonal al Sonatei: *h-G-E-h* (I-VI-IV-I), caracteristic pentru sonata romantică cvadripartită: Schubert – Sonatina op. 137, nr. 2 (*a-F-d-a*); Schumann – Sonata op. 121, nr. 2 (*d-h-G-d*); iar Sonata de Franck are același plan, dar cu o consecutivitate inversă a tonalităților în mișcărilor mediane: I-IV-VI-I (*A-d-d/fis-A*).

O mărturie a tradiției romantice este, cum s-a menționat, mișcarea relativ moderată în părțile extreme (*Allegro non troppo* – în p. I și *Allegretto* – în p. IV), acest indiciu fiind propriu sonatei franckiene (*Allegretto ben moderato* – la început și *Allegretto poco mosso* – în final).

Integrarea ciclică. Sonata de Șt. Neaga constituie o construcție ciclică, marcată printr-o integritate perfectă, realizată printr-un complex de *factori integrativi*:

– înrudirea ritmo-intonativă în cadrul tematismului principal din partea I (forma de sonată) și final (rondo-sonată), acestea având la încheierea motivului incipient aceeași formulă sincopată cu salt de cvintă descendentă urmat de mișcare treptată în direcție inversă;

– *similitudinea profilului melodic al tematismului secundar*: tema secundară din partea I (p. I, m. 38) și a doua temă secundară din final (p. IV, m. 139), pornind de la un sunet prolongat în registrul înalt, se desfășoară descendent în planare lejeră. Aceleași caracteristici sunt proprii și tematismului liric din mișcarea secundă – tema de *vals*, în tonalitatea *Es-dur* (p. II, m. 44);

– *infiltrarea elementelor „emblematic” ale lexicului muzical-romantic*. Expuse în mișcarea întâi, acestea intervin spontan în mișcărilor mediane, în contextul stilistic al muzicii de gen. Iar în final se

aplică un procedeu tonal-armonic propriu romantismului: la încheierea reprizei de rondo-sonată, TP revine în tonalitatea minoră, „schubertiană”, a treptei a VI, *g-moll* (m. 122);

– *reminiscente tematice*. În coda primei mișcări apar și se elaborează intens, prin mijloace polifonice, reminiscentele temeii principale (p. IV, m. 150). În coda finalului se elaborează reminiscentele motivice augmentate ale TP din mișcarea respectivă (p. IV, m. 148). În continuare, acestea se suprapun cu reminiscentele intonative augmentate din cea de a doua TS (p. IV, m. 158). Iar la finele Sonatei derularea culminativă a TP revine în variantă majoră (*H-dur*).

4. Forma de sonată

Aplicarea structurii respective se atestă în mișcarea întâi, schema ei fiind interpretată în mod distinct, ca formă de sonată cu repriză incompletă – fără TP, și codă cu elemente de dezvoltare. Tematismul Sonatei, fiind expus în structuri laconice, explicite, se impune unui proces de dezvoltare, realizat cu eficacitate, atât în tratare, cât și în celelalte compartimente. Astfel, în tratarea părții I se elaborează motivul incipient al TP cu modificarea (extinderea) structurii sale intervalice și dispersarea elementelor ritmo-intonative cu intervalul de triton ș.a. Procesul de elaborare al TS, începându-se în expoziție, continuă în repriză atât de intens încât provoacă o transformare esențială a imaginii sale inițiale. În codă se reia elaborarea TP, ajungându-se la o derulare emfatică și fastuoasă în momentul culminativ al primei mișcări. Este semnificativ, că unele particularități arhitectonice abordate de Șt. Neaga s-au depistat anterior în sonata romantică: în Sonata de Brahms nr. 3, op. 108, p. I, repriza încadrează o „reminiscentă” a tratării, iar în Sonata nr. 2, op. 100, elemente de dezvoltare se manifestă în coda mișcării întâi.

În elaborarea tematică se aplică activ fluctuația tonală, în special, opoziția tonalităților omonime majoro-minore: în TS a părții întâi (p. I, m. 38) tonalitatea *D-dur* este „umbrită” cu *d-moll* (m. 54); în prima temă din repriza părții secunde tonalitatea *G-dur* (p. I, m. 140) „alunecă” spre *g-moll* (p. I, m. 156); la finele mișcărilor extreme tonalitatea *h-moll* este substituită cu *H-dur*.

Sunt frecvente opozițiile și fluctuațiile tonalităților paralele: tematismul secundar în mișcările extreme (TS din p. I și a doua TS din p. IV) se derulează în tonalitatea paralelă majoră – *D-dur*. În multe cazuri se manifestă direcționarea fluxului tonal spre tonalitatea treptei a VI-a sau a VI-a coborâte:

– în partea a I-a concluzia (p. I, m. 59) din tonalitatea *D-dur* fluctuează spre *B-dur* (m. 66);

– în partea a II-a tema de *vals* (p. II, m. 44) se derulează în tonalitatea treptei a VI-a coborâte, *Es-dur*, în raport cu tonalitatea de bază a mișcării, *G-dur*;

– în partea a IV-a, tema episodului central al formei de rondo-sonată (p. IV, m. 69) se expune în tonalitatea treptei a VI-a, *G-dur*, în raport cu tonalitatea de bază a mișcării, *h-moll*; la finele reprizei aceiași mișcări TP se desfășoară în tonalitatea „schubertiană” a treptei a VI-a, *g-moll*.

O caracteristică specială a demersului muzical în cadrul Sonatei îl constituie alterarea accidentală a treptelor: în TP a primei mișcări se modifică treptele a IV-a, V-a, VI-a, VII-a (p. I, m. 3), alternându-se, uneori, cu cele naturale; iar în evoluarea temeii de *mazurka* din mișcarea secundă aplicarea treptei a patra lidice (p. II, m. 2, 8, 12 etc.) capătă o semnificație etnică a genului respectiv.

În procesul de expoziție, dar îndeosebi, în elaborarea tematică se aplică activ mijloacele polifonice, temele fiind „înveșmântate” cu factură poli-melodică și elaborate prin imitație și *stretto* (despre aceasta – mai detaliat: în punctul următor).

5. Ansamblul cameral

Formula de ansamblu, ca aspect compozițional al Sonatei este soluționată cu multă consecvență, fiind racordată, ca și alte mijloace, la obiectivele de exprimare a mesajului romantic și argumentată în raport cu evoluarea progresivă a demersului muzical. Se identifică anumite principii de: 1) specificare timbrală a tematismului; 2) asociere a partidelor instrumentale.

Expoziția tematismului principal în prima mișcare și în final se realizează în partida de pian, fiind reluat la vioară (p. I, m. 13; p. IV, m. 13) și prezentat mai desfășurat sintactic, mai profilat melodic, mai

exteriorizat emotiv. În aceeași consecutivitate se expune și TS a primei mișcări, însă, reluată la vioară, tema se deplasează cu un semiton în sus, se modifică intonativ, acumulând tensiune și agitație. Iar în repriză TS se derulează doar la vioară, imaginea ei lirică transformându-se esențial, captând frământarea zbuciumului romantic. TS din finală, expusă prin două idei muzicale, este prezentat timbral diferit: prima – sobră, cu factură acordică, se derulează la pian; a doua – pătrunsă de lirism și candoare, este interpretată la vioară.

Asocierea partidelor instrumentale se manifestă prin următoarele modalități:

1. *Asociere prin complementare* – formula de ansamblu „*duet instrumental complementar*”. Se aplică în expoziția tematismului de reper în partea întâi și final. Dezvoltându-și propria linie melodică, instrumentele participă într-o pornire emotivă comună la exteriorizarea imaginii tematismului muzical. În zone culminative partidele instrumentale se sincronizează într-un torent sonor confluent, ca în derularea TP în tratarea părții I (p. I, m. 86); în derularea TP (în versiune majoră) la sfârșitul finalului (p. IV, m. 165). Uneori partidele se reunesc în multiplă dublare: desfășurarea TP la finele primei mișcări se realizează prin dublare în cinci octave (p. I, m. 160).

2. *Asociere prin alternare* – formula de ansamblu „*dialog instrumental imitativ*”. Se utilizează în momente cu intensă elaborare tematică în mișcările extreme, motivul distinctiv fiind imitat consecutiv, uneori *stretto*, la ambele instrumente: în procesul elaborării TP din partea întâi în tratare (p. I, m. 70) și în codă (p. I, m. 150); pe parcursul derulării TP din final la sfârșitul expoziției (p. IV, m. 55), reprizei (p. IV, m. 136), în codă (p. IV, m. 148); în cadrul elaborării motivice a temei din episodul median a formei de rondo-sonată din mișcarea finală (p. IV, m. 69).

3. *Asociere prin confruntare* – formula de ansamblu „*duet instrumental opozițional*”. În momentele de tensiune maximă are loc derularea concomitentă a tematismului de opoziție: la sfârșitul reprizei din final TP se derulează prin suprapunere cu a doua TS (p. IV, m. 124); în culminația din coda finalului (p. IV, m. 158) repetarea perpetuă a motivului TP, în diminuare (m. 160), se desfășoară prin suprapunere cu a doua TS prezentată în augmentare.

4. *Asociere prin formula de ansamblu „melodie-acompaniament”*. Se folosește în mișcările mediane, asociate stilistic muzicii de gen, la expoziția tematismului de *mazurka*, *vals* și *cântec de leagăn*, această formulă fiind specifică genurilor muzicale respective. Funcția melodică, ca regulă, îi revine partidei de vioară, iar pianului – cea de acompaniament; doar în repriza părții a III-a (p. III, m. 45) funcțiile instrumentelor se inversează temporar, apoi restabilindu-se raportul inițial.

Concluzii

În rezultatul studiului analitic al Sonatei pentru vioară și pian, *h-moll*, de Ștefan Neaga atestăm o realizare de certă semnificație artistică, în care s-a proiectat asimilarea unor reflecții ale romantismului european, dar s-a confirmat și propria măiestrie în edificarea unei lucrări, ce denotă o stăpânire temeinică a tehnicii componistice de structurare arhitectonică a ciclului de sonată, de integrare a partidelor instrumentale în cadrul ansamblului *vioară-pian*.

Sonata de Ștefan Neaga se înscrie în căutările contemporanilor săi, autorilor români, care, în contextul conturării școlii autohtone de compoziție, și-au dezvăluit personalitățile creatoare autentice, însă, concomitent, și propriile viziuni în valorificarea tendințelor universaliste, ancorate în tradiția europeană. Și este important să conștientizăm că fenomenul evolutiv al creației contemporane este prefigurat de procesele de destrămarea romantismului – procese foarte sugestiv și metaforic descrise de W.G. Berger: „Romantismul târziu se aseamănă cu un continent supraîncărcat cu tradiții atotcuprinzătoare, cu un tărâm nesfârșit de întins dar tot mai puternic zguduit de propriile sale energii, de acumulări enorme care îl macină, îl fărâmițează, nu atât la suprafață cât mai cu seamă în adâncime, purtându-l apoi în derivă, surpându-l, desfăcându-l în insule mai mari și mai mici care se înșiră prin distanțare, formând arhipelagurile poli-direcțional dispersate ale muzicii secolului al XX-lea” [9 p. 29-30].

Referințe bibliografice

1. PĂCURARU, I. Repere arhitectonice modale în sonata pentru vioară și pian în si minor de Ștefan Neaga. In: *Arta, 1994: Ser. Teatru, muzică, cinematografie*. Chișinău: AȘ RM, 1994, pp. 75-80.
2. FIRCA, C.-L. *Direcții în muzica românească. 1900-1930*. București: Editura Academiei RSR, 1974.
3. PEPELEA, D. *Sonata pentru vioară și pian în creația românească interbelică*. Vol. I. *Repere enesciene*. Brașov: Editura Universității „Transilvania”, 2007.
4. SOLLERTINSKI, I. Romantismul, estetica sa generală și muzicală. In: SOLLERTINSKI, I. *Despre muzică și muzicieni*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1963, pp.79-95.
5. ȘTEFĂNESCU, I. *Johannes Brahms*. București: Editura Muzicală, 1982.
6. АСАФЬЕВ, Б. *Речевая интонация*. Москва-Ленинград: Музыка, 1965.
7. АУЭР, Л. Сезар Франк и Шоссон. В: АУЭР, Л. *Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики*. Москва: Музыка, 1965, pp.255-259.
8. POPESCU, M. *Repertoriul general al creației muzicale românești*. București: Editura Muzicală, 1987.
9. BERGER, W.G. *Estetica sonatei romantice*. București: Editura Muzicală, 1983.