

SUITELE LUI GHEORGHE NEAGA ÎNTR-UN CADRU DIDACTIC ȘI DE REPERTORIUL INSTRUMENTAL

Lect. univ. dr. NATALIA CHICIUC

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău



Natalia CHICIUC (1988) este lect. univ. la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, cadru didactic la Centrul de Excelență în Educație Artistică „Ștefan Neaga” și redactor-prezentator la IPNA Compania Teleradio Moldova. Cu studii de doctorat în muzicologie (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), publică în Republica Moldova și România, participă la întruniri științifice la Chișinău, București, Iași și Timișoara. A beneficiat de o bursă *Erasmus* la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, România, și este cercetător științific în cadrul proiectului științific instituțional al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică)*:

actualizare, sistematizare, digitalizare.

REZUMAT

Opusurile în genul de suită reprezintă o parte însemnată în repertoriul instrumental al compozitorului Gheorghe Neaga, dar și în patrimoniul de aur al muzicii camerale din spațiul dintre Prut și Nistru. Incluse în diferită măsură în repertoriul didactic al instituțiilor de învățământ artistic, dar și în cel concertistic, lucrările reflectă într-o perfectă măsură predilecțiile artistice ale autorului, influențate mai mult sau mai puțin de fluxul evoluției tehnicilor componistice. Obiectivul propus în articolul de față este de a sublinia, prin prisma creațiilor sale în genul de suită, careva ipostaze reprezentative pentru compozitorul Gheorghe Neaga și, respectiv, pentru cele trei etape de creație a acestuia: anii '50-60, când tânărul violonist debutează în cariera sa de compozitor; anii '70-80, caracterizați printr-o evoluție rectilinie spre o acumulare cantitativă și calitativă a experienței în domeniu; anii '90-2003 (trăiți în mare parte în SUA), când în fiecare opus se observă un înalt nivel de măiestrie profesionistă. În acest sens, într-o prezentare cu caracter diacronic, studiul va sintetiza detalii despre profilurile tematice, conținuturile ideatice, planurile de forme, principiile și tehnicile compoziționale, precum și despre multitudinea de elemente muzicale constitutive ale lucrărilor, toate acestea aflate într-un anumit raport cu tradiția ori modernitatea.

Cuvinte-cheie: gen, suită, diacronie, tradiție, modernitate

După cum „suita instrumentală ocupă un loc important în sistemul genurilor creației componistice din Republica Moldova – fapt demonstrat atât de interesul permanent al compozitorilor față de acest gen, precum și de numărul considerabil de lucrări [...]”¹ – printre compozitorii care au perceput în mod onorabil potențialul valorificării acesteia se numără și Gheorghe Neaga. Cu un repertoriu bogat în creații reprezentative autorul a tins către o excelare componistică în cazul fiecărui element de expresivitate muzicală, lăsându-se influențat de bogatul domeniu al folclorului și tratând cât mai inedit expresivitatea conținutului muzical, sugestivitatea temelor, originalitatea abordării principiilor arhitecturale și a tehnicilor polifonice, varietatea timbrală etc.

Cele șase suite dedicate diferitelor componente orchestrale și camerale-instrumentale – *Suită pentru pian* (1961), *Suită pentru cvartet de coarde* (1965), *Suită pentru orchestră de cameră* (1966), *Suită pentru orchestră de coarde* (1970), *Suită concertantă pentru violoncel și pian* (1986), *Suită pentru cvintet de instrumente de suflat* (începutul anilor '90²) – au apărut în cea de-a doua perioadă din istoria autohtonă a genului³. Scrise succesoral, acestea indică o relativă evoluție a componisticii lui Gheorghe Neaga și se raportează fie la anii '60, când suita a constituit obiectul căutării ineditului din perspectivele stilului și ale limbajului muzical, fie la etapa anilor '70-90, în care genul a culminat atât calitativ, cât și cantitativ⁴.

Într-un fel sau altul, cu excepția ultimei suite din șirul de mai sus, toate celelalte creații au mai figurat în diferită măsură în investigațiile muzicologice realizate de cercetători precum Zinovii Stolear, Evgheni Cletinici, Izolda Miliutina, Svetlana Țircunova, Nadejda Cozlova, Tatiana Berezovicova ș.a., fiind abordate unilateral sau oferite ca exemple pentru anumite probleme de muzicologie. În acest context, studiul de față este o încercare în sine de a sintetiza și evidenția unele detalii găsite în urma cercetării multilaterale a profilurilor tematice, a conținuturilor ideatice, a planurilor de forme, a principiilor și tehnicilor compoziționale și, nu în ultimul rând, a multitudinii de elemente muzicale constitutive prin care lucrările se raportează la tradiție ori la modernitate. Pentru că, scrise succesoral, toate suitele indică o ușoară evoluție a componisticii lui Gheorghe Neaga, ce va putea fi observată urmărind prezentările care urmează.

Primul opus al lui Gheorghe Neaga în genul de suită – *Suită pentru pian* – este și cel mai frecvent întâlnit atât în programele didactice și de concert, cât și în publicațiile muzicologice. Creația a fost interpretată imediat după compunere de către pianista Ghita Strahilevici, căreia îi și este dedicată, și editată în următorii ani.

¹ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, Pontos, Chișinău, 2015, p. 6

² Nu se cunoaște anul compunerii acestei suite. Cert este faptul că prima interpretare a lucrării a avut loc în 1991.

³ Periodizare propusă de muzicologul Tatiana Berezovicova.

⁴ *Idem*, p. 101. Gheorghe Neaga nu a compus suite în timpul șederii sale în SUA.

Acest fapt este o dovadă în plus a întâietății absolute pe care o deține suita pianistică printre suitele pentru instrumentele solistice¹.

Lucrarea se raportează la prima etapă de creație a autorului și a apărut în 1961 – la câțiva ani distanță de absolvire a clasei de compoziție și la un an de la participarea la *Decada literaturii și artei moldovenești* de la Moscova – într-o perioadă în care Gheorghe Neaga debuta în cariera sa componistică cu primele opusuri instrumentale în forme ample. De aceea, se întâmplă ca *Suita pentru pian* să prezinte unele ambiguități în materie de limbaj muzical, astfel încât opțiunile sale pot fi lăsate pe seama începutului de carieră componistică, dar pot fi percepute, de altfel, și drept indicii ale unor încercări inovatoare.

Un prim factor în studiul lucrării îl reprezintă forma acesteia, una din cinci părți pe cât de diferite, pe atât de coerente în sensul ciclicității și al unitarității. Coexistența ambelor direcții ale bipolarității emise poate fi acceptată numai în baza unor argumente găsite pe parcursul cercetării structurilor și a limbajelor muzicale fiecăreia dintre mișcări, dar și a relațiilor dintre acestea. Or, în ciuda individualității părților și a diferențelor lor dimensionale, există anumiți parametri care asigură conexiunea ideatică a opusului, oferind totodată un complex material muzical – despre care Balys Dvarionas a afirmat că ar fi fost suficient pentru două compoziții² – și o desfășurare în etape a unui conținut bogat în „lirism elevat, profunzime psihologică, subtilitate intelectuală, emoții care ating uneori o pronunțată tensiune dramatică”.³

Pentru început se constată că primele trei părți – *Preludiu*, *Scherzino*, *Basm* – sunt mult mai reduse după dimensiuni decât ultimele două – *Temă cu variațiuni* și *Rondo*. Însă în pofida faptului că sunt concepute miniatural, acestea cuprind o scară largă de imagini și elemente muzicale pe cât se poate de substanțiale în contextul ideatic al lucrării. Spre exemplu, partea întâia – *Preludiu* – se prezintă într-o formă tripartită mare cu repriză de tip AA_1A^1 , fiecare compartiment al căreia nu este compus decât din două perioade, cu o singură excepție, pătrate și simetrice. Deși ocupă doar cincizeci de măsuri, sub ancora indicației *Moderato maestoso*, materialul muzical ce poartă un rol introductiv pentru întregul opus oferă în cel mai evident mod posibil două elemente contrastante – *a* și *b* (vezi exemplul 1a, b) –, pe care, împrumutând din specificul tematismului unei forme de sonată, Gheorghe Neaga le prezintă fie sub paravanul dramaticului, fie sub cel al liricului.

¹ *Idem*, p. 55

² Evgheni Kletnich, *Instrumentalnaia muzyka Georgiia Niagi (voprosyevoliutiistilia)*. V: *Kompozitory Siuznykh Respublik: sbornyk statei*. Vyp. 4., Sovetskikompozitor, Moscow, 1983, p. 5

³ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, Pontos, Chișinău, 2015, p. 52



Exemplit 1a: Suita pentru pian, p. I-a, Preludiu, elementul a



Exemplit 1b: Suita pentru pian, p. I-a, Preludiu, elementul b

În continuare, într-un ritm alert și cu sonorități intens cromatizate, *Scherzino* pare să fie cea mai scurtă parte din întregul ciclu, senzația de accelerare temporală fiind cauzată și de indicația *Prestissimo giocoso* sau de figurile ritmice secționare cât mai divers între schimburile frecvente de metru (1/8, 3/8, 5/8, 6/8, 4/4). Din punct de vedere tematic, compartimentele formei bipartite mari conțin, la fel ca și în *Preludiu*, două elemente diferite. Exuberanța și expunerea în avalanșă a primei teme, defalcate cromatic într-o continuă alternanță a accentelor ritmice, contrastează cu melodia expresivă și caracterul *cantabile* ale temei secunde, apropiată prin dubla-i modalitate formulările-i ritmice de melosul folcloric.¹

Registrul caracterelor exprimate prin intermediul limbajului muzical se extinde în partea de mijloc a suitei – *Basm*. Inspirat din creația impresioniștilor², dar și din muzica urmașilor acestora, autorul inversează raportul dramatic-liric întâlnit în *Preludiu* și *Scherzino* și pornește în cadrul unui *Adagio doloroso* o etapizare a aprofundării dramatismului. Cele trei faze ale desfășurării conținutului muzical se regăsesc oarecum și în secționarea formei de tip *ABA*¹ a părții. După ce compartimentul de debut (*A*) – cu factură transparentă și temă expusă în caracterul unui cântec de leagăn³ – produce o introducere în lumea eului celui care trăiește acest basm, fugato-ul la patru voci pe unul dintre elementele temei *B* din partea anterioară exprimă o intensificare a zbuciumului lăuntric. Și abia în măsurile finale, sub indicația *smorzando*, se accentuează un caracter specific melodiilor doinite⁴, ce descriu de obicei reprimarea unor sentimente.

Într-un contrast epatant cu proporțiile miniaturale ale primelor trei părți ale suitei și cu claritatea și individualitatea oarecum sesizabilă a conținutului tematic al acestora se găsesc următoarele două. În *Tema cu variațiuni*, tema (vezi exemplul 2) – urmată de cinci variațiuni succedate analogic – este inspirată din cele două elemente ritmico-melodice din începutul *Preludiului*. Împrumutul ideatic contribuie, bineînțeles, la o relativă suprimare a individualității și participă, alături de alte elemente ale limbajului muzical, la asigurarea ciclicității opusului.

¹ Zinovi Lazarevici Stoliar, *Georgii Niaga*, Cartea Moldovenească, Chișinău, 1973, p. 111

² Evgheni Kletnich, *Georgii Niaga. V. Kompozitory Sovetskoi Moldavii*, Literatura artistică, Chișinău, 1987, p. 209

³ Zinovi Lazarevici Stoliar, *Georgii Niaga*, Cartea Moldovenească, Chișinău, 1973, p. 113

⁴ *Idem*, p. 36



Exemplul 2: *Suita pentru pian, p. a IV-a, Temă cu variațiuni, tema*

Principiul variațional utilizat de Gheorghe Neaga provoacă dezvoltări și devieri survenite în diferită măsură pe parcursul înșiruirii celor cinci variațiuni prezentate relativ tradițional. În unele dintre acestea – I, II, V – compozitorul rămâne fidel temei, iar în altele – III, IV – propune conținuturi muzicale mult prea îndepărtate de caracterul, figurile ritmico-melodice, stabilitatea tonală și transparența scriiturii acesteia. Iar în contextul în care muzicologul Tatiana Berezovicova numește această parte a lucrării „suită într-o suită”¹, variațiunea a patra poate fi considerată un al treilea nivel ierarhic al structurii creației în sensul principiului de suită. Anume conform acestuia, în prima secțiune a compartimentului se perindă trei fugato-uri, dintre care unul dublu. De altfel, Gheorghe Neaga se apropie aici, în cadrul celei mai extinse variațiuni ale formei, de tiparul obișnuit al unei fugi.

Partea finală – *Rondo* – este o nouă și ultimă etapă în metamorfozarea conținutului ideatic al *Suitei*, dar poate fi tratată și din perspectiva altei variațiuni pentru forma părții precedente. Drept argumente pot servi lipsa barelor duble la sfârșitul părții a patra, precum și afinitățile tematice comportate de final în raport cu *Temă cu variațiuni*. Oricum, *Rondo*-ul se prezintă cu o structură tradițională și obișnuită pentru sfârșiturile de cicluri sonato-simfonice. Cu dimensiuni asemănătoare cu cele din *Temă cu variațiuni*, partea se desfășoară într-o formă pentapartită *ABACA*, ale cărei două episoade contrastează puternic cu cuprinsul refrenului. Și totuși, deși primul (*B*) poartă un caracter liric, iar al doilea (*C*) – unul dramatic, în liniile melodice ale acestora se găsesc frânturi ideatice din *Preludiu*, unde își are originile și tema refrenului. De altfel, ultima este inspirată din mișcarea pe secunde din prima parte, însă pare să fie mai mult o variantă transfigurată a temei din *Temă cu variațiuni*. Aceste observații asupra relației dintre conținutul ideatic al *Rondo*-ului și al altor părți ale creației se adaugă la cele anterioare cu privire la împrumutul în diferită măsură a temelor și subliniază importanța asigurării unitarității ciclului pe care compozitorul o oferă lucrării, ale cărei cinci părți pot fi interpretate totuși și în mod separat.

Astfel, autorul rămâne în zona modernă a genului de suită, deși „putem spune că *Suita* pentru pian a oglindit niște trăsături caracteristice pentru perioada timpurie a creației lui Gheorghe Neaga cu toate căutările, descoperirile, precum și imperfecțiunile inevitabile”.² Iar sub indicațiile *molto crescendo* și *fff*, într-un diapazon din ce în ce mai extins, un ritm sacadat specific tocatei și cu dublări ale

¹ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*, in: *Cercetări de muzicologie, Știința, Chișinău*, 1998, p. 94

² *Ibidem*.

conținuturilor partidelor celor două mâini expuse în direcții contrare, compozitorul își încheie prima lucrare în genul de suită oferind, după înșiruirea unor diverse exprimări și stări emoționale, o atmosferă victorioasă a jovialității asupra liricului și dramaticului de orice natură.

Următorul opus găsit în repertoriul de suită al lui Gheorghe Neaga este **Suita pentru cvartet de coarde**. Compusă în 1965 în doar câteva zile¹, interpretată imediat la Baku în cadrul *Săptămânii Culturii Moldovenești în Azerbaidjan*² și editată după trei ani, această lucrare se raportează, asemenea *Suitei* pentru pian, la prima etapă de creație a autorului. Premisele apariției compoziției nu sunt unele speciale, însă rezultatul produs este unul *sui-géneris*. Or, o simplă intenție de a lua o pauză după solicitanta *Simfonie a II-a*³ l-a condus pe autor spre realizarea unui alt opus disproporționat, care, eludând relațiile echilibrate între părți, a provocat consecințe ce intrigă cel puțin din punct de vedere muzicologic.

Cu dimensiuni reduse – din nou, asemenea suitei pentru pian – lucrarea cvadripartită cuprinde părți mici – *Introdúcere, Doină și Dans*, dar și mari – *Scherzo*. Iar dacă în prima creație a genului Gheorghe Neaga distanțează oarecum părțile mici de cele mari, oferindu-le o anumită individualitate, acum acesta indică *attacca* la sfârșitul fiecărei părți (de la sine înțeleș, cu excepția finalului). Astfel, alături de alte elemente ale limbajului muzical, procedeul *attacca* – pe care compozitorul îl utilizează pentru prima dată anume în partitura *Suitei* pentru cvartet de coarde – contribuie la asigurarea unitarității ciclului⁴ și chiar la transformarea acestuia „într-o formă constituent-contrastantă, sau, mai bine zis, în forma monociclică de tip suită”.⁵

Asemănările dintre cele două opusuri continuă cu parametrul tonal (*F-dur*) afirmat în părțile exterioare, de la care se deviază în cele de mijloc (*e-moll, G-dur*). Mai mult, se pare că și printre formulările ritmico-melodice sau tehnicile de tratare a conținutului tematic pot fi observate careva corespondențe. Și totuși, deși scriitura și mijloacele de expunere nu prezintă inconveniente majore de interpretare, autorul acordă o importantă atenție unor potențiale înnoiri în baza perpetuării canoanelor și nu a negării acestora. Astfel, suita este raportată de către muzicologul Izolda Miliutina la un grup de lucrări ale căror roluri rezidă în extinderea și diversificarea perspectivelor de valorificare a genurilor instrumentale de cameră, dar și în evidențierea unor stiluri componistice individuale.⁶

¹ *Idem*, p. 96

² *Idem*, p. 24

³ Zinovi Lazarevici Stoliar, *Georgii Niaga*, Cartea Moldovenească, Chișinău, 1973, p. 96

⁴ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*, în: *Cercetări de muzicologie, Știința*, Chișinău, 1998, p. 95

⁵ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, Pontos, Chișinău, 2015, p. 98

⁶ Izolda Miliutina, *Kamernyi instrumentalnyi ansambl v molsavskoi muzyke 60-70-hgodov. V: Muzykalnoetvorchestvo v Sovetskoi Moldavii*, Știința, Chișinău, 1988, p. 11

Expuse comprimat, primele trei părți prezintă unele particularități evidente, după cum se întâmplă și în părțile mici ale *Suitei* pentru pian. În plus, se observă anumite analogii și în structura acestora. Spre exemplu, în *Introducere* pot fi remarcate tot două elemente tematice mai mult sau mai puțin înrudite. Însă dacă în *Preludiu* din *Suita* pentru pian acestea erau trasate doar consecutiv, aici Gheorghe Neaga reușește și suprapunerea lor, astfel încât, în contextul unei scriituri strict omofone, să se producă o contrapunere a două straturi. Primul element prezintă însușirile genului de marș, fiind acompaniat de formule ritmice regulate, în timp ce al doilea – cu un conținut liric accentuat – este însoțit de ritmuri specifice jocului popular, precum și de formulări cromatizate întoarse (*re-b-mi-re^h*) atât de frecvent întâlnite în creațiile de mai târziu.

În mod ciudat, trecerea către următoarea parte este realizată în baza ritmului mărșăluit al primului element. Acesta este păstrat și de-a lungul celor trei secțiuni ale formei tripartite mici ale părții secunde, dar sonoritățile sunt de această dată diferite, susținând tânguiala improvizatorică a personajului principal – viola. Or, *Doină* redă un amestec de durere, neputință și supărare, sentimente sporite și de permanente inflexiuni în baza acordurilor de septimă, nonă și undecimă, dar și de indicația inițială *Poco grave*.

Următoarea parte – *Dans* –, puternic contrastantă cu precedenta, pare la o primă vedere a partiturii una dintre cele mai simple și dezinvolve muzici din repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga. Datorită omogenității temporale, dinamice, precum și a celei ideatice, se pare că autorul oferă și ascultătorului respiro-ul de care ar fi avut nevoie după *Simfonia a II-a*. Însă chiar dacă cele trei elemente dansante ale mișcării găsite la început în partida primei viori nu suportă ele însele un travaliu semnificativ, această funcție este dată acompaniamentului. Astfel, se întâmplă ca pe parcursul secțiunilor de mijloc elementele să fie dublate și chiar triplate la secunde, terțe sau cvarte. Iar augmentarea optică a cuprinsului ideatic mai este însoțită și de unele efecte politonale.¹

Aceleași principii compoziționale se regăsesc și în *Scherzo*. După o anticipare ritmico-melodică spre sfârșit de *Dans*, s-ar părea că partea finală nu prezintă ceva absolut nou, decât un metru diferit și instabil ($3/4$, $5/4$, $5/8$, $6/8$ sau $9/8$ față de $2/4$) și o formă mult mai elaborată de rondo în cadrul unor dimensiuni relativ egale cu cele însumate ale primelor trei părți. În cadrul refrenului se păstrează și caracterul dansant anterior, dar compozitorul îi conferă de această dată un suflu *scherzando*, de unde provine și titlul mișcării. Sub egida ambilor parametri se găsește și tempo-ul, pentru că, surprinzător pentru creația timpurie a lui Gheorghe Neaga, lipsește orice indiciu în acest sens.

Însă cea mai neașteptată pentru etapa în cauză este o temă construită în baza șirului de douăsprezece sunete ale gamei cromatice (vezi exemplul 3) găsit în

¹ Zinovi Lazarevici Stoliar, *Georgii Nîaga*, Cartea Moldovenească, Chișinău, 1973, p. 97

„tema principală a *Scherzo*-ului – o melodie provocatoare, îndrăzneță, într-un metru din cinci bătăi, apropiată jocurilor bătrânești de bărbați, cu accente sporite și salturi caraghioase”¹. Apropiată din punct de vedere ideatic celor două elemente din *Introducere*, aceasta contrastează cu temele episoadelor *B* și *C*: *B* desfășurat mai mult într-o polifonie a straturilor în baza unor elemente împrumutate în mare parte fie din părțile precedente, fie din *Suita* pentru pian, și *C* pe un ritm specific de horă mare transpus într-un cadru liric.²



Exemplul 3: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, *Scherzo*, tema refrenului

Autorul își încheie lucrarea însumând într-un proces energetic tehnici și formulări cheie din toate compartimentele *Scherzo*-ului. Peste acestea se aplică și procedeul divizării ritmice, dar și un *perpetuum mobile* în stilul unei tocate al tuturor straturilor către o sigură direcție: ascendentă sau descendentă, ambele întâlnite și în *Introducere* sau *Dans*. Toate caracteristicile enumerate atribuie diviziunii date un rol de codă pentru final, dar și pentru întreaga suită. Astfel, la numai câțiva ani de la debutul său componistic, Gheorghe Neaga întrunește deja câteva dintre cele mai reprezentative însușiri ale propriului stil componistic.

În contextul în care muzica de cameră s-a dezvoltat fulgerător și inopinat în anii '60³, la numai un an distanță de *Suita* pentru cvartet de coarde – în 1966 – un alt opus în genul de suită continuă căutările componistice și năzuințele muzicale ale lui Gheorghe Neaga – ***Suita pentru orchestră de cameră***. Pentru că după cum cele mai multe suite instrumentale apărute în spațiul dintre Prut și Nistru vizează diferite formații orchestrale⁴, nu se poate ca autorul să nu fi avut o încercare în acest sens.

În condițiile unor preocupări paralele ale compozitorului pentru operă și oratoriu – în această perioadă și-a început deja lucrul asupra libretelor pentru *Aurora* (1970) și *Barbu Lăutarul* (1971) – dimensiunile reduse și formele neașteptat de mici ale creației surprind foarte mult. Iar un alt detaliu care captează atenția muzicologică se regăsește în tendința lui Gheorghe Neaga de modernizare a suitei preclasice de tipar vest-european. Or, „îmbinarea elementelor de proveniență folclorică cu cele neoclasiciste a devenit foarte răspândită în creația compozitorilor

¹ *Idem*, p. 98

² Evgheni Kletnich, *Georgii Niaga. V. Kompozitory Sovetskoi Moldavii*, Literatura artistică, Chișinău, 1987, p. 211

³ Izolda Miliutina, *Kamernyi instrumentalnyi ansambl v molsavskoi muzyke 60-70-hgodov. V: Muzykalnoetvorchestvo v Sovetskoi Moldavii*, Știința, Chișinău, 1988, p. 12

⁴ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, Pontos, Chișinău, p. 45

chișinăuieni din a doua jumătate a secolului XX¹, iar această constatare poate obține suficiente probe chiar și printr-o sumară analiză a opusului.

Pentru început, una dintre cele patru părți miniaturale ale suitei, în același timp prima și cea mai scurtă dintre toate, este *Coral*. Sonorizate doar în partidele instrumentelor aerofone – flaut, fagot, corni (I și II) și trompetă – conținuturile muzicale ne îndreaptă memoria către unul dintre genurile perioadei preclasice (vezi exemplul 4). Pornind de la titlu, tempo – *Andante* –, durate mari, metru compus și instabil (4/2, 5/2, 6/2) și scriitură contrapunctată sever la patru și șase voci, autorul semnează o piesă în caracterul epic al unei muzici vocale pe o temă religioasă. Surprinzătoare în acest context sunt instabilitatea tonală, formulările cromatizate întoarse (gen *lab-sib-la#*) și dubla poziție a unui sunet – detalii care oferă părții un suflu inedit și proaspăt.

Exemplul 4: Suita pentru orchestră de cameră, p. I-a, *Coral*

Absolut contrastant prin dimensiuni, tempo – *Allegretto* –, metru (3/8), aspect ideatic și partitură în care se regăsesc toate instrumentele obișnuite ale unei orchestre de cameră, *Vals* ne teleportează spre o altă perioadă a istoriei² și spre un gen al muzicii de salon. Într-o formă mare tripartită cu repriză, conținutul monotematic este expus diferit. Dacă compartimentele exterioare au o factură suficient de transparentă, deși debutează cu fragmente imitative, diviziunea mediană se aseamănă, cel puțin într-o primă fază, cu un *perpetuum mobile* în stilul unei tocate. Nici ideaticul liric al părții nu poate fi considerat unul ofertant, atât timp cât tema ascunsă ori slab conturată nu prezintă un contur melodic clar, cum se întâmplă de obicei într-un gen dansant. Astfel, în baza unui germene polifonic,

¹ Vladimir Axionov, *Ecouri ale neoclasicismului în creația componistică din Republica Moldova*, in: *Arta. Arte audiovizuale*, 2007, Business-Elita SRL, Chișinău, 2007, p. 56

² Deși istoria valsului pornește mult mai devreme, acesta fiind cunoscut de-a lungul timpului și sub alte denumiri, apogeul dezvoltării genului se găsește în romantism.

liniile melodice de pe parcurs prezintă un *Vals* ciudat¹ și copleșitor atât pentru ascultător, dar mai ales pentru un eventual dansator.

Următoarea parte nu poartă un titlu anume, însă indicația *Allegro alla marcia* direcționează cercetarea către genul de marș în pofida formulelor ritmice cu specific folcloric găsite mai ales în acompaniament. Deși expusă într-un număr de măsuri aproximativ egal cu cel din *Vals*, o primă examinare pare mult mai complexă, fapt datorat ambiguității caracterului meditativ cu înclinații fantastice², pe care îl comportă conținutul partiturii bogat în precizări de agogică și tehnică interpretativă. La grupul de instrumente participante în părțile precedente mai sunt adăugate pianul și flautul *piccolo*, forma este una tripartită mare contrastantă și mult mai elaborată decât în partea precedentă, iar unul dintre elementele ideatice pe care compozitorul pune accent în mod evident, secvențându-l sau folosindu-l drept pedală, este formula întoarsă găsită și în alte părți sau creații prezentate în textul de față.

Aceeași formulă întoarsă este observată și în ultima parte a suitei, al cărei caracter *Grave* și tempo *Lento maestoso* sunt obișnuite mai mult centrelor de cicluri decât finalurilor³. În plus, autorul o folosește în inversare față de trasarea originală anterioară, iar sporadic adaugă prin suprapunere și o "inversare a inversării". În același timp, Gheorghe Neaga combină cât mai original tehnici specifice polifoniei și omofoniei, iar imitația este utilizată în aceeași măsură cu procedeul de unison. Și tot pe formula întoarsă însoțită de câteva intervale cromatizate, creația se încheie la *ppp*, lăsând în urmă un semn de întrebare, care, din punct de vedere muzicologic poate fi interpretat variat.

Urmărind detaliile expuse până aici, se contată faptul că „compozitorul continuă aici căutarea formei perfecte pentru realizarea modelului de suită”⁴. Iar încercările sale de a muta cu locul unele părți (vezi *Vals* și final), amintirea unor genuri din alte perioade ale istoriei sub stindardul modernismului (*Coral* și *Vals*), tentativele de a se eschiva de la tematismul de influență folclorică și adaptarea la stilul neoclasic, îmbinarea omofoniei cu polifonia și chiar abordarea contrapunctului de stil sever – toate probează efortul lui Gheorghe Neaga de a oferi ceva original și în același timp raportat la stratul vechi al artei muzicale. Și nu în ultimul rând, nu trebuie omisă ideea că anume această lucrare este cea „în care pentru prima dată în istoria suitei naționale orchestra de coarde a fost îmbogățită cu includerea instrumentelor de suflat”⁵.

¹ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*, in: *Cercetări de muzicologie, Știința, Chișinău*, 1998, p. 95

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, Pontos, Chișinău, p. 47

În plină ascensiune a carierei componistice, Gheorghe Neaga a continuat să-și îmbogățească repertoriul instrumental de cameră cu alte două opusuri remarcabile – *Suita* pentru orchestră de coarde și *Suita concertantă* pentru violoncel și pian. Ambele au apărut în anii '70-80, când genul de suită a culminat atât calitativ, cât și cantitativ¹, și se regăsesc printre cele aproximativ o sută de suite compuse în spațiul dintre Prut și Nistru anume în această perioadă de înflorire a genului².

Dintre ele, anume *Suita pentru orchestră de coarde* „inaugurează o perioadă de maturitate creativă a autorului”³. Compusă în 1970, lucrarea a apărut în vâltoarea pregătirilor pentru finalizarea și interpretarea în premieră a oratorului *Aurora* și a operei *Barbu Lăutaru*. Considerată un succes imediat, *Suita* a intrat în patrimoniul de aur chiar după prima executare în cadrul programului de deschidere a sezonului de concerte din 4 octombrie 1970⁴ susținut de către Orchestra Filarmonicii chișinăuene sub bagheta dirijorului Timofei Gurtovoi.

Compoziția se mai înscrie și printre numeroasele suite dedicate anume grupurilor orchestrale de cameră, ale căror apogeu se găsește, de asemenea, în anii '70-80⁵. Dintre acestea, lucrarea lui Gheorghe Neaga se deosebește totuși datorită dimensiunilor și conținutului concentrat, fiind considerată în acest sens și una dintre puținele suite orchestrale configurate laconic și comprimat⁶. Cu o structură din patru părți: *Introducere*, *Cântec*, *Vals*, *Final* –, compoziția se deosebește prin caracterul predominant liricizat cu nuanțe epice rezultat din preocupările simultane ale autorului pentru vocalitatea muzicii corale și de operă⁷.

Introducere este cel mai potrivit exemplu în acest sens. Epicul specific vechilor cântece haiducești⁸ – mai mult decât evident în cele trei secțiuni ale formei tripartite mici desfășurată pe durata a numai douăzeci și patru de măsuri – predomină întregul spectru ideatic al părții și va putea fi observat pe alocuri și în continuarea suitei. Originală prin simplitatea sa ritmică și melodică, tema (vezi exemplul 5) se alătură altor elemente ideatice esențiale pentru repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga. Firescul expunerii acesteia se datorează și formulelor diatonice, ale căror ondulări melodice se referă, prin suprapunere, la caracterul liric al interpretării de natură vocală, dar și la asprimea orgoliului masculin specific purtării haiducești.

¹ *Idem*, p. 101

² *Idem*, p. 25

³ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*, in: *Cercetări de muzicologie, Știința, Chișinău*, 1998, p. 96

⁴ Zinovi Lazarevici Stoliar, *Georgii Niaga*, Cartea Moldovenească, Chișinău, p. 26

⁵ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, Pontos, Chișinău, p. 47

⁶ Zinovi Lazarevici Stoliar, *Georgii Niaga*, Cartea Moldovenească, Chișinău, p. 26

⁷ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*, in: *Cercetări de muzicologie, Știința, Chișinău*, 1998, p. 95

⁸ Zinovi Lazarevici Stoliar, *Georgii Niaga*, Cartea Moldovenească, Chișinău, p. 78

Exemplul 5: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. I-a, *Introducere*, tema

În partea a doua – *Cântec* – autorul rămâne în zona epicului. De facto, *Introducere* anticipează profunzimea ideatică pe care compozitorul o atribuie piesei secunde, pentru că, inițial, primele două părți ar fi trebuit să constituie un ciclu mic bipartit în cadrul ciclului mare cvadripartit al suitei. Dar diferența izbitoare între cele două jumătăți ale lucrării și lipsa contrastului între părțile succedate ar fi redus din proeminența trăsăturilor de gen ale suitei. Tocmai de aceea, alternanța părților de mijloc a fost inversată de către Gheorghe Neaga în versiunea de concert¹. Totuși, în studiul de față creația este prezentată după prima sa variantă, rămasă valabilă și în ediția tipărită în 1977.

O altă informație utilă se referă la faptul că partea a doua a fost transferată aici din *Suita* pentru orchestră de cameră compusă câțiva ani mai devreme². Nu se poate cunoaște dacă *Cântec* chiar a făcut parte din partitura suitei apărute în 1966 sau a fost doar un fragment din schița lucrării. Cert este că conținutul ideatic al piesei este perfect integrat în structura ciclului *Suitei* pentru orchestră de coarde, iar expresivitatea liricizată a temei inspirată din melosul slav plasează partea dată chiar pe poziția de centru liric al creației.

Într-un contrast ideatic izbitor, partea a treia este un *Vals* presărată cu nuanțe lirice tipic prokofievienesc³. După două părți predominante de o expunere epică, „se pare că fantezia creatoare a compozitorului ne duce dintr-o lume reală a zilelor austere de haiducie într-o alta de poveste”⁴, plină de entuziasm și conotații meditative. Și tot în caracter dansant, dar nu al unui gen de salon, ci în spiritul lirismului folcloric, se găsește și *Finalul* (*Allegro con brio*). Or, *Suita* pentru orchestră de coarde se numără printre opusurile perioadei anilor '70-80, când genul în cauză a acumulat cele mai însemnate realizări în problema abordării folclorului⁵.

¹ *Idem*, pp. 82-83

² *Idem*, p. 81

³ *Idem*, p. 26

⁴ *Idem*, p. 79

⁵ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, Pontos, Chișinău, p. 29



Exemplul 6: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. a IV-a, *Final*, tema

Fără predispuneri către tensionări dramatice, cuprinsul ideatic al ultimei părți din *Suită* provoacă limitarea la monotematism. De aceea, nu se poate spune că ar exista o originalitate absolută în comparație cu ideaticul de până aici. Mai ales figura de început (vezi exemplul 6) comportă asemănări evidente cu elementul tematic al *Introducerii* epice, iar intervalul de cvartă care îi este antepus în dezvoltările din compartimentul median se mai găsește și în *Cântec*, dar și în *Introducere*, amintind despre similitudinile celor două părți. Astfel, Gheorghe Neaga asigură unitaritatea ciclică a *Suitei* în baza joncțiunii la nivel tematic și urmărește și o transformare succesivă a unui fond ideatic în funcție de trăsăturile epice sau lirice pe care i le conferă în diferită măsură pe parcursul lucrării.

În contextul în care, dintre toate suitele pentru diferite ansambluri instrumentale, după ciclurile compuse pentru cvartetul de coarde locul secund îl ocupă cele scrise pentru duetul instrumental în care, cel mai frecvent, diverse instrumente interacționează cu pianul¹, *Suita concertantă pentru violoncel și pian* este unul dintre exemplele potrivite în acest sens. În plus, apărut în 1986, opusul reprezintă o excelentă dovadă a maturității componistice de care autorul a dat dovadă în cea de-a doua etapă a sa de creație.

Lucrarea este dedicată violoncelului și corespunde în deplină măsură normelor genului concertant. Și, deși echilibrul între partide provoacă dificultăți compoziționale atunci când în partitură figurează pianul² [4, p. 520], violoncelului îi este oferit totuși rolul principal, iar „faptul că în niciuna dintre părțile *Suitei* nu se găsesc introduceri, încheieri sau interludii individuale pianistice, dovedește de asemenea întâietatea violoncelului”³.

Într-o arhitectură pentapartită – la fel ca și *Suita* pentru pian –, ciclul păstrează unele detalii componistice din alte suite anterioare. Și, deși nu-și intitulează decât două dintre părți – a doua și a patra, două *Valsuri* –, pentru celelalte autorul oferă suficiente detalii despre conținutul imagistic și despre particularitățile de gen ale acestora. Spre exemplu, în analogie cu *Preludiile* și

¹ H. Kozlova, S. Tsirkunova, *Kamerno-ansablevaiamuzyka v Respublike Moldova: voprosy teorii, istorii i metodiki propodavaniia*, Pontos, Chișinău

² *Cobbett's cyclopedic survey of chamber music*. 2nd ed. Vol. III. London: Oxford University Press, 1963, p. 520

³ H. Kozlova, S. Tsirkunova, *Kamerno-ansablevaiamuzyka v Respublike Moldova: voprosy teorii, istorii i metodiki propodavaniia*, Pontos, Chișinău, p. 103

Introducerile din toate celelalte suite prezentate, partea întâi din *Suita concertantă* comportă o funcție introductivă în atmosfera energetică a întregii lucrări exprimată în baza unor formule ritmico-melodice de poloneză¹.

În același spirit se desfășoară și primul *Vals*, adică partea a doua a ciclului. Cu un metru mai puțin obișnuit genului respectiv de dans – 6/8 – și sub indicația *Allegro appassionato*, cele cinci diviziuni ale formei concentrice cuprind trei elemente tematice diferite. În primul autorul oferă înțâietate ritmului, ceea ce dispune o asemănare cu o siciliană preclasică², în al doilea stabilitatea ritmică este suprapusă cu procedeul sincopării, iar în al treilea esența lirică a materialului muzical este îmbinată cu utilizarea contrapunctului dublu.

Sub indicația *Tempo di menuetto*, partea mediană este neobișnuit de extinsă după numărul de măsuri. S-ar părea că forma de expunere a acestuia schematizată după principiul de rondo și, eventual, caracterul dansant, se potrivesc cu un eventual statut de parte finală. Aparent simplist, într-o factură destul de transparentă, materialul muzical aproape monotematic este tratat mai mult după tehnicile polifonice. Spre exemplu, chiar de la debut, refrenul se prezintă ca o imitație continuă la trei voci. Însă nu se poate vorbi în acest context despre folosirea canonului, pentru că tema refrenului este succedată pe alocuri de contrasubiectul găsit inițial în partida pianistică. Procesul imitativ este continuat și în episoade: în primul se găsește în partida pianului, în timp ce violoncelul trasează tema, iar în al doilea – linia melodică este expusă în *stretto*.

În cea de-a patra parte a ciclului, deși intitulată din nou *Vals*, nu pot fi găsite caracteristicile de gen ale valsului. Dimpotrivă, tempo-ul din categoria *Andante*, acompaniamentul lipsit de exactitatea ritmică a timpilor ternari și bazat mai mult pe sincoparea acestora, schimbul frecvent de metru (3/4, 2/4), înlocuirea facturii omofon-armonice cu una polifonică stratificată, expunerea conținutului muzical în registre preponderent medii, ceea ce "șterge" din forța fermecătoare pe care o are de obicei o temă de vals – toate aceste detalii contribuie la producerea unor mari transformări ale genului în cauză.

Dar caracterul dansant nu se lasă prea mult așteptat și este propus, sub indicația *Allegro con spirito*, abia în finalul suitei. Tot aici autorul adaugă și careva caracteristici ale muzicii folclorice de joc, manifestate mai ales prin acompaniamentul specific țambalului și configurația ritmico-melodică a temei (vezi exemplul 7). Avându-se în vedere lipsa unui echilibru în numărul de măsuri atât pentru refrene, cât și pentru episoade, compartimentarea formei de rondo nu este una tocmai tradițională. Dar asimetria în acest sens nu mai este o noutate la Gheorghe Neaga încă din prima sa perioadă a carierei componistice.

¹ Tatiana Berezovicova, *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*, in: *Cercetări de muzicologie, Știința, Chișinău*, 1998, p. 96

² H. Kozlova, S. Tsirkunova, *Kamerno-ansablevaia muzyka v Respublike Moldova: voprosy teorii, istorii i metodiki propodavaniia*, Pontos, Chișinău, p. 107



Exemplul 7: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a V-a, tema refrenului

Anume astfel își încheie compozitorul *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, o lucrare care, deși a apărut către sfârșitul etapei mature de creație și în apropiere de cea a marilor primeniri din repertoriul instrumental de cameră al autorului, reprezintă în mare parte un pas înapoi către cunoscut, obișnuit, vechi, tradițional. Desigur, câteva excepții în acest sens sunt lipsa rolului măreț potrivit finalului (rol acordat părții mediane), introducerea unui vals lipsit de trăsături dansante sau lipsa unor indicații de agogică indispensabile interpretării¹.

În etapa finală de creație (anii '90) compozitorul ar fi lucrat la partitura de negăsit a ultimului opus al genului – *Suită pentru cvintet de instrumente de suflat*. Puținele informații găsite² se referă la o suită cvadripartită pentru cvintet de alămuri nu prea complicată tehnic, însă destul de interesantă prin armoniile proaspete și combinațiile de sonorități neobișnuite. Lucrarea a fost interpretată în premieră la Sala cu Orgă din Chișinău în cadrul ediției din 1991 a Festivalului Internațional *Zilele muzicii noi*, de ansamblul *Moldova-brass* format din Sergiu Cârstea și Grigore Voronovschii (trompete), Valeriu Ureche (corn), Grigore Bufta (trombon), Serghei Harlamov (tubă). De altfel, în contextul în care Gheorghe Neaga nu a scris prea multă muzică pentru instrumente aerofone, apariția suitei în cauză a fost provocată de noutatea formării acestui ansamblu, pentru care au mai scris Ghenadie Ciobanu, Vladimir Beleaev, Dmitry Kitsenko și, în special, Oleg Negruța.

O altă informație importantă pentru studiul de față se referă la faptul că unele cicluri instrumentale nu au fost numite suite de însuși autorul, însă au fost percepute și, eventual, analizate de-a lungul timpului de către unii muzicologi anume din perspectiva acestui gen. Conform principiului de suită, repertoriul cameral al lui Gheorghe Neaga este bogat în astfel de opusuri. *Recitativ și Burlăscă*

¹ Cercetătoarele Nadejda Kozlova și Svetlana Țircunova propun unele variante de interpretare a lucrării. H. Kozlova, S. Tsirkunova, *Kamerno-ansamblevaiamuzyka v Respublike Moldova: voprosy teorii, istorii i metodiki propodavaniia*, Pontos, Chișinău

² Cunoașterea informațiilor despre *Suită pentru cvintet de instrumente de suflat* se datorează corespondenței cu unul dintre interpreții acesteia – trompetistul Sergiu Cârstea.

pentru vioară și pian, *Cinci piese pentru pian, Cinci piese pentru vioară și pian*¹, *Patru piese pentru cvartet de coarde, Arie, Bolero, Allegro* pentru orchestră de cameră, *Trei piese pentru orchestră de cameră și Șase piese pentru pian* sunt doar câteva dintre acestea.

În același timp, anume suitele prezentate aici oferă suficiente detalii pentru a percepe stilul componistic al lui Gheorghe Neaga – o figură artistică ce reprezintă un fenomen specific în arta muzicală a spațiului dintre Prut și Nistru. Raportate la neoclasicism ori folclorism, lucrările date rămân în zona modernismului, pentru că autorul – modernist tradițional – nu inovează în mod radical limbajul muzical, dar nici nu se eschivează de la folosirea unui limbaj modern la necesitate. Altfel spus, încă de la primele sale încercări compozitorul a reflectat o anumită evoluție a genului de suită, urmărind o cucerire treptată de noi orizonturi.

Și aici pot fi puse în evidență atât măiestria acestuia de a recurge la o paletă largă de elemente ale limbajului muzical și de a le utiliza astfel, încât să reușească să reflecte o gamă largă de imagini muzicale, de stări afective și sentimente, cât și capacitatea de a însuma influențe ale muzicii specifice altor epoci sau ale stilurilor unui șir de autori universali – ceea ce se poate observa în diferită măsură în cazul tuturor creațiilor prezente în cadrul studiului de față –, preferând în același timp o proprie modalitate de expunere, fără a prelua, cita sau imita direct un material muzical impropriu.

Așadar, rămâne a se considera drept remarcabilă calitatea sintetică a stilului componistic lui Gheorghe Neaga, în care se îmbină în polaritate tradiționalul și inovatorul. Elementele vechi sunt prezentate prin trimiteri la module semantice și genuri concrete, tehnici componistice, construcții arhitectonice, principii de dezvoltare afirmate în timp, etc., iar cele noi sunt prezente printr-un proces complex de întrepătrundere ideatică, care dictează din interior formele și mijloacele de expresie obișnuite.

BIBLIOGRAFIE

*** *Cobbett's cyclopedic survey of chamber music*. 2nd ed. Vol. III. London: Oxford University Press, 1963

AXIONOV, Vladimir, *Ecouri ale neoclasicismului în creația componistică din Republica Moldova*, in: *Arta. Arte audiovizuale*, 2007, Business-Elita SRL, Chișinău, 2007

BEREZOVICOVA, Tatiana, *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*, in: *Cercetări de muzicologie, Știința*, Chișinău, 1998

BEREZOVICOVA, Tatiana, *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*, Pontos, Chișinău, 2015

¹ Acest ciclu pentru vioară și pian este numit *Suită* doar în culegerea de piese ale lui Gheorghe Neaga *Piese pentru vioară* editată în 1972 de *Cartea Moldovenească*.

- KLETINICH, Evgheni**, *Georgii Niaga*. V. *Kompozitory Sovetskoi Moldavii*, Literatura artistică, Chişinău, 1987
- KLETINICH, Evgheni**, *Instrumentalnaia muzyca Georgiia Niagi (voprosyevoliutsiistilia)*. V: *Kompozitory Siuznyh Respublik: sbornyk statei*. Vyp. 4., Sovetskikompozitor, Moscow, 1983
- KOZLOVA, Nadejda; TSIRKUNOVA, Svetlana**, *Kamerno-ansablevaiamuzyka v Respublike Moldova: voprosy teorii, istorii i metodiki propodavaniia*, Pontos, Chişinău, 2014
- MILIUTINA, Izolda**, *Kamernyi instrumentalnyi ansambl v molsavskoi muzyke 60-70-hgodov*. V: *Muzykalnoetvorchestvo v Sovetskoi Moldavii*, Ştiinţa, Chişinău, 1988
- STOLIAR, Zinovi Lazarevici**, *Georgii Niaga*, Cartea Moldovenească, Chişinău, 1973