

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 785.7(478)(043.2)

CHICIUC NATALIA

**MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ
A LUI GHEORGHE NEAGA
ÎNTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____Melnic Victoria, dr., prof. univ.

Autorul: _____Chiciuc Natalia

CHIȘINĂU, 2019

© CHICIUC NATALIA, 2019

CUPRINS

ADNOTARE	5
LISTA ABREVIERILOR	8
INTRODUCERE	9
1. MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A LUI GHEORGHE NEAGA ȘI RAPORTUL ”TRADIȚIE-INOVAȚIE” CA OBIECTE ALE CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE	16
1.1. Creația instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga în studiile de muzicologie	17
1.2. Repere metodologice privind problema raportului ”tradiție-inovație”	22
1.2.1. Binomul ”tradiție-inovație”: aspecte generale.....	22
1.2.2. Relația ”tradiție-inovație” în muzică	30
1.3. Concluzii la capitolul 1.....	42
2. FILIAȚIE CU TRADIȚIA ÎN CREAȚILE DE LA ÎNCEPUT DE CALE (anii 1950- 1960)	45
2.1. Folclorul ca sursă de inspirație în miniaturi și ciclul de miniaturi	46
2.2. Perpetuarea tradițiilor în genul de sonată	52
2.3. Experiențe camerale-instrumentale în genul de suită.....	57
2.4. Concluzii la capitolul 2.....	71
3. FUZIUNEA TEHNICILOR COMONISTICE TRADIȚIONALE CU CELE NOI ÎN PERIOADA DE MATURITATE (anii 1970-1980)	73
3.1. Tratări metro-ritmice în genul de miniatură	74
3.2. Atipicitate arhitectonică în genul de sonată	76
3.3. Tradiție și inovație în ansamblul de trio	80
3.4. Convenționalul hotărâtor dintre vechi și nou în genul de cvartet.....	85
3.5. Noi căutări în genul de suită.....	96
3.6. Concluzii la capitolul 3.....	105
4. VALORIFICAREA INOVATOARE A PRINCIPIILOR DE COMPOZIȚIE LA ETAPA FINALĂ DE CREAȚIE (anii 1990-2003)	107
4.1. Laconismul exprimării în miniaturi și cicluri de miniaturi	108
4.2. Aspecte înnoitoare în genul de sonată	111
4.3. Ambiguități structurale în ansamblul de trio	115
4.4. Explorarea procedeelelor comonistice savante în cvartetul de coarde.....	118
4.5. Concluzii la capitolul 4.....	123

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	125
BIBLIOGRAFIE.....	128
NOTE.....	143
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	144
CV-ul AUTORULUI.....	145
ANEXE	147
Anexa 1. Exemple muzicale.....	148
Anexa 2. Notografie.....	185
Anexa 3. Repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga (pe etape).....	186

ADNOTARE

Chiciuc Natalia. Muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga între tradiție și inovație. Teză pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2019. Lucrarea cuprinde: introducere, 4 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 262 de titluri, 127 pagini ale textului de bază și 3 anexe, inclusiv exemple muzicale, notografii și o prezentare a repertoriului instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga (pe etape). Rezultatele obținute sunt reflectate în 26 de lucrări științifice (21 ca autor unic și 5 în calitate de coautor).

Cuvinte-cheie: cvartet, Gheorghe Neaga, inovație, limbaj muzical, miniatură, muzică instrumentală de cameră, sonată, suită, tradiție, trio.

Domeniu de studiu: istoria muzicii naționale.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul lucrării constă în evidențierea unor trăsături specifice ale limbajului componistic proprii pentru fiecare dintre cele trei etape de creație ale lui Gheorghe Neaga din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”. **Obiectivele** tezei cuprind: examinarea conceptelor ”tradiție” și ”inovație”, precum și a diferitelor tipuri de relații între acestea, prin analiza critică a studiilor realizate în domeniul muzicologiei și a celor din alte sfere ale cunoașterii; determinarea unei baze metodologice care să constituie un suport în procesul de investigare a repertoriului instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga prin prisma corelațiilor între tradiție și inovație; selectarea celor mai relevante opusuri ale lui Gheorghe Neaga în diferite genuri instrumentale de cameră în vederea stabilirii unor particularități de evoluție a stilului compozitorului; studierea lucrărilor selectate la nivelurile sintactic și semantic, determinând cele mai pregnante procedee componistice și mijloace de expresie; identificarea în mod concret și argumentat în creațiile analizate a elementelor ce demonstrează manifestarea unui anumit tip de interacțiune a celor două componente din perechea corelativă ”tradiție-inovație” sau fuziunea acestora; valorizarea aportului lui Gheorghe Neaga în domeniul muzicii cameral-instrumentale și aprecierea figurii creatoare a compozitorului.

Noutatea și originalitatea științifică a cercetării constă în viziunea panoramică, de sinteză, asupra creației cameral-instrumentale a lui Gheorghe Neaga, dar și în optica nouă prin prisma căreia au fost examinate lucrările selectate pentru studiu. Deși o parte dintre compozițiile examinate au mai fost investigate anterior, doar câteva opusuri fiind analizate în premieră, caracterul inedit al tezei este asigurat anume de faptul că pentru prima dată în muzicologia autohtonă muzica instrumentală de cameră a compozitorului este cercetată din perspectiva relației dintre conceptele ”tradiție” și ”inovație”. Din aceeași perspectivă se propune și o periodizare a creației compozitorului.

Problema științifică soluționată rezidă în fundamentarea sintezei dialectice a conceptelor ”tradiție” și ”inovație” în lucrările ce alcătuiesc repertoriul cameral-instrumental al lui Gheorghe Neaga prin scoaterea în evidență a particularităților limbajului componistic care determină specificul celor trei etape de creație ale compozitorului.

Importanța teoretică a studiului constă în argumentarea științifică a observațiilor asupra evoluției stilului componistic al lui Gheorghe Neaga în domeniul muzicii cameral-instrumentale raportate la relațiile multidimensionale între categoriile ”tradiție” și ”inovație”.

Valoarea aplicativă a lucrării. Teza reprezintă o contribuție la studierea celor mai valoroase opusuri cameral-instrumentale semnate de Gheorghe Neaga. Conținutul lucrării poate fi considerat un suport util pentru ulterioarele studii teoretice, precum și poate fi recomandat în calitate de material informativ suplimentar pentru studierea disciplinelor *Istoria muzicii naționale* și *Forme muzicale*.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele studiului au fost reflectate în 26 lucrări științifice – 16 articole și 10 rezumate – cu volum total de 10 c.a., publicate în urma prezentării de comunicări în cadrul a 24 întruniri științifice, dintre care 6 naționale și 18 internaționale.

Chiciuc Natalia. Gheorghe Neaga's instrumental chamber music between tradition and innovation. A thesis for Ph. D. degree in Arts and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chişinău, 2019. The thesis includes: introduction, 4 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography with 262 titles, 127 basic text pages, notes and 3 annexes, including musical examples, notography and Gheorghe Neaga's instrumental chamber repertoire (phased). Research materials are reflected in 26 scientific papers (21 as a single author and 5 as a co-author).

Keywords: Gheorghe Neaga, innovation, instrumental chamber music, miniature, musical language, quartet, sonata, suite, tradition, trio.

Field of study: history of national music.

Goal and objectives of the study. The goal of the study is to highlight some features of the own compositional language for each of the Gheorghe Neaga's three creative phases from the perspective of the "tradition-innovation" relationship. The proposed **objectives** include: examining the concepts of "tradition" and "innovation", as well as the different types of relationship between them, through a critical analysis of the studies realized in various areas of knowledge; determining a methodological basis that would be a support for the investigation process of the Gheorghe Neaga's instrumental chamber repertoire through the relationship between tradition and innovation; selecting the most relevant Gheorghe Neaga's opuses in different instrumental chamber genres in order to emphasize some particularities of evolution of the composer's style; studying the selected works at syntactic and semantic levels, highlighting the most significant compositional methods and means of expression, and concretely and arguably identifying the evidence of the framing of those opuses in one of the categories of the "tradition-innovation" relationship or their interference; valorisation of Gheorghe Neaga's contribution in the field of instrumental chamber music and appreciation of the composer's creative figure.

The scientific novelty and originality of this research consists of a panoramic and synthesis vision on the Gheorghe Neaga's instrumental chamber music, but also of a new optics through which the selected works for study were examined. Although some of the chosen opuses have been previously investigated, only a few of them being analyzed here for the first time, the novelty character of this thesis is ensured by the fact that the composer's instrumental chamber music is researched from the perspective of the "tradition-innovation" relationship for the first time in the autochthonous musicology.

The important scientific problem solved resides in foundation of the dialectical synthesis of the concepts of "tradition" and "innovation" found in the music that form the Gheorghe Neaga's instrumental chamber repertoire by highlighting some features of the own compositional language for each of the composer's three compositional phases.

The theoretical importance of the study consists of a scientific argumentation of some observations regarding the Gheorghe Neaga's compositional style evolution in the field of instrumental chamber music related to the multidimensional relations between the categories "tradition" and "innovation".

The practical value of this work. The thesis is a contribution for studying the most valuable instrumental chamber opuses signed by Gheorghe Neaga during his three compositional phases. The content of this paper can be considered an effective support for further studies achieved in accordance with other theoretical or practical purposes and objectives. Also, it can be recommended as additional informative material for the study of disciplines like *The history of the national music* or *Musical forms*.

Implementation of scientific results. Research materials have been submitted for 6 national and 18 international scientific conferences and published in 26 scientific papers – 16 articles and 10 summaries.

Кичук Наталья. Камерно-инструментальная музыка Георгия Няги между традицией и новаторством. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2019. Диссертация включает: введение, 4 главы, основные выводы и рекомендации, библиографию из 262 наименований, 127 страниц основного текста, 3 приложения, в том числе нотные примеры, нотографию и список камерно-инструментальных сочинений Георгия Няги (по периодам). Результаты исследования отражены в 26 опубликованных научных работах (5 из которых в соавторстве).

Ключевые слова: Георгий Няга, камерно-инструментальная музыка, квартет, миниатюра, музыкальный язык, новаторство, соната, сюита, традиция, трио.

Область исследования: история национальной музыки.

Цель и задачи диссертации. Цель работы состоит в выявлении особенностей композиторского языка Георгия Няги, характерных для каждого из трех периодов творчества композитора, с точки зрения соотношения традиции и новаторства. **Задачи:** рассмотрение категорий «традиция» и «новаторство», а также разных типов взаимодействия между ними, путем критического анализа исследований из области музыкаведения и других областей знания; определение методологической базы, необходимой для изучения камерно-инструментального творчества Георгия Няги сквозь призму понятий «традиция» и «новаторство»; отбор наиболее показательных опусов Георгия Няги в различных камерно-инструментальных жанрах для выявления особенностей эволюции стиля композитора; рассмотрение отобранных произведений на синтаксическом и семантическом уровнях с целью обнаружения наиболее ярких композиционных приемов и средств выразительности; аргументированная идентификация элементов, которые свидетельствуют о наличии в этих произведениях того или иного типа взаимодействия категорий, составляющих оппозицию «традиция – новаторство»; определение вклада Георгия Няги в область камерно-инструментальной музыки и адекватная оценка значения его творческого наследия.

Научная новизна и оригинальность работы состоит в панорамном, обобщающем представлении камерно-инструментального творчества Георгия Няги. Несмотря на то, что некоторые из рассматриваемых произведений уже становились объектами научных изысканий и лишь несколько опусов анализируются в данной работе впервые, инновационный характер диссертации обеспечен тем, что первый раз в отечественной музыкальной науке камерно-инструментальная музыка Георгия Няги исследуется под новым углом зрения, сквозь призму соотношения традиций и новаторства. С тех же позиций предпринята и периодизация творчества композитора.

Решение поставленной научной проблемы состоит в обосновании диалектического синтеза традиций и новаторства в камерно-инструментальном наследии Георгия Няги путем раскрытия самых показательных особенностей музыкального языка композитора, которые определили своеобразие каждого периода его творчества.

Теоретическое значение работы состоит в научно обоснованном определении стилевой эволюции камерно-инструментального творчества Георгия Няги на основе многомерной корреляции категорий «традиция» и «новаторство».

Практическая значимость диссертации. Данная работа представляет собой вклад в изучение наиболее значимых камерно-инструментальных произведений Георгия Няги. Диссертация может стать основой для последующих теоретических исследований, а также может быть рекомендована в качестве дополнительного источника информации для изучения учебных дисциплин *История национальной музыки* и *Музыкальная форма*.

Внедрение научных результатов Материалы исследования нашли отражение в 26 научных публикациях, среди которых 16 статей и 10 тезисов, общим объемом 10 п.л., опубликованных на основе выступлений автора на 6 национальных и 18 международных научных конференциях.

LISTA ABREVIERILOR¹

16-mi	-	şaisprezecimi
32-mi	-	treizecişidoimi
AMTAP	-	Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
ARSR	-	Academia Republicii Socialiste România
BNRM	-	Biblioteca Națională a Republicii Moldova
concl.	-	concluzie, secțiune conclusivă
CEEA „Ștefan Neaga”	-	Centrul de Excelență în Educație Artistică „Ștefan Neaga”
DEX	-	Dicționarul explicativ al limbii române
f.a.	-	fără an
fr.	-	franceză
inter.	-	interludiu
intr.	-	introducere
IPNA	-	Instituția Publică Națională a Audiovizualului
lat.	-	latină
n.n.	-	nota noastră
p.	-	pagină, pagini
rev.	-	revăzută (ediție)
sec.	-	secol, secole
ș.a.	-	și alții, și altele
tab.	-	tabel
TP	-	tema principală, grupul tematic principal
TS	-	tema secundară, grupul tematic secundar
UCMR	-	Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România
URSS	-	Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
v.	-	variațiune
vs.	-	versus
АН	-	Академия наук
МССР	-	Молдавская Советская Социалистическая Республика
муз. вузов	-	музыкальных вузов
п.л.	-	печатный лист
ред.	-	редактор, редакция
с.	-	страница, страницы
сб. ст.	-	сборник статей
соц. науки.	-	социальные науки
студ. высш. учеб.	-	студентов высших учебных (заведений)
т.	-	том

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Secolul XX, precum și începutul secolului XXI, se caracterizează printr-o accelerare a schimbărilor și a tendințelor de înnoire într-un ritm extraordinar de precipitat. Drept consecință, a apărut o succesiune rapidă a poziționărilor spirituale, a relativizării viziunilor și, respectiv, o înșiruire complexă a curentelor ideologice. Prin urmare, în această perioadă de timp, după cum pe bună dreptate menționează Vladimir Axionov², sub marcajul unor „esențiale schimbări ontologice și gnoseologice, se reapreciază sistemul de valori, inclusiv cel din domeniul culturii și artei. Devine mai evident faptul că aprecierea veridică a principalelor direcții în dezvoltarea artei universale nu poate fi realizată evitând abordarea elementelor componente ale ei, precum fenomenele artistice naționale și regionale” [9, p. 8].

În acest sens, în același interval de timp, muzica națională a înregistrat succese pe potrivă, la fel cu cele acumulate în domeniul teatrului, al literaturii sau al artelor plastice. Respectivul reușite și izbânzi ne pot convinge că apropierea artiștilor de problemele vieții și preluarea novatoare a tradițiilor locale și universale s-au împlinit prin intermediul celor mai profunde concepții despre corelația „artă – realitate”. Astfel, creatorii au căutat și mai continuă să caute, la nivelul unei ascendente măiestrii, rezolvări cât mai actuale ale problemelor propuse de artă și viață, fapt relevant în baza unui repertoriu consistent al tuturor lucrărilor semnate de compozitorii autohtoni. Simfonic, de concert, cameral-instrumental sau vocal, fiecare opus indică o altă etapă și un nou nivel dobândit în gândirea componistică, în executarea interpretativă și, nu în ultimul rând, în perceperea muzicologică.

Într-una dintre monografiile sale despre etică și sociologie, gânditorul român Mircea Vulcănescu afirmă că „fiecare popor are, lăsată de Dumnezeu, o față proprie, un chip al lui de a vedea lumea și de a o răsfrânge pentru alții. Fiecare își face o idee despre lume și despre om, în funcție de dimensiunea în care i se proiectează lui însuși existența” [138, p. 91]. În ordinea acestor idei, unul dintre exponenții care dovedesc realitatea istorică a ascensiunii școlii noastre muzicale și un compozitor care prin întreaga sa operă muzicală demonstrează posibilitatea creării unor lucrări reprezentative pe baza atașamentului constant față de ideea artei naționale – aflată într-o strânsă relație cu cea universală – a fost compozitorul, violonistul și pedagogul Gheorghe Neaga.

Figura sa artistică este un fenomen specific în arta muzicală autohtonă. Urmaș al unei remarcabile dinastii de muzicieni ce își trage rădăcinile dinspre faimosul lăutar Timofei Neaga, Gheorghe Neaga este continuator al tradițiilor violonistice de familie, artă pe care a și studiat-o temeinic la Academia de Muzică și Arte Dramatice din București, la Conservatorul de Stat din Chișinău și apoi la Conservatorul *P. I. Ceaikovski* din Moscova. Mai târziu, legea nescrisă a

consecvenței a asigurat influența măiestriei sale interpretative asupra propriului repertoriu componistic, așa încât toate opusurile să îi reliefeze profilul creator original marcat, în primul rând, de libertatea utilizării limbajului muzical și a tehnicilor variate de compoziție, precum și de diversificarea mijloacelor de expresie muzicală, utilizate nu ca scop în sine, ci ca una dintre condițiile esențiale pentru formularea unor concepții artistice originale.

Activitatea componistică a muzicianului poate fi repartizată în limitele firești a trei etape de creație. Respectiva împărțire se argumentează prin constatarea unui șir de particularități distinctive în partiturile celor mai remarcabile opusuri semnate de Gheorghe Neaga. Astfel, prima perioadă (anii 1950-1960) este cea în care tânărul violonist debutează în cariera sa de compozitor sub îndrumarea mentorilor săi Leonid Gurov și Nachman Leib; a doua (anii 1970-1980) se caracterizează printr-o evoluție continuă spre o acumulare cantitativă și calitativă a experienței în domeniu; iar a treia (anii 1990-2003) exprimă atingerea unui nivel înalt de măiestrie profesionistă.

Fiecare dintre etape demonstrează atitudinea lui Gheorghe Neaga față de componentele relației ”tradiție-inovație”. La început de cale este evidentă raportarea, în mare, la stratul vechi și orânduit după un sistem integru de canoane al artei muzicale relaționat în diferită măsură cu domeniul folclorului. Apoi, în plină maturitate componistică, muzicianul fuzionează tradiția cu propriile-i tentative de înnoire a întregului arsenal de mijloace necesare pentru elaborarea unui opus, cumulând elemente din ambele direcții. Iar în spatele creațiilor finale se află o gândire savantă predispusă spre reinterpretarea tuturor parametrilor de organizare a discursului muzical, dar și o ușoară schimbare de viziune oarecum influențată de emigrarea în SUA.

Veritabile dovezi ale faptului că muzica lui Gheorghe Neaga este o componentă de valoare a patrimoniului cultural național sunt investigațiile muzicologilor ce și-au arătat și argumentat de-a lungul anilor interesul față de creația compozitorului. Evghenii Cletinici, Izolda Miliutina, Vladimir Axionov, Svetlana Țircunova, Tatiana Berezovicova sau Olga Vlaicu sunt câțiva dintre autorii unor studii importante în acest sens, o parte fiind consacrată anumitor opusuri apărute în primele două etape de creație ale compozitorului și cealaltă cuprinzând treceri în revistă din perspectiva unor abordări și tematici comune ori particulare. Ultimele lucrări scrise pe parcursul celei de-a treia etape au rămas în mare parte în afara atenției cercetătorilor.

Constatăm însă că, în afară de monografia semnată de Zinovii Stolear în două ediții apărute în 1959 și 1973, ale căror conținuturi se prezintă astăzi într-o formă parțial depășită de vreme, muzicologia autohtonă nu dispune, spre regret, de o investigație amplă și fundamentală în cadrul căreia muzica lui Gheorghe Neaga ar fi fost examinată în toată diversitatea ei. Nici teza de față nu

cuprinde întreaga creație componistică a lui Gheorghe Neaga, ci se referă doar la una dintre componentele acesteia – muzica instrumentală de cameră.

Am ales anume acest domeniu deoarece „muzica instrumental-camerală, după observația pertinentă a Parascoviei Rotaru, întrunește cele mai diverse aspirații de dobândire a unei arte sonore originale ca expresie, care au dus la realizări stilistice și estetice specifice compozitorilor contemporani” [110, p. 615]. În același sens, Vlad Mircos subliniază ideea că procesul de „cristalizare a limbajului muzical al lui Neaga s-a realizat mai ales în domeniul muzicii de cameră [...]. Anume în acest laborator de creație s-au reliefat trăsăturile specifice operei compozitorului” [102, p. 136], ceea ce demonstrează o diversitate de concepții și soluții creatoare.

Deci, pe lângă faptul că a izbutit – atât prin caracterul național oferit substanței muzicale, cât și prin mijloacele de expresie originale ce corespund propriei personalități – să producă mostre însemnate pentru întreaga artă muzicală autohtonă, Gheorghe Neaga a creat prolific într-un domeniu ce oferă nelimitate posibilități de implementare a noilor tendințe sau de perpetuare a tehnicilor componistice tradiționale. În corespundere cu aceste aserțiuni, importanța investigației noastre constă în examinarea unui șir de lucrări – piese, sonate, trio-uri, cvartete, suite –, prin analiza cărora să se formuleze un cadru stilistic al celor trei etape de creație ale compozitorului și, implicit, al tendințelor sale evolutive plasate între ”tradiție” și ”inovație”. Astfel, actualitatea demersului nostru de cercetare este susținută de mai mulți factori: valoarea certă a moștenirii artistice a lui Gheorghe Neaga și necesitatea valorificării plenare a acesteia, lipsa unor studii complexe de ultimă oră consacrate creației compozitorului, în special celei din ultima perioadă, precum și încercarea înscrierii opusurilor autorului într-un cadru evolutiv și conceptual mai larg.

Așadar, **subiectul de cercetare** al investigației îl constituie experiențele componistice ale lui Gheorghe Neaga în domeniul muzicii instrumentale de cameră examinate prin prisma corelării conceptelor ”tradiție” și ”inovație”. În corespundere cu aceasta, **obiectul de studiu** îl reprezintă genurile muzicii cameral-instrumentale a compozitorului, care includ atât lucrări editate, cât și partituri păstrate în manuscris în biblioteci sau în arhiva compozitorului.

Pornind de la actualitatea tematică a investigației, de la subiectul și obiectul de studiu, precum și de la faptul că „abordarea generală teoretică a corelării tradiției și inovației cere a fi argumentată suplimentar de analiza unor fenomene artistice concrete” [7, p. 62] –, **scopul** cercetării noastre constă în evidențierea unor trăsături ale limbajului componistic proprii pentru fiecare dintre cele trei etape de creație ale compozitorului Gheorghe Neaga din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”. Atingerea acestui scop nu putea fi posibilă decât în urma realizării următoarelor **obiective**:

- examinarea conceptelor ”tradiție” și ”inovație”, precum și a diferitelor tipuri de relații între

acestea, prin analiza critică a studiilor realizate în domeniul muzicologiei și a celor din alte sfere ale cunoașterii;

- determinarea unei baze metodologice care să constituie un suport în procesul de investigare a repertoriului instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga prin prisma corelațiilor între tradiție și inovație;
- selectarea celor mai relevante opusuri ale lui Gheorghe Neaga în diferite genuri instrumentale de cameră în vederea stabilirii unor particularități de evoluție a stilului compozitorului;
- studierea lucrărilor selectate la nivelurile sintactic și semantic, determinând cele mai pregnante procedee componistice și mijloace de expresie;
- identificarea în mod concret și argumentat în creațiile analizate a elementelor ce demonstrează manifestarea unui anumit tip de interacțiune a celor două componente din perechea corelativă ”tradiție-inovație” sau fuziunea acestora;
- valorizarea aportului lui Gheorghe Neaga în domeniul muzicii cameral-instrumentale și aprecierea figurii creatoare a compozitorului.

Materialul muzical care a servit drept sursă pentru elaborarea tezei include un grup de opusuri din repertoriul cameral-instrumental al lui Gheorghe Neaga ilustrative pentru fiecare dintre cele trei etape de creație ale compozitorului. Etapa I-a: piesele *Oleandă* pentru vioară și pian (f.a.^{3, 4}), *Hora spiccato* pentru vioară și pian (f.a.), *Joc* pentru vioară și pian (f.a.) și *Joc moldovenesc* pentru vioară și pian (f.a.), ciclul din cinci piese pentru pian: *Melodie*, *Joc*, *Duet*, *Canon*, *Tocatină* (1969), *Sonata* pentru vioară și pian nr. 1 (1957), suitele pentru pian (1961), pentru cvartet de coarde (1965) și pentru orchestră de cameră (1966); etapa a II-a: miniaturile *Dans lent* pentru pian (f.a.) și *Studiu de concert* pentru pian (f.a.), *Sonata* pentru pian (1979), *Trio-ul* pentru vioară, clarinet și pian (1976), cvartetele pentru coarde nr. 1 (1971) și nr. 2 (1979), *Cvartetul* pentru flaut, vioară, violoncel și pian (1984), *Suita* pentru orchestră de coarde (1970) și cea *concertantă* pentru violoncel și pian (1986); etapa a III-a: ciclul din șase piese pentru pian: *Continuum*, *Imitația*, *Inversia*, *Vals*, *Aria*, *Dans* (f.a.), *Sonata* pentru vioară și pian nr. 2 (1989), *Trio-ul* pentru vioară, violoncel și pian (2001) și *Cvartetul* pentru coarde nr. 3 (2003). În lista opusurilor cercetate figurează doar creațiile partiturile cărora au fost accesibile studiului. În plus, pentru o parte dintre acestea s-a lucrat și cu înregistrările audio găsite în fondul IPNA Compania Teleradio Moldova.

Toate reperele expuse până aici au determinat în mod direct **metodologia cercetării științifice**. Procesul de elaborare a tezei a pornit în baza metodei filosofice generale și a continuat prin aplicarea în mod sintetic a metodelor istorică și teoretică. O atenție majoră a fost acordată inducției și deducției, analizei integrale și metodei de abordare comparativă.

Noutatea și originalitatea științifică a cercetării constă în viziunea panoramică, de sinteză, asupra creației cameral-instrumentale a lui Gheorghe Neaga, dar și în optica nouă prin prisma căreia au fost examinate lucrările selectate pentru studiu. Deși o parte dintre compozițiile examinate au mai fost investigate anterior, doar câteva opusuri fiind analizate în premieră, caracterul inedit al tezei este asigurat anume de faptul că pentru prima dată în muzicologia autohtonă muzica instrumentală de cameră a compozitorului este cercetată din perspectiva relației dintre conceptele ”tradiție” și ”inovație”. Din aceeași perspectivă se propune și o periodizare a creației compozitorului.

Problema științifică soluționată rezidă în fundamentarea sintezei dialectice a conceptelor ”tradiție” și ”inovație” în lucrările ce alcătuiesc repertoriul cameral-instrumental al lui Gheorghe Neaga prin scoaterea în evidență a particularităților limbajului componistic care determină specificul celor trei etape de creație ale compozitorului.

Importanța teoretică a studiului constă în argumentarea științifică a observațiilor asupra evoluției stilului componistic al lui Gheorghe Neaga în domeniul muzicii cameral-instrumentale raportate la relațiile multidimensionale între categoriile ”tradiție” și ”inovație”.

Valoarea aplicativă a lucrării. Teza reprezintă o contribuție la studierea celor mai valoroase opusuri cameral-instrumentale semnate de Gheorghe Neaga. Conținutul lucrării poate fi considerat un suport util pentru ulterioarele studii teoretice, precum și poate fi recomandat în calitate de material informativ suplimentar pentru studierea disciplinelor *Istoria muzicii naționale* și *Forme muzicale*.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza de doctorat a fost realizată în conformitate cu prevederile planului de cercetare științifică al AMTAP, fiind examinată și recomandată spre susținere de departamentul *Muzicologie, compoziție și jazz* și de Seminarul științific de profil de la AMTAP, specialitatea 653.01 – Muzicologie.

Rezultatele studiului au fost reflectate în 26 lucrări științifice cu volum total de 10 c.a. – dintre care 16 articole și 10 rezumate, 21 ca singur autor și 5 în calitate de coautor – publicate în urma prezentării de comunicări în cadrul a 24 întruniri științifice, dintre care 6 naționale și 18 internaționale.

Sumarul compartimentelor tezei. Teza de față constă din patru capitole, precedate de o introducere și urmate de un compartiment al concluziilor generale și al recomandărilor, dar și de o bibliografie ce include 262 de titluri în limbile română, engleză, germană, franceză și rusă. În încheierea tezei sunt plasate 3 anexe, în care sunt oferite exemple muzicale, o notografie, precum și un tabel al repertoriului instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga (pe etape).

Introducerea cuprinde cele mai importante repere conceptuale ale lucrării: aici se argumentează actualitatea și importanța temei investigate, sunt formulate scopul și obiectivele tezei, este relevată noutatea științifică a rezultatelor obținute și descrisă problema științifică soluționată, sunt enumerate principalele metode de cercetare și materialul muzical care a servit drept sursă de examinare a subiectului lucrării, este subliniată importanța teoretică, dar și valoarea aplicativă a tezei și nu în ultimul rând, sunt expuse informații cu privire la aprobarea lucrării și compartimentarea textului.

Capitolul 1 – Muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga și raportul ”tradiție-inovație” ca obiecte ale cercetării științifice – conține o analiză complexă a suportului bibliografic al investigației. În cele două subcapitole se expune gradul de cunoaștere până în prezent a două aspecte ale problemei abordate. Primul concentrează un șir de articole publicistice, ediții enciclopedice de tip biografic, studii științifice și monografii, ale căror elucidări au fost realizate în scopul evidențierii unei evoluții stilistice a compozitorului Gheorghe Neaga prin prisma opusurilor sale cameral-instrumentale. O parte dintre lucrări este consacrată integral sau parțial muzicii acestuia, în timp ce o alta se referă la scrierile fundamentale elaborate de savanți din diferite colțuri ale lumii asupra genurilor cameral-instrumentale, a formelor muzicale și a tipurilor de scriitură, a stilurilor sau tehnicilor componistice. De cealaltă parte, al doilea subcapitol întrunește un șir de examinări comparate ale diferitelor opinii științifice expuse de-a lungul timpului și pe plan internațional în perimetrul muzicologiei, dar mai ales în diverse alte domenii științifice, asupra componentelor raportului ”tradiție-inovație”. Capitolul dat se încheie cu un șir de concluzii.

Compartimentele de bază ale tezei – trei la număr și toate încheiate cu *Concluzii* – prezintă rezultatele cercetărilor teoretice asupra problemei științifice soluționate, confirmă importanța teoretică și valoarea aplicativă a investigației și oferă spațiu de rezolvare a scopului și obiectivelor propuse în raport cu obiectul și subiectul studiului. Prin urmare, în fiecare dintre cele trei capitole este vizată o etapă de creație a lui Gheorghe Neaga și se relevă – prin analiza unui grup de opusuri în diferite genuri instrumentale de cameră (piese, sonate, trio-uri, cvartete, suite) – cadrul stilistic în care a operat compozitorul și tendințele sale evolutive din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”.

Așadar, **capitolul 2**, intitulat *Filiație cu tradiția în creațiile de la început de cale (anii 1950-1960)*, cuprinde un șir de schițe analitice ale pieselor *Oleandă* pentru vioară și pian (f.a.), *Hora spiccato* pentru vioară și pian (f.a.), *Joc* pentru vioară și pian (f.a.) și *Joc moldovenesc* pentru vioară și pian (f.a.), ale ciclului din cinci piese pentru pian: *Melodie*, *Joc*, *Duet*, *Canon*, *Tocatină* (1969), ale *Sonatei* pentru vioară și pian nr. 1 (1957) și suitelor pentru pian (1961), pentru cvartet

de coarde (1965) și pentru orchestră de cameră (1966), în scopul demonstrării atașamentului lui Gheorghe Neaga față de tehnicile și principiile compoziționale tradiționale în prima sa etapă de creație situată convențional între anii de debut componistic și anii '60.

Prin aceleași metode, în **capitolul 3 – Fuziunea tehnicilor componistice tradiționale cu cele noi în perioada de maturitate (anii 1970-1980)** – este analizat un grup de lucrări instrumentale de cameră raportate la cea de-a doua etapă de creație a lui Gheorghe Neaga. Detaliind observațiile asupra miniaturilor *Dans lent* pentru pian (f.a.) și *Studiu de concert* pentru pian (f.a.), a *Sonatei* pentru pian (1979), a *Trio-ului* pentru vioară, clarinet și pian (1976), a *Cvartetului* pentru coarde nr. 1 (1971), a *Suitei* pentru orchestră de coarde (1970) și a celei pentru violoncel și pian (1986), se argumentează tendințele novatoare utilizate în muzica anilor '70-80 exclusiv pe fundamente tradiționale.

Intitulat ***Valorificarea inovatoare a principiilor de compoziție la etapa finală de creație (anii 1990-2003)***, **capitolul 4** cuprinde câteva schițe analitice ale unor creații camerale-instrumentale ale lui Gheorghe Neaga ce demonstrează evidente intenții de înnoire ale conceptelor sale compoziționale începând cu anii '90 și până în momentul decesului din 2003. În aceeași orânduire a genurilor sunt examinate ciclul din șase piese pentru pian: *Continuum*, *Imitația*, *Inversia*, *Vals*, *Aria*, *Dans* (f.a.), *Sonata* pentru vioară și pian nr. 2 (1989), *Trio-ul* pentru vioară, violoncel și pian (2001) și una dintre ultimele creații ale acestuia – *Cvartetul* de coarde nr. 3 (2003).

Principalele rezultate ale investigației, precum și câteva recomandări oportune, sunt enunțate în compartimentul **Concluzii generale și recomandări**. Acestea definitivează demersul cercetării prin afirmarea valorii autentice pe care o are muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga, studiată prin prisma raportului ”tradiție-inovație”, și încurajează formularea unor noi tematici și probleme ce vor provoca apariția altor lucrări științifice utile muzicologiei autohtone.

1. MUZICA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A LUI GHEORGHE NEAGA ȘI RAPORTUL ”TRADIȚIE-INOVAȚIE” CA OBIECTE ALE CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

În scopul evidențierii unei autentice valori pe care o poartă muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga și, totodată, în intenția plasării pe o scară evolutivă – din perspectiva raportului ”tradiție-inovație” – a unor opusuri cameral-instrumentale ilustrative pentru repertoriul compozitorului, capitolul de față întrunește analiza unui șir de studii și cercetări împărțite după câteva criterii în două mari grupuri.

Primul include mai multe tipuri de scrieri atât în limba română, cât și în limba rusă: monografiile, studii științifice, articole publicistice și ediții enciclopedice de tip biografic consacrate lui Gheorghe Neaga sau unor probleme de muzicologie ce vizează direct sau indirect creația acestuia. În diferită măsură, toate lucrările selectate converg spre edificarea unui suport bibliografic considerabil pentru o percepere adecvată a personalității creatoare a compozitorului, pentru o cercetare cât mai obiectivă a celor mai însemnate creații ale sale compuse în diferite genuri cameral-instrumentale, dar și pentru o apreciere a aportului acestuia în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Nu au rămas în afara atenției noastre nici cercetările fundamentale elaborate de savanți din diferite țări în limbile română, engleză, germană, franceză și rusă asupra genurilor cameral-instrumentale, asupra formelor muzicale și a tipurilor de scriitură, a stilurilor sau tehnicilor componistice.

Al doilea grup cuprinde o analiză a conceptelor de ”tradiție” și ”inovație”, dar și a diferitelor tipuri de relație dintre acestea. Avându-se în vedere caracterul universal al problemei, am considerat necesară examinarea nu doar a studiilor realizate în domeniul muzicologiei, ci și a celor din alte sfere ale științei, precum filosofia, estetica, culturologia, critica și istoria artei, sociologia, istoria, economia ș.a. Principiul de bază în procesul de selecție a textelor a fost, bineînțeles, cel al relevanței, însă o mai mare atenție s-a acordat celor mai recente publicații. În cadrul aceleiași categorii de studii au fost reflectate și câteva dintre cele mai noi teze de doctorat axate pe analiza termenilor ”tradiție” și ”inovație”, precum și a raportului între aceștia, elaborate în diferite domenii socio-umanistice.

Respectiva divizare a materialului informativ a determinat structura capitolului 1, ale cărui compartimente cuprind o studiere temeinică a surselor bibliografice și o analiză comparativă a situației existente în domeniu. Doar în baza acestora a fost posibilă formularea problemei de cercetare și a direcțiilor de soluționare, precum și stabilirea scopului și obiectivelor tezei.

1.1. Creația instrumentală de cameră a compozitorului Gheorghe Neaga în studiile de muzicologie

Muzica instrumentală de cameră a fost dintotdeauna un teren artistic potrivit pentru interacționările produse de-a lungul timpului între tradiție și inovație. Dezvoltată pe o arie extinsă de stiluri și genuri, aceasta se găsește în repertoriul fiecărui compozitor preocupat de valorificarea camerală a unor conținuturi sonore. Predispus în egală măsură la perpetuarea tradițiilor și la aplicarea inovațiilor, orice opus cameral constituie un laborator artistic în care fie se administrează cunoștințele acumulate în timp în baza anumitor canoane, fie se depășesc limitele clasului, proiectându-se și implementându-se ceva inedit, unic, nou. Într-un fel sau altul, în funcție de direcția abordată, o lucrare ar putea fi percepută drept tradițională ori inovativă, sau considerată una relativă, de pendulare între cele două extreme.

Fiind de departe „un domeniu de consolidare în mod detaliat a celor mai caracteristice trăsături stilistice ale limbajului muzical”, afirmă I. Miliutina, muzica de cameră „îi permite autorului să se concentreze asupra amănuntelor, asupra perfecționării mijloacelor de expresie, presupune experimentul creativ. După cum se știe, acest specific al stilului cameral este determinat de năzuința de a reda în limbaj muzical cele mai fine sentimente și nuanțe psihologice, de a prezenta momente fugitive ale vieții” [100, p. 67]. Astfel, în același timp în care se formulează și se stabilesc careva canoane pentru fiecare gen în parte, se consideră că anume în cadrul muzicii instrumentale de cameră inovația se manifestă într-o primă fază ușor și pregnant.

Deși bazată pe tradiții de sorginte populară, arta componistică instrumentală autohtonă este deschisă celor mai originale inovații și receptivă la efectele evolutive ale tendințele înnoitoare. În acest sens, cercetătoarea P. Rotaru menționa că „o privire de ansamblu permite să constatăm că muzica instrumentală de cameră, din momentul constituirii, a parcurs o cale de dezvoltare mereu ascendentă, cucerind un loc de frunte în activitatea componistică din Moldova, loc pe care îl deține și astăzi. Miniaturile, sonatele, cvartetul și cele mai diferite lucrări pentru formații instrumentale de cameră au devenit câmpul unor posibilități nebănuite de experimentare. Folosirea inventivă a structurilor ritmice și modale, îmbinarea muzicii tonal-organizată cu cea atonală, aleatorică, limbajul muzical care include cele mai eterogene elemente, expunerea liberă a creațiilor ciclice devin tipice pentru muzica instrumentală de cameră din republică, favorizând apariția unor compoziții foarte individualizate, marcate de adâncirea dramaturgiei muzicale și a expresivității stilistice” [110, p. 615].

Prin intermediul unor incursiuni în istoria muzicii instrumentale de cameră – relatată în monografia *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate* – aceeași autoare scoate

la iveală condițiile de fundamentare a coordonatelor tradiționale de exprimare muzicală, dar și pe cele de tindere către preschimbarea alternativă a acestora până spre o înnoire esențială în baza legităților nescrise și inexacte ale inovației. Și unul dintre muzicienii care au participat la aceste două procese prin întreaga lor activitate este compozitorul, pedagogul, violonistul, dar și urmașul unei dinastii băștinașe de lăutari, Gheorghe Neaga. Autor al unui important repertoriu de miniaturi, sonate, trio-uri, cvartete și suite pentru diverse instrumente și ansambluri instrumentale, acesta nu și propune să inoveze în mod radical limbajul muzical, dar în același timp nu se eschivează de la folosirea unui limbaj modern.

În scopul unei cercetări adecvate a celor mai remarcabile creații ale muzicianului semnate în genuri cameral-instrumentale și, în mod implicit, în sensul aprecierii contribuției în domeniu din perspectiva recunoașterii valorii pe care o poartă figura creatoare a acestuia, șirul de lucrări bibliografice analizate în capitolul de față se împarte metodic în câteva categorii: articole publicistice, ediții enciclopedice de tip biografic, studii științifice și monografii.

Personalitate impunătoare prin multiplele și rezultativele sale activități, Gheorghe Neaga a fost, mai ales în perioada anilor 1970-1980, unul dintre cei mai prezenți artiști pe paginile publicisticii autohtone. Ziare și reviste de specialitate precum *Literatura și arta*, *Gazeta de seară*, *Curierul de seară*, *Tinerimea Moldovei*, *Nistru*, *Молдова соцуалистэ* sau *Arta* includ cronici și articole de omagiu semnate de Z. Stolear [118; 234], E. Cletinici [53], V. Axionov [6], Galina Cocearova [55], Victoria Melnic [93], Efim Tcaci [125; 126; 127], Nissan Shechtman [115], Tudor Colac [58] ș.a.⁵ Textele acestora fie sunt dedicate în totalitate compozitorului, fie cuprind careva detalii informative sau critice despre noile sale creații cameral-instrumentale și despre felul în care acestea au fost recepționate de un anumit public.

O altă sursă utilă procesului de cunoaștere a activităților lui Gheorghe Neaga vis-à-vis de muzica sa instrumentală de cameră sunt publicațiile enciclopedice. De-a lungul timpului, numele muzicianului a fost inclus în unele ediții sovietice, printre care *Literatura și arta Moldovei* [78], *Enciclopedia sovietică moldovenească* [77] sau *Музыкальная энциклопедия* [183]. Nu mai puțin valoroase sunt lexicoanele și cataloagele, de la care pornește în mod normal orice gen de cercetare muzicologică. Câteva dintre acestea sunt semnate sau alcătuite de Z. Stolear [232; 233], V. Degtiariov [181; 182], Gleb Ceaikovschi-Mereșanu [76], Serafim Buzilă [75], Viorel Cosma [79], Larisa Balaban [10] sau Irina Ciobanu-Suhomlin [58]. Și tot la această categorie se raportează și o biobibliografie [74] editată în 2001 de Biblioteca Națională a Republicii Moldova în cadrul colecției *Moldavica* care, deși nu este o ediție completă, oferă totuși suficiente informații pentru inițierea unei investigații în domeniu.

Este de la sine înțeles că cel mai important rol pentru cercetarea de față îl joacă studiile științifice și monografiile găsite într-un număr suficient în bibliotecile chișinăuiene în care am avut acces. Informative sau documentare, o parte dintre acestea sunt consacrate integral figurii lui Gheorghe Neaga sau anumitor creații din repertoriul său, în timp ce altele includ treceri în revistă din perspectiva unor investigații concentrate pe tematici particulare sau, dimpotrivă, generalizatoare.

Dintre lucrările dedicate completamente personalității muzicianului se evidențiază cea a lui Z. Stolear [231], apărută în 1973 la Chișinău în colecția *Композиторы Советской Молдавии*. Aceasta este o ediție revăzută și mult adăugită a aceleiași lucrări tipărită pentru prima dată în 1959 la Moscova [230] și cuprinde atât informații biografice, cât și analize ale unor opusuri din primele două etape de creație ale compozitorului împărțite pe genuri în câteva compartimente. Din muzica instrumentală de cameră sunt examinate aici suitele pentru pian, cvartet de coarde și orchestră de coarde, prima sonată pentru vioară și pian și primul cvartet de coarde, precum și două cicluri de piese pentru pian sau vioară și pian. În pofida scriiturii complexe revendicate, cercetarea cuprinde de fapt o înșiruire a observațiilor lui Z. Stolear asupra creațiilor amintite mai sus din perspectiva unor parametri diferiți, în acest sens metodologia abordată în procesul analitic nefiind una unitară. Și dacă pentru majoritatea opusurilor muzicologul oferă pe larg informații detaliate despre caracter, tematism sau forme, în cazul suitei pentru cvartet acestea sunt enumerate mult prea accelerat. Cât despre exemplificările muzicale, atât de utile unei perceperii adecvate a creațiilor din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”, de cele mai multe ori acestea lipsesc cu desăvârșire.

Alte două surse importante pentru investigația de față sunt semnate în anii '80 de E. Cletinici. Deși dau dovadă de un caracter monografic, ambele studii sunt incluse în culegeri colective dedicate compozitorilor autohtoni – în cazul *Композиторы Советской Молдавии* [197] – și din întreaga URSS – în cazul *Композиторы Союзных Республик* [196]. În timp ce primul vizează suita pentru pian și cea pentru cvartet de coarde, primele două cvartete pentru instrumente cu coarde, prima sonată pentru vioară și pian, dar și trio-ul pentru clarinet, vioară și pian, cel de-al doilea articol – închinat anume muzicii instrumentale a lui Gheorghe Neaga – cuprinde informații doar despre prima sonată pentru vioară și pian și primul cvartet de coarde. În pofida eterogenității metodelor de expunere a constatărilor muzicologului, valoarea lucrărilor sale este una superioară monografiei lui Z. Stolear. Reperele analitice sunt mult mai clar prezentate, inclusiv prin exemplificări imediate, iar referințele ce privesc încadrarea unor parametri muzicali la ”tradiție” ori „inovație” sunt explicite și bine argumentate. În plus, utilă pentru demersul nostru de cercetare este următoarea idee asupra căreia autorul concluzionează de mai multe ori în cadrul ambelor texte:

Gheorghe Neaga nu evită limbajul muzical tradițional, dar nici nu refuză mijloacele înnoirii acestuia.

Toate studiile în care se analizează anumite opusuri camerale-instrumentale ale compozitorului sunt realizate urmărind careva obiective istorice, teoretice sau interpretative, ori evidențiază unele aspecte valoroase constatate într-una sau mai multe creații investigate delatolaltă. Spre exemplu, asupra unor piese pentru pian se expun diferit pianistele Inna Hatipova [82; 238] și Ruslana Roman (Sprinceanu) [116; 117]. În timp ce prima autoare tinde să ofere cât mai multe detalii în scopul unei interpretări adecvate a creațiilor, cealaltă cercetătoare doar citează numele lui Gheorghe Neaga alături de alți semnatari de miniaturi pentru pian în diferite perioade ale secolului XX.

Totuși, deoarece pentru Gheorghe Neaga „domeniul prioritar al intereselor artistice reprezintă lucrările pentru vioară” [82, p. 62], se poate constata cu ușurință că un număr mai mare de articole vizează piesele anume pentru acest instrument. De altfel, „tendința compozitorului pentru muzica violonistică se explică prin specialitatea sa interpretativă, precum și prin influența activității pedagogice și concertistice ca violonist” [82, p. 62]. Câteva cercetări dedicate în mare parte miniaturilor pentru vioară aparțin interpretei O. Vlaicu [133; 134; 135; 180], care a mai studiat creații și din alte genuri camerale regăsite în repertoriul pentru instrumente cu coarde al lui Gheorghe Neaga. Spre exemplu, într-unul dintre textele sale, în care sunt examinate imaginile „cu încărcătură umoristică, amuzantă” [134, p. 124], autoarea alege drept obiecte de studiu câteva piese, dar adaugă unele comentarii și despre prima sonată pentru vioară și pian, precum și despre cvartetele pentru instrumentele de coarde.

Despre aceeași sonată au mai scris tangențial – în cadrul unor articole cu tematici istorice – muzicologii S. Țircunova [243] și I. Miliutina [101], iar despre cvartete – Tatiana Bolocan [23; 24; 25]. Pe de altă parte, nu putem ignora importanța cercetării primului cvartet de către Elena Vladimirova [179]. Această analiză temeinică a dramaturgiei intonaționale și tematice a opusului trebuie considerată o temelie de la care să pornească orice investigație cu caracter exhaustiv a creației în care eroul, după cum relevă sugestiv autoarea, „este participant al unor evenimente și coliziuni care i-au schimbat viziunea inițială asupra vieții, le-au îmbogățit și le-au atribuit o conștientizare nouă, reală” [179, p. 60⁶].

Un alt gen ce ocupă un loc important în repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga este suita. Cele mai multe studii în acest sens sunt semnate de muzicologul T. Berezovicova. Dintre toate se evidențiază câteva articole [14; 176] și o monografie [15] cu caracter sintetic. Pe lângă toate suitele compozitorului analizate în contextul diferitor parametri, autoarea a adăugat și câteva creații ce figurează în alte surse ca cicluri de piese (*Recitativ și Burlescă, Măști ori Cinci*

piese – toate pentru vioară și pian), motivând prin faptul că „acest gen (suita – n.n. N.C.) cum nu se poate mai bine corespunde mentalității artistice a maestrului” [14, p. 98]. Suita pentru pian a mai beneficiat de atenția pianistei I. Hatipova [82], iar cea *concertantă* pentru violoncel și pian – de a violoncelistei Nadejda Cozlova [61; 199], ambele fiind incluse în cadrul unor investigații cu un vădit caracter monografic și o certă valoare documentară.

Referințe mai mult sau mai puțin directe la opusurile instrumentale de cameră ale lui Gheorghe Neaga, dar și la contextul tradițional vs. inovator al acestora, se conțin și în alte investigații semnate de Aleksandr Abramovici și Solomon Lobel [171], Elena Mironenco [214; 215], Tatiana Muzîca [217], Alina Pereteatco [108], P. Rotaru [110; 111] sau G. Cocearova [54; 203], dar mai ales în cele ale muzicologului V. Axionov [2; 3; 4; 5; 8; 9]. Axat cu predilecție pe repertoriul instrumental, renumitul savant punctează cele mai valoroase aspecte și tehnici găsite în componistica autohtonă din perspectiva problemelor de gen și stil. În același sens trebuie apreciate și studiile I. Miliutina [100; 209; 210; 211; 212; 213], în opinia căreia creația cameral-instrumentală a lui Gheorghe Neaga se raportează la „sfera de ”încrucișare” a stilurilor” [212, p. 81].

În afară de textele ce vizează în diferită măsură muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga, de mare utilitate pentru demersul nostru de cercetare sunt lucrările unor autori precum Wilhelm Georg Berger [16; 17; 18; 19], Pascal Bentoiu [12], Mircea Nicolescu [104], Dan Voiculescu [136; 137], Liviu Comes [59], Gheorghe Firca [68; 69], Victor Giuleanu [80], Vasile Iliuț [88; 89], Dumitru Bughici [26; 27; 28], Vasile Herman [83; 84; 85], Valentin Timaru [120; 121; 122; 123; 124], Laura Vasiliu [129; 130; 131], Clemansa Liliana Firca [68], Valentina Sandu-Dediu [112; 113], Gheorghe Hamza [81], Sebastian Vîrtosu [132], Lucia Diaconu [64], Berry Wallace [162], John Hugh Baron [142], Richard Stöhr [168], František Zdeněk Skuherský [167], Ctirad Kohoutek [198], Mark Aranovskii [173], Boris Asafiev [175], Igor Sposobin [229], Lev Mazel [208], Iurii Holopov [239; 240], Valentina Holopova [241], Marina Lobanova [206] ș.a.

Fiecare dintre articolele, monografiile și tratatele acestora sunt în măsură să ofere un considerabil suport teoretic în ceea ce privește studierea creației cameral-instrumentale a lui Gheorghe Neaga din perspectiva genurilor și formelor, a tipurilor de scriitură, a stilurilor și tehnicilor de compoziție etc., toate aflate în ipostaze tradiționale sau inovatoare. Și tot în această direcție, la constituirea bazei metodologice a cercetării noastre au contribuit necondiționat și câteva ghiduri, lexicoane, dicționare și ediții enciclopedice semnate sau coordonate de G. Firca [65], Tudor Ciortea [52], Hugo Riemann [165], Nickolas Cook [147], Walter Willson Cobbett [146], François-René Tranchefort [170], Jacques Chailley [169] ș.a.

1.2. Repere metodologice privind problema raportului ”tradiție-inovație”

1.2.1. Binomul ”tradiție-inovație”: aspecte generale

În istorie fiecare avânt cultural a fost într-o anumită măsură legat de recursul la trecut... fiecare recurs la trecut a fost unul ”revoluționar”, contribuind la îmbogățirea contemporaneității, oferind o proprie interpretare a acestui trecut și luând din trecut necesarul înaintării.

Dmitri Lihaciov [205]

Evoluția este un fenomen inevitabil și fundamental pentru toate domeniile de activitate socială. Indiferent de forma în care se produce, aceasta se manifestă în permanență prin corelația dialectică între tradiție și inovație. Problema respectivului raport a existat dintotdeauna sub diverse configurații, fiind una dintre preocupările fundamentale ale filosofiei, una dintre temele permanente ale esteticii, dar și ale studiului artelor, inclusiv ale muzicologiei. În acest sens, în diferite perioade istorice ale muzicii, fie a primat o extremă sau alta, fie s-a produs o corelare între cele două straturi de informație, unul considerat tradițional, tipic, canonic, clasic și vechi iar celălalt – inovator, înnoitor, inedit, avangardist și nou.

Până în prezent niciuna dintre componentele raportului nu a devenit subiectul vreunui studiu muzicologic fundamental și exhaustiv, care să fixeze din punct de vedere muzical anumite coordonate esențiale în perceperea individuală a acestora. De aceea, în căutarea unor metode de cercetare potrivite a problemei, demersul investigației noastre va porni de la analiza și compararea unor opinii generale provenite atât din est, cât și din vest, din partea exponenților altor domenii de studii. Printre aceștia se numără conferențiarul român Doina David și Călin Florea [62]; academicianul german Hans Robert Jauss [152]; sociologii americani Edward Shils [156] și Scott Berkun [143], dar și cei ruși, printre care Aleksandr Murahtanov și Tatiana Vorotilina [219]; istoricii canadieni Mark Salber Phillips și Gordon Schochet [153], dar și cei britanici, precum Eric Hobsbawm și Terence Ranger [151]; savantul polonez Jerzy Szacki [249] și cel israelian Shmuel Eisenstadt [149]; filosoful român Andrei Cornea [60]; criticii și istoricii de artă Max Imdahl [192], Boris Groys [185], Suzi Gablik [71], Matei Călinescu [30] și Dumitru Matei [92]; esteticienii Iurii Borev [178] și Moisei Kagan [194]; culturologii Veniamin Gohman [184], Nonna Zyuzina [190] și Bella Erengross [251]; antropologul și etnograful Sergey Arutyunov [174]; cercetătoarea în științe pedagogice Olga Kosinova [202]; specialistul în management Peter Ferdinand Drucker

[148]; economiștii Joseph Alois Schumpeter [155], Hamit Dusaev [187], Vladislav Ivanov [191], Garri Azgaldov și Aleksandr Kostin [172] ș.a.

Dar, mai întâi de toate, în ambele cazuri – atât în cel al tradiției, cât și în cel al inovației –, descifrarea terminologică va demara cu explicații găsite în diverse dicționare și ediții enciclopedice în limbile română, engleză sau rusă, precum *DEX* [63], *Merriam-Webster's Concise Dictionary of English Usage* [254], *Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов* [178], dar și pe diferite portaluri și pagini enciclopedice libere afișate online, cum ar fi *Wikipedia* [253; 255; 256; 260], *Studyport* [259], *АКАДЕМИК* [262] sau *Краткий словарь по эстетике* [258]. Nu vor fi ignorate nici cercetările de ultimă oră, printre care tezele realizate de Ramil Shafeev [248], Luchia Sorokina [228], Svetlana Kryuchkova [204], Lilia Molchanova [216] ș.a. în domenii precum teoria și istoria culturii, științele filologice, filosofia ori sociologia; iar faptul că aproape toate investigațiile doctorale analizate sunt elaborate în Federația Rusă nu neagă existența unor lucrări de același nivel în Occident, la care, spre regret, nu am avut acces.

Conform enciclopediei libere – *Wikipedia* –, **tradiția** (lat. *traditionem* = a înmâna, a da mai departe) reprezintă un paradosis continuu de-a lungul istoriei a unui conținut cultural generat de un eveniment sau un fapt memorabil al trecutului. Considerată o parte a patrimoniului intangibil, aceasta poate fi vectorul identității unei comunități umane. Or, într-un sens absolut, tradiția nu este altceva decât o idee memorată de o conștiință colectivă și o amintire constantă a servituții de a transmite mai departe [256]. Într-un adaos, poate fi juxta pusă explicația dată în ultima ediție a *DEX*-ului, conform căreia tradiția este un ansamblu de concepții, obiceiuri, datini sau credințe dobândite istoric în cadrul unor grupuri sociale ori naționale și care se transmit din generație în generație pe cale orală [63, p. 1135]. De altfel, oralitatea este un detaliu important și în ceea ce privește semnificația inițială a termenului, întrucât primul înțeles al cuvântului s-ar fi referit la genul de poveste populară [251].

Dincolo de toate descifrările etimologice, prea importantă pentru a fi evitată este abordarea antropologică a tradiției ca fenomen al unei interrelații dintre formele de conștiință și cele de activitate. În acest sens, pare a fi plauzibilă poziția cercetătoarei în științe pedagogice O. Kosinova, care pleacă de la ideea că deslușirea mecanismului depinde de modul de percepere a condițiilor istorice și a factorilor sociali, ambele componente fiind reflectate în conștiința individuală producătoare de semnificații și percepții personale. Drept rezultat, datorită multitudinii de interpretări individuale obiective, întotdeauna există o varietate de reproduceri ireductibile ale unuia și aceluiași item. Însă acestea converg, de regulă, spre o singură poziție subiectivă colectivă, fapt ce conduce la formarea unor stereotipuri ale conștiinței și ale reprezentărilor acesteia, care, la rândul lor, constituie esența și câmpul semantic al tradiției. Așadar, abordarea antropologică

acoperă atât o zonă a tradițiilor explicite, cât și o alta a tradițiilor cuprinse de atitudini, opinii, norme și credințe manifestate în activitățile sociale [202].

Deliberând pe marginea aceleiași probleme, D. David și C. Florea – autorii unui studiu în care sunt expuse câteva delimitări conceptuale ale tradiției – sunt de părere că ambele direcții conduc prin convergență spre un „fenomen psiho-social, multiplu, dinamic, ce asigură participarea la un sistem specific de valori materiale și spirituale, ce au o relativă stabilitate” [62, p. 653]. Opinia celor doi conferențieri, care nu este de fapt una absolut străină de poziția generală a sociologilor, poate fi ușor contrazisă cu verdictul dat de E. Hobsbawm. Acesta susține cu fermitate într-una dintre investigațiile sale că tradiția nu coincide cu sistemul de obiceiuri și datini [151, p. 2]. Altfel spus, istoricul englez consideră că cele două zone enunțate de O. Kosinova trebuie tratate separat. Ideea este iterată de nenumărate ori și de sociologul E. Shils în tratatul său despre tradiție considerat o primă monografie elaborată pe această temă și în care autorul explorează în ansamblu și pe deplin istoria, semnificația și perspectivele conceptului [156].

Perceperea implicită a tradiției mai poate porni și de la verbul *tradere*, tradus din latină prin „a transmite”. Acesta era folosit de romanii antici atunci când aceștia făceau schimb de mărfuri – detaliază sociologii A. Murahtanov și T. Vorotilina [219] – ori își înmânau sau ofereau unul altuia un oarecare obiect sau ceva imaterial, cum ar fi, spre exemplu, un obicei, o practică, o abilitate sau o competență. Deci, în baza accepțiilor verbului, spectrul semantic al termenului „tradiție” se centrează pe ideea de transmitere în cadrul comunității a ceva colectiv ce nu poate aparține unui singur individ. Însă acest înțeles primordial a cedat de-a lungul timpului unei alte semnificații. Este vorba despre asocierea tradiției cu trecutul, cu pierderea noutății și opunerea în fața dezvoltării și actualizării, cu stabilitatea și chiar stagnarea – concepții promovate mai ales în epoca modernă. Anume așa a dispărut sensul inițial al tradiției, care includea și un anumit respect față de ceea ce se transmitea, dar și față de însuși procesul transmiterii. În schimb, începând cu perioada iluministă, cuvântul „tradiție” devine sinonim cu „înapoiere”, și tot atunci, într-o ciudată contradicție, tradiția este studiată și ca un fenomen istoric predispus la o continuă schimbare [260].

Pe lângă însușirea continuității, termenul și conceptul tradiției aderă și la cea a permanenței. Poziția aparține din nou cercetătorilor D. David și C. Florea, care subliniază faptul că „tradiția incumbă „natura umană” ce nu este determinată de constituția sa biologică și psihică în mod rigid, dar se modelează continuu prin valorile culturale ce sunt interiorizate individualizat, și exprimă idealuri ce aparțin unei colectivități distincte, idealuri ce pot deveni permanente” [62, p. 654].

Accepțiile contemporane ale tradiției nu au evoluat prea mult față de cele preferate acum câteva sute de ani. Pendulând între tradiția ca fundament și tradiția ca obstacol în calea progresului, oamenii de știință nu reușesc încă să fixeze o teorie unică, avându-se în vedere și inapreciabilul

areal de folosire a termenului și a conceptului de ”tradiție” din punctul de vedere geografic și istoric, dar și din cel al diversității domeniilor de aplicare (sociologie, culturologie, artă, religie, filosofie etc.). În plus, diferite investigații ne servesc drept dovadă a faptului că atât concepția, conținutul, semnificația, cât și rolul metodologic al tradiției sugerează adeseori înțeleșuri contradictorii, găsite între unele abordări obiective și altele subiective venite din partea autorilor din întreaga lume. Cu toate acestea, în general, cuvântul în cauză continuă a se consuma intuitiv în orice condiții care indică trecutul statornic și formele de caracterizare a acestuia, „în calitate de tradiții fiind exprimate anumite instituii sociale, norme de comportament, valori, idei, obiceiuri, ritualuri etc.”, după cum se menționează în *Словарь иностранных слов* [257].

De cealaltă parte a problemei, din aceleași surse de tip enciclopedic se poate afla că **inovația** (fr. *innovation*, lat. *innovatio*, *-onis* = *înnoire*) este un fenomen organic ce presupune noutate, schimbare, prefacere, modificare, achiziție sau realizare nouă introdusă într-un domeniu de activitate [63, p. 510], una dintre componentele *sine-qua-non* ale acestuia fiind creativitatea. Astfel, inovația și creativitatea sunt procese care se intercondiționează, întrucât descoperirea soluției la problemele ce apar într-un proces de inovare necesită în mod indispensabil creativitate [253].

De-a lungul timpului, inovația a fost definită în multe și variate moduri de către diferiți specialiști în diverse domenii, fără să existe cândva o definiție generală acceptată de o oarecare majoritate. O sursă ce oferă o definiție cu sens larg pentru cuvântul inovație folosit încă în secolul XV este dicționarul american Merriam-Webster în variantă online. Conform acestuia, inovația se referă la introducerea în practică a ceva nou sau apariția unor idei, metode ori dispozitive noi [254]. Plasat într-o relație de apropiată înrudire cu invenția în *The Oxford Handbook of Innovation*, termenul ”inovație” indică implementarea unui element original sau relativ original apărut în urma unui proces de invenție. În consecință, corespondența stabilită între invenție și inovație – dovedită de multiple cercetări în acest domeniu – este de fapt o legătură între două etape de realizare a unei manifestări inovatoare: una ce semnaleză apariția și alta în care se găsesc condițiile potrivite de aplicare [150].

Noțiunea de inovație a apărut în studiile științifice ale cercetătorilor culturologi ai secolului XIX, care, folosind cuvântul în cauză, se refereau la introducerea de elemente dintr-o cultură în alta. În concordanță cu evenimentele socio-politice ale timpului, savanții abordau astfel problema infiltrării obiceiurilor europene și a modalităților de organizare a bătrânului continent în societățile tradiționale asiatice și africane. Abia la început de secol XX – după cum confirmă și cercetătorul V. Ivanov –, a pornit studierea propriu-zisă a unor tipare și modele de inovare în domeniul tehnologiei [191], susținându-se cu înverșunare că inovația ar fi fost o chestiune pur tehnică. Însă

în mod treptat s-a înțeles că termenul se poate referi și la alte domenii ale activității umane, subliniază G. Azgaldov și A. Kostin [172].

Fondator al teoriei inovației este considerat economistul J. A. Schumpeter, care în lucrarea sa *The theory of economic development* publicată în 1911 a definit inovația drept afacere utilizabilă pentru profit [155]. Savantul a evidențiat și cinci inovații tipice pentru dezvoltarea economică, în baza cărora, mai târziu, sociologul rus A. Prigojin a sugerat o clasificare comună pentru toate domeniile. Conform anumitor principii de sistematizare, o inovație poate fi locală, sistemică ori strategică, substituibilă, anulativă, retroactivă sau catalizatoare, radicală, combinată, perfectă etc. [191]. Toate categoriile enumerate sunt cu siguranță determinante în procesul dezvoltării complexe a societății. Într-o eră a unor continue revoluții științifico-tehnologice, procesul aplicării înnoirilor se bazează pe o bună cunoaștere și gândire, și nu pe executarea în masă și neștire, crede specialistul american în management P. F. Drucker [148].

După cum se poate observa deja, în general, complexitatea definirii inovației provoacă o polisemie a noțiunii în cauză. Folosit în orice domeniu posibil, termenul se referă atât la un proces propriu-zis, cât și la rezultatul acestuia. Cercetând intens problema, economiștii G. Azgaldov și A. Kostin concretizează că inovarea poate fi studiată atât într-o formă activă, cât și în una rezultativă [172]. Într-un fel sau altul, conceptul de inovație include o diversificare a aprecierii noului care, oarecum dependent de sfera vechiului, nu cunoaște limite și se manifestă mai mult sau mai puțin liber în funcție de terenul pe care se desfășoară. Fără a suprima un oarecare detaliu de până aici, în baza investigațiilor realizate de către economistul H. Dusaev se poate stabili ideea că termenul se referă la un rezultat final materializat în urma unor preocupări creative desfășurate în baza performanțelor științifice și a practicilor avansate dintr-o anumită sferă de activitate socială [187].

Așadar, procesul inovării nu poate fi studiat absolut separat de manifestările tradiționale ale unuia și aceluiași obiect de studiu. Deși începând cu epoca modernismului tradiția este adesea respinsă fără menajamente – în baza radicalismului industrial –, noul nu poate fi dezvoltat din neant, pentru că, în general, tradiția și inovația coexistă necondiționat în procesul fondării unei civilizații și al evoluției acesteia. Altfel spus, experiențele milenare acumulate în cadrul unei dezvoltări sociale plurivalente reprezintă materia primă supusă fără drept de contestare schimbărilor și înnoirilor produse atât voluntar, cât și involuntar odată cu trecerea timpului istoric. Mai ales sub influența progresului științifico-tehnologic, inovația nu se referă doar la realizări tehnologice, ci pătrunde în întregul areal al socialului, transformând din interior sistemul de tradiții, cărui îi oferă mai mult sau mai puțin forțat noi forme de existență. Anume în direcția dată, M. S. Phillips îl contrazice cu convingere pe E. Hobsbawm, care consideră că atât timp cât o tradiție există în mod firesc, nu este cazul să fie inventată, renăscută sau înnoită [151]. În plus,

istoricul canadian spune că anume adaptările asigură tradiției continuitatea de care are nevoie pentru a trece peste generații [153].

Astăzi, la fel ca și în perioada modernismului, problema celor două concepte suportă acutizări provocate fie dintr-o parte a relației, fie din cealaltă. Drept cauze majore ar putea fi considerate stereotipiile sociale colective bazate pe clișee și tipare perpetuate cu încăpățănare mai mult inconștient decât conștient. O atare chestiune se găsește, spre exemplu, în domeniul culturii, în care producerea unei oarecare inovații cauzează frecvent blocaje între fondul tradițional și înnoirea în sine; iar raportul defectuos admite o normalizare mult mai târziu, când noul devine ceva cunoscut și obișnuit la scară largă și se transformă în subiect al unui alt stereotip social. În această ordine de idei, culturologul V. Gohman susține că se întâmplă ca registrul intangibil al tradițiilor culturale, aidoma altor sectoare ale societății, să se afle „într-o dezvoltare constantă, într-o relație dialectică cu inovațiile ce oferă o relativă stabilitate în cadrul interacțiunii, determinată în mare măsură de selectarea inovațiilor care, în procesul de realizare, se preschimbă la rândul lor în tradiții” [184, p. 111].

Pe de altă parte, procesul de adaptare, realizat de multe ori mecanic, ne dezvăluie și o fațetă a interdependenței dintre cele două componente. Or, condiționarea reciprocă demonstrează faptul că tradiția nu doar asimilează inovația, ci o și provoacă în aceeași măsură. De aceea se întâmplă ca tocmai acel nou respins inițial să fi apărut din necesitatea de actualizare a vechiului. În mod corespunzător, de aici apar unele categorii de inovații menționate de A. Prigojin în clasificarea sa consemnată ceva mai devreme. În funcție de tipul fiecăreia, este cu putință a înțelege contextul în care acestea apar vis-à-vis de sistemul de stereotipuri sociale, dar și condițiile de adaptare și asimilare. Într-un fel sau altul, este important faptul că prin intermediul inovației se asigură caracterul permanent al tradiției ca sursă ce „prelungeste experiența umanității, îi conferă durată, acțiune, implicare, permanență în sistemul valorilor”, susțin cercetătorii D. David și C. Florea [62, p. 654].

Întreaga filosofie a inovației – deliberează sociologul american S. Berkun – constă în acceptarea în egală măsură a tendințelor înnoitoare și a tradiției și evitarea absolutizării. Pe cât este de ridicolă aprobarea stratului nou doar pentru că este nou, pe atât de absurdă este și tolerarea celui vechi de dragul tradiției [143]. Aceeași poziție întemeiată o are și filosoful român A. Cornea, pe care o și argumentează istoric în monografia sa *Noul – o veche poveste* [60], dar și esteticianul rus Iu. Borev, care spune că „inovația este doar o primenire a tradiției pe calea progresului, și până și cea mai izbitoare inovație are la bază tradiția. Tocmai de aceea, se recomandă tratarea cât mai respectuoasă a aspectelor inovatoare ce vizează patrimoniul cultural” [178, p. 481].

Toate aspectele corelației dintre tradiție și inovație – despre care M. Kagan constată pe bună dreptate că „are o dimensiune culturologică foarte largă” [194] – pot fi atribuite sferei culturale și în limite ceva mai restrânse. Spre exemplu, în domeniul artei, corelarea și interferența celor două concepte provoacă o diversitate extraordinară a ipostazelor coexistenței dintre două straturi până la urmă complementare. Aceeași părere o are și academicianul H. R. Jauss, care oferă numeroase argumente într-unul dintre studiile sale asupra tratării noului ca metodă de percepere și chiar interpretare a vechiului [152]. Procesul respectiv poate demara numai atât timp cât tradiția nu este nicidecum considerată ceva inert, conservat și uzat, adaugă culturologul N. Zyuzina [190].

În timp ce, până la urmă, în acest conglomerat de opinii și idei tradiția nu este decât trecutul din perspectiva prezentului [178], de cealaltă parte, în condițiile unor înnoiri mult prea reținute, în comparație cu alte sectoare sociale direct dependente de dezvoltarea tehnico-științifică, antropologul și etnograful S. Arutyunov este convins că arta suportă totuși în egală măsură inovații evolutive și revoluționare [174]. Ambele direcții, legate la ora actuală și de alți termeni – cum ar fi ”modern” (începând cu secolul XIX) sau ”avangardă” (începând cu secolul XX) –, au fost și rămân percepute și interpretate cât mai diferit posibil în funcție de atitudinea individuală sau colectivă specifică unei anumite perioade istorice.

Întrucât inovația în artă este alimentată de cauze socio-istorice, „perspectivele estetice noi asupra realului sunt de neconceput în afara proceselor de înnoire a formelor artistice” [92, p. 8]. Această afirmație a criticului de artă D. Matei ne conduce pe departe spre concluzia că arta este în esența sa inovatoare. Absorbând realizările culturale ale spiritualității umane, procesul înnoirii afirmă plenitudinea vieții practice și spirituale a omului creator. Însă conform dicționarului *Краткий словарь по эстетике* în variantă online, inovația se manifestă în reflectarea artei la o etapă superioară a vieții sociale, numai după ce cunoașterea tradițiilor în acest domeniu servește la o percepere adecvată a nivelului estetic-artistic al noilor procese culturale și permite o examinare comparativă a diferitelor fenomene artistice în funcție de contribuția acestora la sporirea patrimoniului spiritual al umanității. Prin urmare, istoria artei suprapune capacității de distingere a moștenirii de tradiții-moște pe cea de îmbogățire și dezvoltare progresivă. Însăși natura dialectică a relației dintre tradiție și inovație se manifestă semnificativ în dezvoltarea succesivă a artei, iar absolutizarea opunerii celor două componente poate conduce fie la transformarea tradiției prin tehnici formale de creativitate, fie la afirmarea pseudoinovației care neagă și distruge tradiția, și în cele din urmă epuizează arta în sine [258].

În același sens, într-un alt dicționar disponibil online pe portalul *АКАДЕМИК – Эстетика: Словарь* – este confirmată corelativitatea celor două concepte, contrastul și interdependența cărora exprimă indiscutabila raționare metodică a unui act integral de creație artistică. Relația echilibrată

dintre tradiție și inovație trebuie să persevereze de fiecare dată în procesul realizării unei opere de artă. Deci, refuzul aspectului inovator conduce tradiția spre epigonism, iar inovația lipsită de un fundament tradițional produce distrugerea esteticului artistic, calitate ce păstrează cultura ca un întreg organic. Așadar, ambele componente ale raportului asigură continuitatea domeniului artistic. Tradiția poate fi considerată un impuls în procesul de inovare și, de cealaltă parte, doar inovația poate justifica într-un final capacitățile creatoare ale tradiționalului [262].

Conform aceleiași surse, istoria culturii cunoaște trei etape de bază în existența celor două concepte și a relațiilor dintre acestea. Într-o primă fază creativitatea artistică primitivă este în mare măsură ritualizată și găsită în diferite experiențe colective de viață. Mai târziu, în cultura societăților antice și până în clasicism, se cunosc figuri de autori ai diferitelor reflecții teoretice cu privire la normele artistice și la stilurile individuale de creație artistică. În această perioadă extinsă de timp, tradiția devine esența măiestriei, iar inovația se referă la originalitatea inclusă de maestru în actul său de realizare a unei opere de artă. Acest raport suportă modificări substanțiale în cea de-a treia etapă a evoluției sale. Începând cu epoca romantismului și continuând până astăzi, hegemonia tradiției este înlocuită treptat de cultura noului perceput prin prisma libertății, fapt care a dus nu doar la pierderea echilibrului între tradiție și inovație, ci și la tirajarea mecanică a canoanelor artistice și chiar la excese inovatoare de natură avangardistă [262].

Oferind detalii despre ultima etapă, dar și despre cantitatea și calitatea libertății în artă, autorii manualului *Культурология* subliniază că tradițiile sunt doar punctul de pornire al creativității, iar artiștii le abordează în scopul reflectării unor noi conținuturi. Abia în urma acestui proces, fondul tradiționalului este constrâns la reactualizare și reprezentare a contemporaneității, fapt care include și un anumit nivel de libertate prin care se oferă tradiției o fațetă inovatoare [251]. Este foarte important totuși a se menționa că nu orice tentativă de preschimbare poate fi considerată element cultural. Formularea unei inovații artistice este apreciată ca fiind valoroasă abia dacă aceasta poartă o anumită însemnătate și este aprobată de mediile societății [259], deși „orice operă artistică este întotdeauna nouă”, susține criticul de artă și filosoful B. Groys [185].

Toate opiniile și constatările analizate sunt de o importanță extraordinară pentru perceperea cât mai obiectivă a celor două componente ale raportului ”tradiție-inovație”, dar și pentru acțiunea de cercetare a complexelor relații dintre acestea. În concluzie, ne exprimăm acordul cu autorii manualului *Культурология*, care menționează că „tradiția și inovația sunt două laturi aferente ale dezvoltării culturii care determină prezența în cultură atât a elementelor stabile cât și a celor variabile. Grație tradiției umanitatea asimilează experiența culturală a generațiilor, absorbind ideile, valorile, metodele de activitate elaborate de generațiile anterioare. Însă cultura nu poate exista fără a se reînnoi. Cultura în general și cultura unei anumite perioade istorice, la fel ca și

formele ei concrete, este determinată de legătura vechiului cu noul. Destrămarea acestei legături, renunțarea la ceea ce a fost elaborat pe parcursul secolelor implică pericolul distrugerii culturii. Renunțarea la tradiții în viață îl privează pe om de rădăcini, transformându-l într-un hoinar” [251].

1.2.2. Relația ”tradiție-inovație” în muzică

Dezideratele examinării relației dintre tradiție și inovație se regăsesc în deplină măsură și în zona artei muzicale, în condițiile în care, după cum afirmă pe bună dreptate Paula Ciochină, „evoluția muzicii de-a lungul timpului reprezintă un proces continuu, deosebit de complex. Marile creații ale muzicienilor din toate timpurile nu pot fi desprinse din contextul general socio-istoric în care apar, ele constituindu-se în momente distincte de sinteză a unor acumulări succesive, de îmbogățire și extindere prin inovații cutezătoare, problemele și mai ales soluțiile purtând pecetea geniului creator al omului” [51, p. 7]. Astfel, actualizările în acest domeniu oglindesc un proces firesc provocat și stimulat de un conglomerat de factori interni și externi, raportul cărora influențează și catalizează oarecum definirea unor epoci și a relativelor hotare dintre acestea, dezvoltarea gândirii muzicale în funcție de produsul brut al muzicii și, nu în ultimul rând, evoluarea sistemului de valori sociale inerente artei muzicale.

Investigată integral ori parțial, problema cercetării celor două concepte este una stringentă, iar analizarea condițiilor manifestării unor legături de raport între ele presupune în egală măsură entuziasm și incertitudine. Considerată de ceva timp un obiect nou și absolut necesar în studiul științific al muzicii – în pofida faptului că noul s-a manifestat dintotdeauna și „opозиția între modern (cu conotația sa de ”nou”) și tradiție apare cu regularitate, în ipostaze diferite, în istoria muzicii” [65, p. 347] –, se observă totuși o oarecare generalitate și o abordare sintetică (și doar ocazional analitică) din partea autorilor diferitelor studii asupra fenomenului muzical între tradiție și inovație.

Investigațiile de referință pentru demersul de față – scrise în limbile română, engleză, germană sau rusă – sunt efectuate de muzicologi, compozitori sau interpreți, precum V. Herman [83; 84; 85], V. Timaru [120; 121; 122; 123; 124], V. Sandu-Dediu [112; 113], L. Vasiliu [129; 130; 131], C. L. Firca [68], P. Ciochină [51], D. Bughici [26; 27; 28], George Bălan [11], Iosif Sava [114], Oleg Garaz [72], Corneliu Dan Georgescu [73], Ágnes Orbán [106], Monica Buhai [29], Tudor Bogdan Bolnavu [22], Adina Marta Șuşnea [119], Ani Rosentzveig [109], Frank Schneider [166], Paul Neubauer [164], Arnold Whittall [163], Theodor Adorno [141], Richard Wagner [139], Arnold Schönberg [154], Anton Webern [140], Igor Stravinski [235], Alfred Schnittke [224], Gheorghe Sviridov [226], Nelly Shakhnazarova [250], Mihail Tarakanov [224], Evgheni Nazaikinski [220], Valentina Konen [201], Elena Zinkevich [189], Constantin Zenkin

[193], Rauf Farhadov [237], Vladimir Orlov [222], Larisa Kirillina [195], Vsevolod Zaderatsky [188], Aleksandr Sokolov [227], Natalia Gulyanitskaya [186], M. Lobanova [206], Iu. Holopov [239; 240], V. Holopova [241], L. Mazel [208].

La acestea pot fi adăugate recente teze de doctorat realizate în perimetrul științei muzicale de Octavia Marc (Raceu) [91], Tatiana Novikova [221], V. Orlov [223], dar și câteva reviste și culegeri științifice apărute în străinătate ce conțin studii răslețe despre componentele raportului ”tradiție-inovație” ori sunt dedicate integral problemei date. Printre acestea, se regăsesc *Muzica* [66; 73; 87; 90], *Studii de muzicologie* [29; 106; 119], *Lucrări de muzicologie* [83; 85], *Revart* [7], *Artes* [107; 131], *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке* [224], *Музыкальный современник* [173] etc.

În timp ce arta muzicală universală este cât de cât supusă unor variate puncte de vedere care vizează relația dintre tradiție și inovație – investigațiile pornind de la examinarea unor perioade istorice, stiluri, compozitori și interpreți, școli naționale de compoziție sau de interpretare, anumite genuri sau creații etc. – în perimetrul muzical autohton problema este dezvoltată absolut insuficient, cele două noțiuni fiind utilizate frecvent în titlurile unor studii în care argumentele concrete în ceea ce le privește sunt expuse destul de modest, iar uneori chiar lipsesc.

În acest context – fără a diminua din importanța cercetărilor muzicologilor autohtoni Z. Stolear [230; 231], E. Cletinici [196; 197], I. Miliutina [100; 101; 209; 210; 211; 212; 213], G. Cocearova [54; 203], V. Axionov [2; 3; 4; 5; 7; 8; 9], S. Țircunova [242; 243], E. Mironenco [214; 215], P. Rotaru [110; 111], A. Pereteatco [108], I. Ciobanu-Suhomlin [50; 247] ș.a., în activitatea cărora problema relației ”tradiție-inovație” este abordată mai mult sporadic și periferic –, se poate afirma cu certitudine că nu există încă investigații exhaustive în cadrul cărora respectivul binom să fie obiect propriu-zis al cercetării. Așadar, printre puținele titluri găsite în colecțiile de studii muzicologice la care am avut acces sunt cele cuprinse în publicațiile apărute în urma unor conferințe științifice – printre care *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea* [136; 176; 203; 212; 243], *Cercetări de muzicologie* [4; 14; 209], *Pagini de muzicologie* [54], *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale* [8; 20; 21; 23; 25; 135], *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice* [20; 21; 23; 24; 25; 61; 82; 242; 247], *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* [214] ș.a. –, în revista *Arta* [3; 108] sau în culegerile *Музыкальная культура Молдавской ССР* [210] și *Музыкальное творчество в Советской Молдавии: вопросы истории и теории* [218].

Făcând abstracție de situația actuală a problemei surselor bibliografice, se constată – după cum subliniază și muzicologul V. Axionov – că în studiul artelor corelarea tradiției și inovației este totuși un subiect-cheie, la fel cum se întâmplă și în estetică, filosofie, culturologie sau alte domenii [7]. De aceea, pentru a percepe natura antinomică a raportului dintre cele două categorii

este binevenită o reflectare cât mai individuală asupra fiecăruia dintre intervalele istorice găsite în istoria muzicii, pentru că – revenind la expunerile lui Iu. Borev – anume acestea constituie câmpul de valorificare, într-o diversitate fenomenală, a efectelor dintre cele două extreme [178] aflate fie în opoziție, fie în coabitare mai mult sau mai puțin echilibrată.

În opinia muzicologului O. Garaz – cu care nu putem să nu fim de acord –, singura cultură muzicală cu adevărat evolutivă este cea europeană [72]. În cazul acesteia, „imaginea generală ne prezintă puțin peste nouă secole de *artă componistică profesională*, întreaga perioadă arătând ca o concatenare de epoci-stiluri-tradiții: *Ars antiqua*, *Ars Nova*, Renașterea, Barocul, Clasicismul, Romantismul, Modernismul și Postmodernismul. Opt perioade-tradiții, care până inclusiv în Romantism se succed drept ”blocuri” în general omogene ca și conținut stilistic” [72, p. 21] și totodată opt ”zone” ale căror intersecție se numără printre cazurile de „inovație în jocul cu tradiția”, concretizează A. Sokolov [227, p. 9].

Reflectând asupra unor semnificații terminologice într-una dintre investigațiile sale, cercetătoarea I. Ciobanu-Suhomlin amintește că „cuvântul ”tradiție” împrumutat din latină înseamnă ”transmitere”, se poate transmite de la o generație la alta, de la o etapă la alta un anumit sistem de valori stabilite” [247, p. 70-71]. Deci, este evident faptul că încă de la începuturile sale arta muzicală și-a formulat în mod sistematic, dar și trifazic⁷, anumite canoane care fie s-au perindat intacte de la o epocă la alta, fie au suportat oarecare preschimbări. Ultima considerație constituie o dovadă incontestabilă a predisunerii tradiției către înnoire, ceea ce, explică O. Garaz, „a comportat într-un mod implicit mai multe momente de ”reformulare” și ”remodelare” interioară sau, altfel spus, momente de *discontinuitate* pe care le identificăm drept *rupturi*” [72, p. 7].

Prima discrepanță în acest sens se observă în perioada trecerii de la *Ars Antiqua* către *Ars Nova*, când neobișnuita structură multivocală a fost cu greu acceptată în muzica guvernată pe atunci de canoanele cântării bisericești. Dar și mai devreme, în Evul Mediu timpuriu, încercările reformulării monodiei gregoriene au fost respinse cu vehemență, or, pe atunci chiar și cea mai insignifiantă inițiativă inovatoare era clasificată drept eretică, subliniază M. Kagan [194]. Apoi, mai târziu, după ce în perioada de tranziție de la Renaștere spre Baroc polifonia vocal-corală a suportat un neînțeles și dificil transfer către omofonia vocal-instrumentală, un alt impact neașteptat l-au avut partiturile exponenților Școlii Clasice Vieneze. Negându-le cu vehemență, publicul contemporan, la fel ca și autorii fixați pe canoanele deja înrădăcinate, nu puteau percepe noul introdus în diferite genuri muzicale preponderent instrumentale.

Problema respingerii noului de până în Clasicism poate fi investigată și dintr-un alt punct de vedere: din cel al inițiatorului / inițiatorilor procesului de înnoire. În acest sens, muzicologul V. Konen constată într-unul dintre studiile sale istorice că „spre deosebire de pictori, sculptori,

dramaturgi, poeți, arhitecți, pentru care studierea culturii Evului Mediu și Renașterii reprezenta o etapă obligatorie pe calea atingerii măiestriei, muzicienii nu erau familiarizați cu arta acestor perioade îndepărtate” [201, p. 376]. Anume astfel se întâmplă că, pe fundalul unor ”surzenii” și ”amnezii” – termeni în care se exprimă foarte sugestiv O. Garaz vis-à-vis de această problemă [72] – Epoca Luminilor a oferit diacroniei artei muzicale un salt neașteptat și totodată culminant prin îndepărtarea semnificativă de muzica vocal-corală religioasă și orientarea spre sonoritățile instrumentale, spre stabilirea unor norme pentru o serie de genuri și forme muzicale, spre aplicarea sistemului temperat și elaborarea celui tonal-funcțional etc. Contribuind la raționalizarea muzicii în general – numită tot de O. Garaz ”marele canon austro-german” [72] –, „această *normativizare* însă și-a exercitat funcția de *excludere* a tuturor tradițiilor muzicale care nu corespundeau cu setul de *norme* (post-renascentiste – baroce-clasice), precum și de receptare a fenomenului muzical *doar* în termenii acestor norme” [72, p. 14].

Trecerea spre Romanticism, și mai ales spre etapa târzie a acestuia, constituie următorul motiv al discontinuității în istoria muzicii europene din perspectiva relației ”tradiție-inovație”. Împărtășim o dată în plus opinia lui O. Garaz, care sesizează următoarele: „moștenind de la clasicii vienezi un sistem de gândire muzicală foarte logic, coerent și extrem de eficient, compozitorii romantici, însă, nu l-au putut aplica altfel decât modificându-l, deoarece ei nici nu puteau proceda altfel cu un sistem conceput într-o perioadă anterioară orientată acumulator și cu intenția de esențializare normativă, dar și formulat în termenii unei estetici a dramatismului eroic și care urmărea producerea unor efecte diferite decât cele intenționate de către întreaga ideologie romantică” [72, p. 15]. În aceste condiții, printre înnoirile implementate aproape radical de către cei care au susținut voluntar sau involuntar și direct sau indirect emanciparea artei muzicale se găsesc: relațiile muzicii cu literatura, filosofia și, eventual, cu alte domenii culturale; predominarea lirismului psihologizat atât în opus-urile vocale cât și în cele instrumentale (cu sau fără program); intensificarea impactului diferitelor elemente de expresivitate în sensul redării cât mai individualizate a ideii, caracterului, atmosferei; accentuarea unor componente ale limbajului muzical prin reformulări cât mai îndepărtate de exigența clasică (spre exemplu: improvizarea, cromatizarea, contrastul dinamic etc.) ș.a.

„Înspre sfârșitul secolului XIX marea tradiție a culturii muzicale austro-germane, altfel spus – marele canon austro-german, intră într-o dispersie tot mai pronunțată” [72, p. 5]. În acest sens, explică O. Garaz, „este vorba despre o impresionantă amplificare *geografică* a ”auzului muzical european”, harta lumii muzicale se extinde, iar conceptul de ”muzică” se amplifică într-un mod spectaculos și nu mai poate fi redus la exemplaritatea standardizată a vieții culturale din cele trei capitale muzicale ale Europei secolului XVIII” [72, p. 6]. În plus, constată același autor, „insertia

școlilor naționale în canonul muzical occidental au contribuit într-un mod considerabil la ”fisurarea” și destrămarea tot mai accentuată a acestuia, procedură inițiată chiar de compozitorii romantici europeni” [72, p. 9]. Drept concluzie, pe care nu o putem nicicum ignora, „trauma” implicită a acestei pierderi determină nevoia formulării unui alt canon (sau a mai multor canoane), de această dată în termenii unui nou context socio-politic și, implicit, artistic” [72, p. 7].

Anume pe acest fundal survin marile respingeri ale tradiției în muzica secolului XX – epoca pluralității stilistice, a direcțiilor și tendințelor cât mai inedite, a avangardelor și, spre sfârșit, a postmodernismului. „Comparată cu omogenitatea *monolitică*, omogenă și compactă, a perioadelor stilistice anterioare ale culturii muzicale europene, imaginea secolului XX muzical se prezintă drept una prin definiție eterogenă. Puritatea și exclusivismul supremației și universalismului culturii muzicale vest-europene intră într-un proces de ”fisurare” conceptuală-stilistică progresivă și ireversibilă” [72, p. 5]. Nivelul ridicat al contrastului dintre inovație și tradiție în perioada modernistă este cauzat în fond de contestarea canonicității și, odată pornite pe această cale, atât imaginea generală, cât și canonul *artei componistice de tradiție europeană* – subliniază O. Garaz – se ”fărămițează” începând chiar din primul deceniu al secolului XX și se grupează în trei direcții: de continuitate (orientări de tip neo-), de *ruptură* derivată (elaborările atonal-dodecafonic-seriale ale avangardelor) și de *ruptură* radicală (revelațiile de tip experimental) [72].

În opinia lui E. Shils, fiecare direcție este o dovadă în sine a faptului că întreruperea continuității tradiției conduce implicit spre înflorirea individualităților [156], care ne îndreaptă delaolaltă spre acele orientări stilistice de factură modernă ce au dirijat cât mai autoritar posibil dezvoltarea și evoluția culturii muzicale a secolului XX. Astfel, până și cu susținerea regimurilor totalitare ale timpurilor respective – care tratau orice proces de negare a tradiției ca pe o mulțumitoare persecuție a claselor elitare, subliniază muzicologul V. Zaderatsky –, confruntarea dintre vechi și nou putea produce chiar și cele mai înspăimântătoare realizări sonore [188].

În acest context, pe lângă faptul că până la anii '60, când, după afirmațiile lui O. Garaz, „muzica europeană va fi cutremurată de un prelungit *spasm avangardist* al căutărilor unor noi mijloace de formulare a discursului, de noi și inedite forme de exprimare a ideilor, de inventarea a noi accepțiuni ale muzicii însăși” [72, p. 22], cunoscutul savant E. Nazaikinski invocă condițiile apariției muzicii virtuale și descrie caracterul consecințelor acesteia, printre care se numără și deja inevitabilul efect de *schizofonie*⁸. Așadar, nu putem nicicum neglija faptul că „inventarea fonografului în anul 1877 a deschis calea dezvoltării tehnicii de fixare a muzicii deja nu pe portativ, ci în formă acustică. În secolul XX aceasta a atins culmi foarte înalte și, în combinație cu tehnica mass-media, a determinat schimbări radicale în funcționarea muzicii. Anume pe această bază s-a desfășurat o practică de relație a omului cu muzica cu totul nouă” [220, p. 128].

Întrucât evitarea și chiar negarea unei tradiții anterioare obligă la conceperea alteia contemporane, Iu. Holopov consideră că în cea de-a doua jumătate a secolului XX inovația „a depășit nu doar limitele anterioare ale muzicii, ci și toate limitele muzicii în general” [224, p. 53]. În același sens, O. Garaz constată o dată în plus că „”înghesuiala” de concepții componistice mai ales spre sfârșitul anilor '60 produce o ”devalorizare” totală a unor concepte tradiționale sacrosancte pentru *arta componistică de tradiție europeană* precum stil, gen, formă, sunet muzical și, inclusiv, a ceea ce încă mai era muzica însăși la compozitorii post-romantici” [72, p. 23-24]. Procesul în sine al desfășurării postmodernismului nu poate fi considerat totuși unul absolut nou pentru istoria muzicii. În aceeași manieră, amintește T. Novikova, „clasicismul ”a luptat” cu ”excesele” baroce, iar reprezentanții avangardei – cu semnele romantismului” [221, p. 20].

Despre esența ontologică a artei fiecărei epoci culturale s-a pronunțat și compozitorul V. Orlov în teza sa de doctorat. În capitolul de încheiere, acesta subliniază faptul că contemporaneitatea nu este altceva decât un dialog între cultura canonică a timpurilor vechi și cea necanonică a timpurilor noi [223]. Abordând aceeași problemă vis-à-vis de situația actuală a domeniului muzicii, cercetătorul R. Farhadov explică: „în artă acum într-adevăr este un timp al tranziției de la ceva spre altceva: moment când trecutul încă nu a fost supus integral procesului de autorefecție, iar viitorul pare nebulos și incert” [237, p. 64]. Deci, dacă cea mai mare parte a secolului XX a suportat o permanentă înnoire a artei muzicale, către hotarul dintre milenii, dimpotrivă, direcția evoluției pe calea inovației a admis o cotitură semnificativă către un șir de reconsiderări ale tradițiilor anterioare. „Putem presupune – punctează T. Novikova – că chiar și în condițiile actuale de predominare a tradiției inovația nu a dispărut cu totul din scenă. Însă aceasta nu mai poate fi deja la fel cum a fost la începutul și la mijlocul secolului XX. I se schimbă rolul și locul. Și compozitorii vizionari, înțelegând aceasta, caută noi sensuri în contextul conceptelor sale originale. Pe de o parte, o asemenea situație complică sarcina, dar pe de alta – deschide perspective incitante de a găsi în fiecare caz acea corelație ideală între tradițional și inovator care este proprie tuturor operelor celebre” [221, p. 75].

Trecând în revistă importanțele ”întreruperi” în continuitatea artei muzicale europene din perspectiva tradiției, la această etapă a observațiilor și punctărilor istorice asupra raportului dintre cele două componente aflate la baza demersului nostru științific este posibilă deja o privire dihotomică asupra problemei în sine. Pe de o parte, relația dintre tradiție și inovație poate fi percepută drept una absolut contrastantă – cu două extremități opuse în totalitate –, pe de alta – una complementară – cu două extremități ce formează un tot întreg. Drept argumente vom expune în mod sintetizator un șir de idei oferite de muzicologii adepți fie ai unuia dintre cele două puncte de vedere, fie ai celuilalt.

De-a lungul timpului, noțiunea de ”tradiție” a fost vizată de o mulțime de opinii venite din partea muzicienilor, care converg la o idee generală punctată și de pianista O. Marc (Raceu): aceea de a înscrie o operă în universalitate prin intermediul diferitelor modalități de expresie specifice acesteia [91]. Doar că nu există o cale corectă și concretă spre acest obiectiv, fiecare autor fiind provocat la identificarea unor metode potrivite propriilor concepții compoziționale. În consecință, unii ajung să confunde tradiția cu caracterul conservator – în acest sens, Iu. Holopov propune o diferențiere justă din punctul nostru de vedere și menționează că tradiția „presupune o continuitate până la obținerea unor forme noi, pe când conservatorismul stopează evoluția în mod nefiresc” [240, p. 264] –, în timp ce alții se postează de cealaltă parte a problemei. Spre exemplu, G. Sviridov considera că „tradiția nu este ceva determinat, rigid, retrograd [...]. Dimpotrivă, tradiția este un organism viu într-o permanentă schimbare” [226, p. 187], continuă compozitorul, referindu-se indirect la descifrările semantice ale termenului ”tradiție”.

Pe o poziție similară se plasează și V. Holopova, care mai adaugă și că tradiția este „un teren propice pentru creativitate [...] și garant al durabilității executării artistice” [241, p. 159]. Aceleași idei pot fi aprobate prin opinia T. Novikova, care confirmă: „tradiția este fundamentul contemporaneității și calea directă spre viitor, asigurând operelor de creație artistică trăinicia platformelor stilistice și oferind totodată posibilitatea unor soluții și descoperiri netriviiale, inclusiv cu tentă avangardistă” [221, p. 41]. Or, în funcție de atitudinea pe care o au față de trecut, unii autori de opus-uri muzicale continuă tradițiile în forme actualizate și modernizate – în mod paradoxal, aceștia consideră că de originalitate au parte doar cei care tratează tradiția cu seriozitate, subliniază istoricul J. Szacki [249] –, în timp ce alții, dimpotrivă, se lasă ademeniți de căutările îndrăznețe ale ineditului, constată muzicologul N. Gulyanitskaya [186].

Această bifurcare în două direcții opuse și în același timp complementare este explicată și de L. Mazel, care afirmă că „elementul specificității, al noutății este necesar mai întâi de toate pentru o întruchipare proaspătă și convingătoare a tradiției, pentru afirmarea acesteia, și se admite în măsura în care poate servi pentru realizarea acestei sarcini. În alt caz, invers, fundamentarea pe tradiție reprezintă un fel de trambulină necesară pentru un salt de succes spre necunoscut, pentru crearea unor opere individuale originale, irepetabile” [208, p. 308-309]. Prin urmare, putem fi întru totul de acord cu Dinu Ghezzo precum că „fiecăre compozitor este recunoscut de istorie numai în cazul în care aduce o contribuție originală de concepție” [66, p. 5], dar și cu cercetătorul F. Schneider, care adaugă că abordarea tradiției ar fi „o oportunitate oferită compozitorului de însăși istoria” [166, p. 8].

Tot din perspectivă istorică, problema mai este dezvoltată și de cercetătorul V. Orlov. Acesta concluzionează în unul dintre studiile sale cu următoarea idee: „tradiția presupune un sentiment al

istoriei care obligă creatorul să creeze opere cu sentimentul precum că toată arta universală, începând cu tipurile străvechi, există parcă concomitent și formează un șir temporal unic / comun. Pentru artist este important de a cunoaște trecutul și de a înțelege cum acesta lucrează în timpul prezent” [223, p. 24]. Aceeași părere o are și Iu. Holopov, care afirmă că printre marii creatori se pot înscrie doar cei capabili să-și formuleze o viziune nouă în baza unui principiu muzical deja cunoscut [239]. Și după cum comentează și T. Novikova, se întâmplă că „în arta contemporană prevalează tendința cumulativă și nu cea inventivă, astfel tradiția incluzând în sine tot mai multe procedee și stiluri noi. Acele mijloace care mai ieri erau considerate extremal-inovatoare astăzi devin o altă tradiție, doar că ”mai tânără”. O asemenea extindere și densificare a tradiției nu are limite, cucerind chiar și acele sfere care păreau a fi foarte îndepărtate de aceasta” [221, p. 49].

În această ordine de idei, cercetătoarea Á. Orbán explică: „cu toate că o creație muzicală este deseori expresia tradiției trecutului, dar și a promisiunii viitorului, se întâmplă ca o lucrare muzicală să pună accent, înainte de toate, pe sintetizarea unor idei, gânduri anterioare sau, dimpotrivă, să rupă într-un mod radical, direct cu stilul, limbajul precedent. Uneori vechiul și noul, tradiția și inovația se întrepătrund în așa fel încât ne este imposibil să decidem care este aspectul mai important: ambele par a fi la fel de importante” [106, p. 156]. În plus, D. Bughici, autoritate recunoscută în domeniul genurilor și formelor muzicale, confirmă: „istoria muzicii ne dă numeroase dovezi că noul în muzică a apărut în confruntare creatoare cu vechiul din care își are sorginea și nu printr-o negare metafizică a acestuia. Inovațiile în structură, determinate de noul conținut al diferitelor opere muzicale, pornesc de la cuceririle anterioare” [27, p. 4]. De altfel, „ceea ce era actual ieri sau chiar alaltăieri poate fi reactualizat din perspectiva cunoașterii a ceea ce astăzi constituie prezentul nostru”, susține istoricul de artă M. Imdahl [192, p. 27].

Tot în acest sens, muzicologul I. Sava adaugă ideea că procesul de interrelații dintre tradiție și inovație ar fi „în orice caz biunivoc; este sincron în măsura în care se formează în cadrul societății, într-un moment determinant, și este diacronic în măsura în care se prezintă ca aspect al unui proces istoric influențat de cultura trecutului și capabil să exercite o posibilă influență asupra celei viitoare” [114, p. 41]. Cercetătoarea L. Kirillina suplinește sincronia și diacronia cu temporalitatea, afirmând că „după natura sa, muzica este mai întâi de toate o artă temporală. Cât de important nu ar fi factorul spațial-arhitectonic pentru percepția noastră, toată structura acesteia, de la tonul singular până la compoziția măreț edificată, așa sau altfel este legată de extensiune și periodicitate” [195].

Acestor trei însușiri – sincronia, diacronia și temporalitatea – O. Garaz le adaugă și caracterul permanent, specificând în cazul tradiției muzicale că „deține și ideea de *uzanță practică* și, în același timp, de ”*cutumă*” culturală, *obișnuință transmisibilă* în calitatea ei de *model imuabil*” [72,

p. 3], dar și pe cel „de *dominantă* sau *determinantă coercitivă*, ceea ce în gândirea și practicile muzicale și-ar avea echivalentul în ideea și fenomenul de *canon muzical*. Devine evident că această din urmă accepțiune reprezintă o *formă optimă de conservare* a anumitor forme și conținuturi, dar și a anumitor valori ca și componente ale *unui imaginar reprezentativ* și din această cauză de o importanță vitală în existența și supraviețuirea unei comunități” [72, p. 3].

De altfel, „termenul ”tradiție” se referă la o ”rețetă” sau ”metodă” a unui mod particular, specific de a gândi, formula și realiza muzica la modul practic”, continuă O. Garaz în cadrul aceleiași cercetări [72, p. 11]. Ba mai mult, comentând asupra artei componistice europene din perspectiva stilului⁹, muzicologul găsește „o destul de vizibilă sinonimie între sintagmele *tradiție muzicală* și *stil muzical*, atât timp cât fenomenul stilistic prezintă, în morfologia lui intimă, o sumă de semne evidente ale tendinței spre conservare mai degrabă decât spre transformare” [72, p. 3]. În continuarea ideii lui O. Garaz vom cita și opinia T. Novikova, care, în urma observațiilor făcute asupra evoluției artei, ajunge la concluzia că „orientarea spre tradiție a ocupat perioade mult mai mari decât orientarea spre inovație” [221, p. 17].

Așadar, în timp ce în opinia lui E. Nazaikinski tradiționalul este „o balanță în proporțiile rațiunii și emoțiilor ce caracterizează personalitatea creatorului în diferite epoci” [220, p. 63], dirijoarea M. Buhai constată că „inovația se naște atunci când întrebăm „De ce?” și nu „Ce?”. Cu cât mergi mai adânc în cunoașterea sinelui, e tot mai cert că se poate să constați una dintre următoarele consecințe: fie descoperi particularul, amprenta personală, intimă (spune Sfântul Augustin), fie generalitățile, marile legități sau realitățile cele mai evidente (spun psihanaliztii)” [29, p. 39].

În principiu, inovațiile acumulate de-a lungul timpului în zona artei muzicale se regăsesc mai ales printre particularitățile limbajului și ale expresivității. Anume complexitatea aplicării, percepției și tratării acestora din perspective invariabile în contextul relației dintre cele două componente conduce frecvent spre derută și provoacă „în toate timpurile dezbateri teoretice sau controversate de ordin critic”, observă compozitorul V. Herman [83, p. 133]. Examinând pe larg problema dată, V. Orlov consemnează: „pe de o parte, în apariția muzicii noi se manifestă o anumită legitate: are loc o reînnoire permanentă a limbajului muzical și a mijloacelor de expresivitate muzicală, apariția unor tehnici și procedee componistice în momentul epuizării totale sau parțiale a resurselor vechi sau atunci când artistul realizează / înțelege imposibilitatea exprimării prin intermediul vechilor mijloace a unui conținut nou. Pe de altă parte, muzica nouă se dezice de tradiție, însemnând crearea unui nou limbaj muzical, a unor noi tehnici și procedee componistice față de epoca precedentă. Astfel se poate releva duplicitatea noțiunii ”muzică nouă” legată de atitudinea compozitorului față de tradiție” [222].

Dezvoltând această idee, nu putem ignora constatările T. Novikova. Cercetătoarea evidențiază condițiile practicării celor două căi ale inovației, pe care le numește ”extensivă” și ”intensivă”. „Calea extensivă, în opinia savantei, presupune căutarea elementelor noi, nemaîntâlnite în sistemele anterioare. Pe această cale compozitorul, pe lângă dificilul proces al căutărilor, se confruntă și cu un alt obstacol. Sistemul tradițional, dincolo de limitele căruia încearcă să iasă novatorul, ca orice sistem, este unul închis și posedă capacitatea de a respinge componentele intruse. Pornind pe această cale compozitorul riscă, cel puțin, să nu fie înțeles de contemporanii săi. [...] A doua cale presupune o regândire calitativă a corelațiilor între vechile elemente. Această cale este și mai ”periculoasă”, întrucât, utilizând mijloacele deja folosite de alți compozitori, autorul va fi inevitabil categorisit în cel mai bun caz drept tradiționalist, iar în cel mai rău – drept epigon” [221, p. 79].

Ambele căi au fost percepute în mod individual de către compozitorii adepți ai muzicii noi. Spre exemplu, A. Schönberg se confesa într-una din scrierile sale: „mereu am încercat să creez ceva convențional, dar nu mi-a reușit, și întotdeauna, împotriva voinței mele, mi-a ieșit ceva neobișnuit!” [154, p. 126]. Aflat în aceeași dilemă, I. Stravinski afirma într-un interviu: „nu trebuie să credeți că odată având ideea născută în conștiința voastră, imediat veți vizualiza clar și forma, și sonoritatea” [235, p. 224]; iar A. Schnittke mărturisește: „fiecare încearcă să răzbată spre exprimarea directă a unei protomuzici auzite de el care încă nu a fost captată. Asta îl împinge pe compozitor spre căutarea unei noi tehnici, deoarece cu ajutorul ei el dorește să audă ceea ce sună în interiorul lui. Apar încercări intermitente de a se debarasa de toate convențiile și de a crea fără ele ceva absolut nou” [224, p. 106-107].

Tot pe această idee L. Kirillina concluzionează: „modificările ideii de dezvoltare în muzica secolului XX înseamnă nu doar căutarea de noi forme și stiluri, ci și o transformare profundă însăși a închipuirilor despre muzică și despre relațiile ei inerente cu timpul – timpul real, timpul psihologic, timpul istoric, timpul cosmic etc. Anterior toate aceste idei existau fără a fi în contact unele de altele și aparținând unor straturi de gândire sau unor culturi diferite (cele folclorice și cele scrise-profesionale, cele medievale și cele clasico-romantice, cele europene și cele orientale). Astăzi devine reală îmbinarea mai multor modalități de desfășurare a muzicii în timp atât într-o fractură / falie istorică (în creația compozitorilor din aceeași generație) cât și într-o singură operă în care concomitent acționează legile staticii și dinamicii, ale procesualității deschise și ale formei închise, ale hazardului și ale selecției riguroase. Acesta este unul dintre rezultatele dezvoltării muzicii ca artă de interpretare a lumii” [195].

În aceste condiții, fără să existe anumite norme și limite ale dezvoltării specifice domeniului muzicii, întotdeauna s-a întâmplat să se evolueze organic sau confuz spre un ”nou” echivalent cu

progresul artistic sau, dimpotrivă, antagonic acestuia. Poate de aceea V. Axionov găsește că, din perspective cultural-istorice, inovația presupune o anumită relativitate [7], și tot pe aceeași idee insistă și compozitorul C. D. Georgescu, declarând că „elementul modern deține o singură valoare specifică în sine, aceea – nu atât a noului absolut ci a celui relativ, a actualității, deschise tuturor posibilităților, în timp ce elementul tradițional deține valoarea în sine a documentului istoric, definitiv încheiat, supus însă permanent noilor interpretări” [73, p. 5]. Cea mai exactă în acest sens este poziția lui Iu. Holopov, care – în concordanță cu cele trei direcții ale artei componistice europene punctate mai sus – diferențiază câteva tipuri de inovații: a) inovația bazată pe înnoirea vechilor canoane ale muzicii europene, b) inovația îndepărtată de gândirea muzicală europeană și c) inovația radicală [224].

Dar „clasificarea tipologică a inovațiilor, ca și aprecierea coeficientului de inovație nu are caracterul rațional fiind abordată în genere, la un nivel abstract – precizează V. Axionov. În realitate, aici intervin mai multe elemente și circumstanțe de ordin subiectiv și obiectiv. Factorul subiectiv vizează experiența receptorului, nivelul de cunoștințe și deprinderi în domeniu” [7, p. 61], în timp ce factorul obiectiv se află sub autoritatea evoluției istorice – continuă muzicologul – , a cărei influență provoacă noului un caracter flexibil și chiar înclinat spre deveniri tradiționale. Ultima constatare savantul o exemplifică prin reconsiderarea *Ars Nova* din perspectiva tradiției, prin reînnoirea repetată a concepției revistei muzicale a lui Schumann, prin perceperea în spirit tradițional a Operei viitorului concepută de Wagner și, nu mai puțin important, prin radicala tehnică serială introdusă de Schönberg apreciată astăzi ca ”ziua de ieri” a muzicii noi [7, p. 61].

Totuși, în funcție de nivelul interacțiunii dintre tradiție și inovație, mai devreme sau mai târziu, se stabilește dacă o viziune colectivă sau individuală din arta muzicii se va conecta sau nu la sistemul diacronic al canonicității. Or, „atunci când înnoirea vine ca un fenomen firesc, ca o consecință a extinderii capacității expresive a limbajului, legătura dintre tradiție și inovație este vie; [...] când noul este adus ca o lovitură de șoc, prin negarea totală a vechiului, înnoirea apare ca o experiență cu rezultate incerte” [252]. În jurul acestei idei, în pofida declarației lui A. Schönberg „artă înseamnă nouă artă” [154, p. 115], înclinăm să fim mai mult de acord cu T. Novikova, care consideră că „inovația absolută este imposibilă. Chiar și dezicerea intenționată de tradiție și tendința de a evita continuitatea cu stilurile predecesoare înseamnă de fapt prezența latentă a acestora în calitate de obiecte pe care artistul încearcă să le evite (așa a fost în cazurile dodecafoniei severe și a multor orientări antiromantice din secolul XX, care evitau în mod deliberat orice puncte de tangență cu arta romantismului). Totodată, fiecare operă, cât de profund nu s-ar fundamenta pe tradiție, oricum este ceva ”nou”, ceva ce nu a mai existat până atunci. Din acest motiv, mereu va exista o anumită proporție de noutate” [221, p. 23-24].

Și totuși, „incapacitatea de a spune ceva nou este acum destul de evidentă”, afirma de curând muzicologul C. Zenkin [193, p. 34], în timp ce M. Tarakanov constata încă în anii '80 că „nu mai putem fi uimiți de nici un fel de realități sonore noi” [224, p. 31]. Tot în acest sens, Iu. Holopov menționează că „sonoritatea nouă a muzicii noi, precum și noua sunare a instrumentelor, reprezintă tradiționalismul firesc” [240, p. 264], iar T. Novikova explică: „dacă chiar relativ ”tinerele” mijloace și procedee fiind tirajate nu mai pot fi apreciate ca inovatorii agregându-se ”noilor tradiții”, atunci inovația veritabilă se referă la inserarea lor în contexte noi, atribuirea de noi sensuri. Și dacă anterior acestea erau inovative doar datorită noutății, acum compozitorii mai întâi de toate le investesc cu noi sensuri” [221, p. 23-24].

Despre legătura complementară a celor două componente ale raportului ”tradiție-inovație” M. Tarakanov scrie în introducerea culegerii *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*: „compozitorul trebuie să reconcilieze în creația sa două tendințe mutual exclusive – fundamentarea pe tradiție și totodată tendința spre noutate” [224, p. 3]. Cu toate acestea, menționează T. Novikova, „transformările produse au pus la îndoială legitimitatea exagerării uneia dintre părți, precum și posibilitatea aprecierii lor unilateral-subiective ca fenomene cu caracter pozitiv sau negativ. Astăzi se cere o regândire nu doar a acestei perechi de noțiuni, ci și corelarea lor cu noțiunile înrudite și adesea folosite greșit ca sinonime – tipic, conservatism, academism, epigonism, stagnare, obicei, inerție, rutină – pe de o parte, și experimentalism, radicalism, individualism – pe de alta. Tratările noi izvorăsc din însăși practica componistică care le generează și le confirmă” [221, p. 4-5].

Așadar, „evoluția culturii muzicale implică o unitate dialectică a tradiției și inovației – afirmă concludiv culturologul R. Shafeev. În funcție de perspectivele istorice, precum și de concepțiile politice, juridice, morale sau de altă natură nutrite în procesul practicării activităților muzicale, diferite generații au selectat anumite valori artistice, ignorându-le pe celelalte. Astfel, datorită unei aprobări venite din partea publicului larg, respectivele valori muzicale admise de către conștiința colectivă a acestuia devin tradiție a culturii muzicale. [...] Aflăte în opoziție cu tradițiile existente și mijloacele de exprimare ale acestora, fenomenele noi în muzică penetrează în cele din urmă conștiința și în viața publicului ca o nouă calitate, devenind un următor strat al tradițiilor. O astfel de unitate dialectică între tradiție și inovație în cultura muzicală constituie baza continuității istorice a acesteia” [248].

Într-un final, se pare că, aidoma altor domenii ale socialului, și mai ales ale artisticului, în cazul muzicii anume intercondiționarea dintre tradiție și inovație joacă un rol important. Noutatea nu se califică drept sănătoasă și iradiantă decât dacă se întemeiază pe vechimea vie a tradiției, zicea Andrei Pleșu într-unul dintre impresionantele sale discursuri despre artă. În pofida faptului

că își are propriul drept la realizare independentă, un aspect inovator se aplică pe un fundal tradițional, cu un rol de completare, perfecționare, modificare, transformare, preschimbare, înnoire etc. Prin urmare, tradiția muzicală se cere a fi cunoscută, pentru că, altfel, inovația nu ar mai avea aceleași șanse pentru a fi acceptată și aplicată. Mai mult, anume în urma interacționării permanente dintre cele două componente apare valoarea – o însușire imaterială indispensabilă în arta muzicală, care nu poate fi limitată strict la tradiție ori la inovație.

1.3. Concluzii la capitolul 1

Elucidarea tuturor surselor bibliografice menționate în cadrul capitolului 1 ne-a condus către următoarele concluzii:

1. Deși este studiată de către cercetătorii din Republica Moldova, muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga oferă totuși suficiente argumente pentru a fi selectată în mod repetat drept obiect de studiu din diverse perspective teoretice, istorice sau interpretative.

2. Repertoriul cameral-instrumental al lui Gheorghe Neaga nu a fost supus vreodată unei investigații muzicologice elaborate anume din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”. De aceea, demersul nostru științific va fi prima încercare în acest sens.

3. Noțiunile de ”tradiție” și ”inovație”, precum și diferitele tipuri de relație dintre acestea oferă și vor oferi în continuare suficient teren pentru inițierea unor cercetări elaborate în diferite sectoare științifice și de activitate socială.

4. Valoarea actuală a termenului ”tradiție” pendulează în continuare între tradiția ca fundament al dezvoltării și tradiția ca obstacol în calea progresului. În acest sens, nu există până astăzi o teorie unică asupra conceptului de ”tradiție”, noțiunea dată continuând a se folosi intuitiv în ceea ce privește trecutul și formele de caracterizare a acestuia.

5. În funcție de contextul implementării sale, inovația este relaționată în diferită măsură cu invenția și creativitatea, doi vectori importanți ce conduc spre înflorirea individualităților. Argumentarea științifică a respectivei legături nu neagă însă total rolul tradiției, aceasta fiind considerată de o potrivă fundament, catalizator, dar și piedică în procesul de dezvoltare. În ceea ce privește activitatea componistică a lui Gheorghe Neaga, tradiția nu prezintă un obstacol, dar nici inovația nu este un scop în sine.

6. În domeniul muzicologiei, problema raportului ”tradiție-inovație” este una mereu actuală.

7. În general, un aspect inovator se aplică în muzică pe un fundal tradițional, atribuindu-i-se o funcție de completare, perfecționare, modificare, transformare sau preschimbare a unui strat

vechi. Prin urmare, inovația muzicală nu ar mai fi acceptată și aplicată la un nivel potrivit dacă tradiția muzicală nu ar fi cel puțin cunoscută și recunoscută.

8. În urma interacționării permanente dintre tradiție și inovație apare valoarea – o însușire imaterială atât de necesară artei muzicale.

9. Muzicologia din Republica Moldova nu cunoaște vreo inițiativă pusă în aplicare în ceea ce privește cercetarea exhaustivă a binomului ”tradiție-inovație”. În pofida utilizării frecvente a celor două noțiuni în titlurile unor texte ale autorilor autohtoni, argumentele concrete sunt expuse modest sau lipsesc cu desăvârșire.

10. Sursele bibliografice consultate au fost sistematizate după anumite categorii de probleme, așa încât să fie posibilă evidențierea celor mai importante idei și concluzii formulate de autorii citați și, respectiv, valorificarea acestora în cadrul tezei noastre.

Pornind de la o analiză a materialelor ce vizează tema tezei noastre – o parte publicate în țară, iar o alta peste hotare – soldată cu o esențială sintetizare a informațiilor privind muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga și problema raportului ”tradiție-inovație” prin care aceasta poate fi studiată, reiterăm faptul că muzicologia autohtonă nu dispune, spre regret, de o investigație amplă și fundamentală în cadrul căreia muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga ar fi fost examinată în mod exhaustiv, inclusiv din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”. Prin urmare, în baza actualității demersului nostru de cercetare, determinată atât de lipsa în cauză, cât și de dezideratul înscrierii opusurilor compozitorului într-un oarecare cadru evolutiv, **scopul** investigației constă în evidențierea unor trăsături ale limbajului componistic proprii pentru fiecare dintre cele trei etape de creație ale lui Gheorghe Neaga anume din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”.

Pentru realizarea acestui scop au fost propuse următoarele **obiective**:

- examinarea conceptelor ”tradiție” și ”inovație”, precum și a diferitelor tipuri de relații între acestea, prin analiza critică a studiilor realizate în domeniul muzicologiei și a celor din alte sfere ale cunoașterii;
- determinarea unei baze metodologice care să constituie un suport în procesul de investigare a repertoriului instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga prin prisma corelațiilor între tradiție și inovație;
- selectarea celor mai relevante opusuri ale lui Gheorghe Neaga în diferite genuri instrumentale de cameră în vederea stabilirii unor particularități de evoluție a stilului compozitorului;
- studierea lucrărilor selectate la nivelurile sintactic și semantic, determinând cele mai

pregnante procedee componistice și mijloace de expresie;

- identificarea în mod concret și argumentat în creațiile analizate a elementelor ce demonstrează manifestarea unui anumit tip de interacțiune a celor două componente din perechea corelativă ”tradiție-inovație” sau fuziunea acestora;
- valorizarea aportului lui Gheorghe Neaga în domeniul muzicii cameral-instrumentale și aprecierea figurai creatoare a compozitorului.

În corespundere cu scopul și obiectivele propuse, **problema științifică soluționată** rezidă în fundamentarea sintezei dialectice a conceptelor ”tradiție” și ”inovație” în lucrările ce alcătuiesc repertoriul cameral-instrumental al lui Gheorghe Neaga prin scoaterea în evidență a particularităților limbajului componistic care determină specificul celor trei etape de creație ale compozitorului.

2. FILIAȚIE CU TRADIȚIA ÎN CREAȚIILE DE LA ÎNCEPUT DE CALE (anii 1950-1960)

În anii '50-60 ai secolului XX preocupările compozitorilor autohtoni pentru genurile muzicii instrumentale de cameră iau o amploare deosebită. Pe lângă opusurile dedicate în mare majoritate pianului în imediatul interval de timp postbelic, începe să fie valorificat în mod treptat cuplul pian-vioară, alte câteva reprezentante ale cordofonelor, precum și unele instrumente din grupul aerofon. „Fiecare piesă apărută în perioada la care ne referim aducea cu sine ineditul. Alături de forme mici apar edificii muzicale de proporții, plasându-le pe cele dintâi pe planul secund” [110, p. 595].

Aflați cât mai aproape de izvoarele folclorice – evidente prin utilizarea speciilor, ritmurilor, modurilor și caracterelor specifice, dar și prin aplicarea preponderentă a scriiturii omofone –, practicând un limbaj muzical clasico-romantic și „rămânând foarte atașați de sursa de inspirație, compozitorii totuși nu încetează să experimenteze în vederea îmbogățirii și variației pânzelor muzicale. Astfel, prin anii '60 ai perioadei postbelice se conturează tot mai clar tendința de continuitate ciclică. Apar, într-un număr mare, suitele, sonatele și alte creații” [110, p. 602].

La fel se întâmplă și în cazul protagonistului demersului nostru de cercetare. În general, cu mici abateri ce vor fi expuse, explicate și argumentate în următoarele trei subcapitole, „nefiind preocupat deocamdată de ”pacostele lumii”, Gheorghe Neaga nu oferă nici pagini dramatice, nici episoade profund filosofice sau psihologice” [197, p. 202] în opusurile sale de la început de cale componistică. Cu toate acestea, autorul se înscrie cu succes printre cei care descoperă potențialele înnoiri anume în baza perpetuării canoanelor și nicidecum prin negarea acestora, iar miniaturile *Oleandă*, *Hora spiccato*, *Joc* și *Joc moldovenesc* pentru vioară și pian și ciclul *Cinci piese* pentru pian, *Sonata* nr. 1 pentru vioară și pian, *Suita* pentru pian, *Suita* pentru cvartet de coarde și *Suita* pentru orchestră de cameră demonstrează perfect această constatare.

Cu excepția *Suitei* pentru orchestră de cameră, toate celelalte creații sunt editate și multiplu interpretate în cadrul programelor didactice, dar și pe scenele profesioniste. Și tot cu aceeași excepție – respectiva lucrare fiind prezentă doar într-un studiu panoramic al genului de suită în contextul componisticii lui Gheorghe Neaga semnat de T. Berezovicova –, toate opusurile mai sus numite au figurat în diferită măsură ca obiecte de studiu ale investigațiilor muzicologice realizate de cercetători precum Z. Stolear, E. Cletinici, I. Miliutina, S. Țircunova, N. Cozlova ș.a. În această ordine de idei, în cadrul capitolului de față se propune o sintetizare a detaliilor găsite în urma studierii profilurilor tematice, a conținuturilor ideatice, a planurilor de forme, a principiilor și tehnicilor componistice și, nu în ultimul rând, a multitudinii de elemente muzicale constitutive ale lucrărilor.

2.1. Folclorul ca sursă de inspirație în miniaturi și ciclul de miniaturi

Miniaturile instrumentale ocupă un loc însemnat printre compozițiile de debut ale lui Gheorghe Neaga. Incluse în patrimoniul de aur al muzicii instrumentale de cameră autohtone, acestea se regăsesc astăzi în aceeași măsură atât în repertoriul didactic al instituțiilor de învățământ artistic, cât și în repertoriul concertistic al artiștilor-instrumentiști. Dedicată în mare parte vioarei și pianului (doar câteva piese sunt destinate violei, violoncelului, contrabasului, baianului sau clarinetului), lucrările din categoria dată reflectă într-o mare măsură predilecțiile artistice ale primei etape de creație a autorului.

Miniaturile anilor de la început de cale denotă o ingenuă inspirație folclorică. De cele mai multe ori folclorul este anunțată de însuși compozitorul prin intermediul titlului, iar într-o continuitate perfectă a acestuia, „intonațiile folclorice, înnobilate de tradițiile clasice ale scriiturii componistice profesionale și exprimate în maniera individuală proprie lui Gheorghe Neaga, capătă în creația compozitorului o frumusețe și o prospețime irepetabilă” [231, p. 136].

De altfel, aceste creații mărturisesc o dată în plus despre descendența autorului dintr-o veche familie de lăutari. Or, *Două dansuri* pentru vioară și pian (1956), *Oleandă* pentru vioară și pian (f.a.), *Hora spiccato* pentru vioară și pian (f.a.), *Joc* pentru vioară și pian (f.a.), *Joc moldovenesc* pentru vioară și pian (f.a.), *Joc de doi* pentru vioară și pian (f.a.), *Doină* pentru pian (f.a.), *Piesă de concert* pentru vioară și pian (1963), *Cinci piese* pentru vioară și pian (*Horă, Brâul, Melodie populară, Recitativ, Joc haiducesc*; 1968), *Cinci piese* pentru pian (*Melodie, Joc, Duet, Canon, Tocatină*; 1969), *Trei piese* pentru vioară și pian (*Cântec de leagăn, Gavotă, Humorescă*; 1969) ș.a. nu sunt altceva decât opusuri ale muzicii academice care înfățișează într-un mod profesionist și elevat un conținut folcloric și care, prin intermediul unor tratări compoziționale în preponderență tradiționale, devin veritabile mostre ale folclorismului autohton.

Spre exemplu, ***Oleandra pentru vioară și pian*** este inspirată dintr-un „dans popular, legat inițial de obiceiurile de nuntă, executat de grupuri a câte trei fete într-un tempo lent” [63, p. 739]. Aceste caracteristici ale străvechiului gen folcloric sunt păstrate într-o oarecare măsură de Gheorghe Neaga în creația sa. *Allegro grazioso*, metrul 3/8, ritmul ternar punctat, melodia de un caracter specific dansant feminin și scriitura tipică solist + acompaniament sunt câteva indicii importante în determinarea etimologiei piesei (vezi A.2.1¹⁰).

Însă toate aceste însușiri de gen nu sunt propuse într-o formulă folclorică directă, ci tratate de către autor cât mai original. Într-o structură tripartită mare de tip *ABA* cu secțiuni de introducere, interludii și încheiere (vezi Tab.2.1), Gheorghe Neaga reușește să amplifice valoarea conținutului tematic și sonor prin parcurgerea planului tonal *d-moll* | *B-dur* – *Es-dur* | *d-moll*, prin cromatizarea

intensă a cuprinsului ambelor partide (o armonizare elementară se observă doar în compartimentul *B*) și printr-o polifonie a straturilor, principiu care dezbină în relativitate cele două partide prin diferențierea melosului violonistic de conținutul pianistic uneori pur tehnic bazat pe disonanțe și acorduri cromatizate.

Tab.2.1: *Oleandra* pentru vioară și pian

Formă	Formă tripartită mare						
Compartimente	intr.	A	inter.	B	inter.	A ¹	codă
Secțiuni		a+a ¹		b+b ₁ +b ¹		a+a ¹	
Număr de măsuri	3	32	3	50	3	32	4
Plan tonal / modal	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>B~>Es</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>

O altă miniatură creată la început de carieră componistică, adică la sfârșitul anilor '50, este ***Hora spiccato pentru vioară și pian***. Inspirată în aceeași măsură ca și *Oleandra* din repertoriul dansurilor folclorice, piesa comportă un caracter vioi într-un ritm sprinten și săltăreț de *Horă* – indicii ale unei analogii cu *Hora spiccato* a lui Grigoraș Dinicu. Descrierea atmosferei tipic dansante este realizată prin păstrarea relativă a însușirilor de gen: tempo-ul *Allegro con spirito*, metrul 4/4, ritmul binar, linia melodică specifică jocului popular țărănesc – neîntreruptă și formulată aproape numai din secunde (2*M*, 2*m*, 2+), la care se adaugă un acompaniament pianistic ce provoacă închipuirea unui taraf format din două-trei instrumente (vezi A.2.2).

Lucrurile nu par a fi atât de simple pentru interpreți și ascultători, întrucât Gheorghe Neaga și-a îmbogățit modesta scriitură omofon-armonică prin utilizarea unor principii și tehnici componistice tradiționale în redarea caracterului și, în același timp, originale. Printre acestea se numără îmbinarea modalului cu tonalul, astfel încât pe parcursul discursului se găsesc suficiente indicii ale modurilor ionic, lidic și mixolidic în părțile exterioare alei forme mici de tip *aba*¹, și eolic și frigic în secțiunea mediană a acesteia (vezi Tab.2.2). În același timp, încă de la o primă audiție se creează impresia persistării tonalităților paralele *F-dur* și *d-moll*, cu unele inflexiuni ocazionale.

Tab.2.2: *Hora spiccato* pentru vioară și pian

Formă	Formă tripartită mică			
Secțiuni	a	b	a ¹	codă
Număr de măsuri	8	8	8	4
Plan tonal / modal	<i>F</i>	<i>d</i>	<i>F</i>	<i>F</i>

Mai mult, cuprinsul lucrării este unul ambiguu, fiecare partidă avându-și propria cale de desfășurare, împreunate fiind doar prin colaborarea ritmică și, uneori, armonică. Acest fapt conduce către o evidențiere a două straturi diferite pe alocuri din punct de vedere sonor, fiecare

conținând, inclusiv, o cromatizare proprie. O atare individualizare o obține partida viorii, în care linia melodică este executată sacadat, conform tehnicii *spiccato*, indicată și în titlul piesei.

Scrise în perioada timpurie, *Oleandra* și *Hora spiccato* reprezintă, fără îndoială, stilul folcloric. De un nivel similar al complexității interpretative, acestea au fost editate în 1961 și reeditate în 1990 în aceeași culegere – *Сборник произведений молдавских композиторов для скрипки и фортепиано* și, respectiv, *Crestomație pentru vioară și pian, clasele I-IV ale școlii de muzică pentru copii* (vezi Anexa 2).

Tot la sfârșitul anilor '50 au fost create alte două miniaturi incluse în repertoriul didactic – *Joc* și *Joc moldovenesc pentru vioară și pian*, editate la începutul anilor '60 de *Картя молдовеняскэ* și reeditate mai târziu de *Музыка* (vezi Anexa 2). Inspirat din amalgamul jocurilor practicate cândva în băătura satului, Gheorghe Neaga a recondiționat elementele autentice dansante prin intermediul arsenalului de tehnici componistice proprii muzicii academice. Ambele într-un caracter vioi, susținut de *Allegro vivo*, de ritmul dansant în metrul de 2/4 și de alternanța tematică și ideatică, piesele comportă forme tradiționale – tripartită mare de tip ABA^1 intercalată între introducere și codă (vezi Tab.2.3 și Tab.2.4). În cazul lucrării *Joc moldovenesc* structura ar mai putea fi apreciată și ca una de tip rondo, datorită intercalării unui material tematic relativ nou în interiorul compartimentelor exterioare. Însă în condițiile în care durata expunerii acestuia este instabilă, respectivele secțiuni vor fi considerate interludii.

Tab.2.3: *Joc* pentru vioară și pian

Formă	Formă tripartită mare						
Compartimente	intr.	A	inter.	B	inter.	A ¹	codă
Secțiuni		a+a ¹		b+b ¹		a+a ¹	
Număr de măsuri	4	32	4	32	14	32	21
Plan tonal / modal	D	D~>	B	B~>	~>	D	D~>d

Tab.2.4: *Joc moldovenesc* pentru vioară și pian

Formă	Formă tripartită mare						
Compartimente	intr.	A	inter.	B	inter.	A ¹	codă
Secțiuni		a+inter.+a ¹		b+b ¹		a+inter.+a ¹	
Număr de măsuri	6	36	16	56	6	48	23
Plan tonal / modal	a/A	a/E	a~>F	F/d	a/A	a/A	a/A

Este posibil ca *Joc* și *Joc moldovenesc* să fi fost compuse cu ceva vreme înaintea celorlalte două citate mai sus – *Oleandră* și *Hora spiccato*, întrucât în cazul acestora autorul preferă mai mult ingenuitatea folclorică decât tehnicizarea compozițională profesionistă. Unul dintre argumente în acest sens poate fi scriitura transparentă a ambelor miniaturi, în afara unor secțiuni de dezvoltare tematică ori de interludiu, în care sunt suprapuse mai multe elemente ritmico-

melodice (vezi A.2.3 și A.2.4). Deci, parametrul polifonic lipsește aproape cu desăvârșire și poate fi observat doar ocazional în textura omofon-armonică a pieselor și făcând abstracție de specificul melodiilor solistice cu acompaniament de inspirație folclorică.

În ceea ce privește liniile melodice din fiecare secțiune a formelor miniaturilor, poate fi observată natura leșea expunerii acestora în partidele solistice ale viorii. Unica excepție se găsește în repriza A^1 din *Joc*, în care, pe durata unei propoziții, melodia este intercalată în partida pianului. Intervalica poate fi considerată una tradițională și contribuie la sublinierea autenticității folclorice a melodiilor. Însă disonanțele, alături de diversele consunări din ambele lucrări, sunt o dovadă a discernământului inovator de care compozitorul începe să dea dovadă încă din perioada de debut, odată cu crearea acestora.

Un alt element important este raportul mod – tonalitate, evident în ambele miniaturi. Spre exemplu, chiar dacă în aspect general *Joc* pare să fie scris în tonalitatea *D-dur*, autorul recurge la un mod mixolidic, care pe parcurs își schimbă înălțimea de la care pornește – *re, sib, sol, mib*, iar pe alocuri se regăsesc inflexiuni în modul doric. Relația dintre moduri provoacă senzația unor tonalități paralele, precum *D-dur | h-moll* sau *B-dur | g-moll*. La fel se întâmplă și în cazul celeilalte piese – *Joc moldovenesc*, succesiunea majorului cu minorul fiind una dintre caracteristicile esențiale ale muzicii folclorice. Apoi, în unele secțiuni ale structurii lucrării inflexiunile se țin lanț, motiv din care scriitura suportă o cromatizare intensă.

Dintre ciclurile de piese scrise de compozitor în perioada de referință, cel format din cinci miniaturi pentru pian este unul reprezentativ pentru anii '60. În această perioadă tehnicile componistice utilizate de Gheorghe Neaga în creațiile sale indică o evoluție a tratărilor aplicate de către autor materialului muzical implicat în travaliul morfologic și semantic al conținutului unui opus. O dată în plus, repertoriul de la început de cale al compozitorului oferă dovezi considerabile pentru a fi analizat prin prisma binomului "tradiție-inovație".

Deși exprimarea este una laconică din toate punctele de vedere – o dovadă evidentă fiind structurile mici –, compozitorul reușește să ofere celor cinci lucrări cuprinsuri tematice substanțiale în baza unor formule melodico-ritmice complexe. Conținutul ideatic al fiecărei piese exprimă o anumită clipă, o unică impresie, în general creând o lume plină de emoții luminoase, pozitive, proprii trăirilor copilărești [231, p. 116].

Prima miniatură – *Melodie* – conține o exprimare pe măsura titlului, caracterizată prin melodicitate și cantabilitate. Expusă *Andante* și într-un permanent *crescendo*, linia melodică de inspirație folclorică se dezvoltă reticent în cele trei secțiuni ale piesei – ce articulează forma mică *aba¹* (vezi Tab.2.5) în care repriza nu oferă mai mult decât o dublare în octavă a temei – pe fundalul ostinării unei formule de triolete, care, însumate, produc din punct de vedere sonor intervale de

nonă sau acorduri melodice construite pe cvinte. Astfel, compozitorul îmbină în mod contrastant două straturi absolut diferite după conținuturi, tehnici de expunere și interpretare a materialului (vezi A.2.5).

Tab.2.5: *Melodie* din ciclul *Cinci piese* pentru pian

Formă	Formă tripartită mică				
Secțiuni	intr.	a	b/a	a ¹	codă
Număr de măsuri	2	8	9	8	5
Plan tonal / modal	C				

Același principiu al contrastului este aplicat și în cazul *Joc*-ului, în care formula ritmică și intervalică ostinată este una modificată în cele trei compartimente asimetriche ale formei mici *aba* (vezi Tab.2.6). Cât despre linia melodică a piesei, aceasta este una tipic dansantă, caracterizată prin sincopări ritmice și accentuări ale unor salturi de cvartă și septimă (vezi A.2.6). În secțiunea mediană rolurile partidelor ambelor mâini sunt inversate, așa încât melodia ajunge să fie expusă de la o altă înălțime specifică registrului grav.

Tab.2.6: *Joc* din ciclul *Cinci piese* pentru pian

Formă	Formă tripartită mică				
Secțiuni	intr.	a	b/a	A	codă
Număr de măsuri	2	7	7	7	2
Plan tonal / modal	C				

Duet este a treia miniatură a ciclului, în care autorul continuă insistent cu o contrapunere a două straturi de conținut muzical. De această dată *ostinato* se află în partida mâinii drepte, în timp ce linia melodică, în spiritul unei doine tânguite, sugerează o culminație a melodicității opusului (vezi A.2.7). În ambele secțiuni ale formei mici *ab* (vezi Tab.2.7), sub indicațiile *mp* și *cantando*, formula ostinată este aceeași. Tema însă este expusă cu modificări consistente de la diferite înălțimi, mai întâi în registrul grav și cu intervale mici (secundă, terță), după care în cel acut cu sexta ca interval predominant. De altfel, ideea de duet se manifestă pe mai multe nivele. Senzației de audiere a unui duo îi poate fi adăugat raportul stabil-instabil observat pe verticală între conținuturile partidelor, dar și cel produs de schimbarea tot mai frecventă a registrului ce se face remarcată pe orizontală.

Tab.2.7: *Duet* din ciclul *Cinci piese* pentru pian

Formă	Formă bipartită mică		
Secțiuni	intr.	A	b/a
Număr de măsuri	2	16	14
Plan tonal / modal	C		

În tempo-ul *Allegro assai* și sub indicații dinamice din categoria *f*, conținutul piesei *Canon* este unul specific titlului și provoacă un contrast neașteptat cu atmosfera miniaturilor anterioare. Caracterul de marș este sugerat de formula melodico-ritmică care generează întregul proces imitativ condus după normele unui canon proporțional. Structura mică a lucrării se împarte în două secțiuni – *a* și *a*¹ (vezi Tab.2.8). Prima este un canon propriu-zis pe două voci desfășurat pe o distanță de zece măsuri (vezi A.2.8), în timp ce în a doua compozitorul propune o variantă augmentată a acestuia. Într-o expunere acordică și pe fundalul trasării temei în ipostaza inițială a acesteia, în partida mâinii drepte este abordată o neașteptată lărgire împătrită a temei.

Tab.2.8: *Canon* din ciclul *Cinci piese* pentru pian

Formă	Formă bipartită mică	
Secțiuni	a	a ¹
Număr de măsuri	10	12
Plan tonal / modal	C	

Virtuozitatea interpretativă de care trebuie să dea dovadă pianistul în cazul *Canon*-ului este continuată atingând culminația în ultima piesă a ciclului – *Tocatină*. În caracterul unui *perpetuum mobile*, aceasta se bazează pe două motive tematice diferite constituite în mare parte din 16-mi și orânduite în mod identic în a câte patru măsuri (1+3). Doar în secțiunea mediană a formei mici tripartite *aa*¹*a* (vezi Tab.2.9) primul motiv este modificat prima dată și lipsește la repetare. La un nivel complex al cromatizării, conținuturile partidelor ambelor mâini fie participă la un dialog antagonist imaginar, fie se completează reciproc. Într-un fel sau altul, rezultatul sonor obținut indică fără îndoială păstrarea tuturor caracteristicilor de gen ale unei tocate (vezi A.2.9).

Tab.2.9: *Tocatină* din ciclul *Cinci piese* pentru pian

Formă	Formă tripartită mică			
Secțiuni	intr.	a	a ¹	a
Număr de măsuri	6	8	8	9
Plan tonal / modal	C			

Apărut în anul 1969 și editat în 1971 de *Карта молдовеняскэ* (vezi Anexa 2) – altfel spus, la hotarul dintre primele două etape de creație ale autorului – acest ciclu pentru pian este o dovadă a unei perioade componistice în care Gheorghe Neaga a aplicat, în paralel cu inspirația sa de sorginte folclorică, tehnici polifonice sub diferite formule ale acestora. Or, mai ales principiile de contrapunctare predispun procesul compozițional spre o preschimbare a tradiției în privința genurilor abordate.

2.2. Perpetuarea tradițiilor în genul de sonată

Una dintre primele compoziții de amploare în palmaresul componistic al lui Gheorghe Neaga, precum și prima creație de proporții pentru vioară și pian în genul de sonată din muzica profesionistă autohtonă postbelică, este **Sonata nr. 1 pentru vioară și pian**. Compusă în anul 1957, lucrarea a fost interpretată în premieră de către însuși autorul însoțit de pianista Ghita Strahilevici. Inclusă ulterior destul de frecvent în programul diferitelor manifestări artistice și culturale, printre care și *Decada Literaturii și Artei Moldovenești* de la Moscova din 1960, opusul a fascinat de fiecare dată prin prospețimea imaginilor sonore și expresivitatea procedeele interpretative.

Valoarea *Sonatei* constă în schițarea unor repere estetice și trăsături de stil devenite mai târziu specifice pentru limbajul componistic al compozitorului. Luând în calcul elementele de expresivitate muzicală profilate, lucrarea ilustrează perfect prima etapă de creație a acestuia. „Expresivitatea pronunțată, coloritul național, folosirea reușită a scriiturii polifonice și, bineînțeles, evoluarea specifică a viorii, autorul însuși fiind viorist, subliniază faptul că *Sonata* este o creație reușită a timpurilor” [110, p. 605], în care compozitorul păstrează aproape toate trăsăturile de gen ale sonatei.

În 1961, pregătindu-și lucrarea pentru editare, autorul a realizat o a doua redacție a *Sonatei*. Experiența dobândită între timp s-a răsfrânt asupra dezvoltării tematice și a procedeele de expunere a scriiturii pianistice, însă conținutul sub aspect ideatic și tiparul arhitectonic de ciclu cvadripartit au rămas absolut intacte.

Prima parte – *Allegro precipitato* – „atrage imediat atenția prin melodia extrem de sentimentală, emoționantă și foarte expresivă” [110, p. 605]. În cadrul formei tradiționale de sonată pot fi delimitate trei secțiuni principale – expoziția, tratarea și repriza – îmbinate organic și cursiv, și o codă, care prin dimensiunile abordate de autor se transformă într-un alt compartiment de dezvoltare (vezi Tab.2.10).

Tab.2.10: *Sonata* pentru vioară și pian nr. 1, p. I-a

Formă	Formă de sonată										
Compartimente	intr.	Expoziție				Tratare			Repriză		codă
		TP	punte	TS	concl.	I	II	III	TP	TS	
Număr de măsuri	4	21	14	19	5	19	19	19	14	20	25
Plan tonal / modal	<i>h</i>	~>		A		~> <i>Es</i>	~> <i>As</i>	~> <i>h</i>	<i>h</i>		

Expoziția cuprinde toate cele patru subdiviziuni ale tiparului tradițional de sonată. După măsurile introductive în stilul plin de forță al lui Rahmaninov (vezi A.2.10), aceasta surprinde prin expresivitate și profunzime emoțională. Expusă în tonalitatea de bază a ciclului și divizată în două perioade, tema grupului principal (TP) se aseamănă unei melodii doinite, iar „prin folosirea

ritmului specific de *parlando rubato* compozitorul obține o melodie de o rară finețe” [110, p. 605], construită în principiu în baza inversării formulei ritmico-melodică ascendentă din introducere.

Coloritul național mai este subliniat și de structura specifică a modurilor doric și hipofrigic, dar și de profilul ritmic constituit din 16-mi din partida pianului ce sugerează un acompaniament de țambal (vezi A.2.11). În contrast cu *TP*, de un lirism naiv, redând pasiune și dor, melodia temei grupului secundar (*TS*) amintește de ideaticul oriental din unele creații ale aceluiași Rahmaninov [231] (vezi A.2.12). Cromatizarea sunetelor ajutătoare nu forțează absolut deloc sonoritatea plăcută, grațioasă și fină la auz, ci dimpotrivă, contribuie la crearea unei atmosfere luminoase, aproape euforice.

La fel ca și secțiunile de punte și concluzie, care ocupă poziții antagoniste – prima este suficient de extinsă și împrumută câte ceva din elementele *TP*, iar a doua, constituită din doar cinci măsuri, poate fi lesne considerată o continuare a *TS* –, nefiind prea extinsă după numărul de măsuri, dar și după timpul ocupat în interpretare, tratarea se împarte în trei compartimente bine separate. Primele două preiau intonațiile energice și ritmul ciocănit din *TP*, în timp ce în al treilea sunt tratate intens formulările melodice ale *TS*.

Repriza prezintă suficiente procedee de dinamizare, nefiind una statică și oferind dovezi spre a putea fi considerată o eventuală a doua tratare. Câteva modificări la nivel sintactic ar fi lipsa punții și inversarea perioadelor din interiorul *TS*, iar la cel semantic – schimbarea registrelor și chiar a structurilor ritmice, astfel încât trioletele pianistice sugerează la auz asemănări cu cele din *Sonata Lunii* de Beethoven.

Încărcătura emoțională și naivitatea lirismului, virtuozitatea instrumentală, coloritul național al melodiilor și limbajului armonic, utilizarea ocazională a procedeelelor polifonice și folosirea resurselor tehnice ale celor două instrumente, totul contribuie la considerarea primei părți a *Sonatei* drept una consistentă și deosebit de interesantă. Apoi, „efectul ”stingerii” utilizat la sfârșit conferă muzicii un aspect delicat, meditativ, și provoacă o impresie de povestire întreruptă” [231, p. 122], iar primele cinci sunete ale *TP* sunt și cele din urmă, ca o ultimă suflare.

Partea a doua – *Allegro vivo con spirito*, intitulată *Scherzino* – are la bază un tematism în caracter dansant, puternic influențat și pătruns de vioiciunea și coloritul stilului și ritmului muzicii folclorice autohtone de joc. Avându-se în vedere lipsa unui compartiment median contrastant din punct de vedere al tempo-ului, întreaga parte este construită după principiile unei structuri arhitectonice unitare, cu o dezvoltare interioară impulsivă, năvalnică, impetuoasă. Însă cu o atenție sporită și observând planul tonal al părții (*c-moll* / *E-dur* / *c-moll*), se constată totuși o formă tripartită mare de tip *ABA'* cu trio (vezi Tab.2.11).

Tab.2.11: *Sonata* pentru vioară și pian nr. 1, p. a II-a, *Scherzino*

Formă	Formă tripartită mare									
Compartimente	A				B			A ¹		codă
Secțiuni	intr.	a	inter.	b	a ¹	Trio (c)	b ¹	a ²		
Număr de măsuri	6	20	6	16	22	24	8	20	5	
Plan tonal / modal	C				E			c		

Această mișcare a sonatei are două elemente tematice, în jurul cărora se formulează întregul discurs muzical. Primul dintre ele – evident înrudit cu *TS* a formei de sonată din partea întâi – este predominant de un pregnant spirit jucăuș, optimist (vezi A.2.13), în timp ce al doilea se potrivește mai mult tonalității minore *c-moll* și, cu intonații simpliste, oferă *Scherzino*-ului un profil liric tipic melodiilor folclorice de ascultare (vezi A.2.14).

Din ultimul element provine și materialul trio-ului, care oferă o schimbare totală întregului arsenal sonor. După o cezură bine pronunțată, respectiva secțiune debutează pe neașteptate cu un canon pe trei voci, urmat la fel de neprevăzut de o scriitură omofon-armonică. Atât canonul, cât și melodia acompaniată de un șir de acorduri ale căror claritate armonică contrazic stilul cromatizat și chiar foarte cromatizat al lui Gheorghe Neaga, sunt expuse într-o tonalitate majoră – *E-dur*.

O altă surpriză a *Scherzino*-ului se află în ultimul compartiment al formei. Secțiunile ce conțin elementele *a* și *b* sunt schimbate cu locul, întrucât repriza apare ca una în oglindă. Acest exemplu de aplicare nu este unul singular în repertoriul instrumental de cameră al compozitorului, fiind utilizat și în finalul lucrării de față, precum și în prima parte a *Cvartetului* nr. 1 pentru instrumente cu coarde, despre care se va vorbi în capitolul următor.

Centrul liric al *Sonatei* îl constituie partea a treia – *Allegro ma non tanto*. Structura tripartită cu repriză *ABA*¹ (vezi Tab.2.12) reliefează un conținut relativ diferit în baza unei noi tonalități în cadrul ciclului (*D-dur*) și a unui nou tip de expunere tematică într-o măsură ternară ($3/4$) (vezi A.2.15). În caracter gingaș, subliniat de *con finezza*, prima temă pare să nareze fără întrerupere, după principiul continuității, ceva intim, legat mult prea mult de suflet. Însă atmosfera se preschimbă într-o neliniște emoțională, uneori furtunoasă, prin ritmul însuflețit și exploziile de mișcări ondulatorii a pasajelor din cele două episoade ale compartimentului median. Datorită acestei devieri, centrul liric al ciclului se transformă în *B* într-unul dramatic [196]. Și abia odată cu repriza dinamizată, Gheorghe Neaga readuce în prim plan prețioase momente de reverie, amplificate prin urcarea viorii în registrul acut.

Tab.2.12: *Sonata* pentru vioară și pian nr. 1, p. a III-a

Formă	Formă tripartită mare								
Compartimente	intr.	A		B			inter.	A ¹	codă
Secțiuni		a	a ¹	b	inter.	C		a ²	
Număr de măsuri	6	12	14	14	10	15	16	12	6
Plan tonal / modal	D			~>e			~>D	D	

Se constată că acest *Allegro* contrastează puternic cu părțile anterioare prin atmosfera liniștită, narativă din secțiunile exterioare, îmbinată cu pitorescul și zbuiciumul ocazional din cele interioare, găsite în stilul impresionismului lui Debussy [231]. În același timp, țesătura sonoră multicoloră este pătrunsă de motive provenite din melosul folclorului liric atât de obișnuite pentru prima etapă de creație a compozitorului. În ansamblu, profilul ritmico-melodic din A se aseamănă cu cel al unei melodii ușor doinite sau, poate, mai mult, cu al unui cântec de leagăn. Un argument decisiv în favoarea ultimei variante este simplitatea temei și ostinarea acompaniamentului acesteia (vezi A.2.16).

În comparație cu înrudirea primei teme cu TP din prima parte a *Sonatei*, elementele melodice ale celor două episoade din B – cu indicațiile *Agitato* și *un poco capriccioso* – au un conținut original. Deși amintesc ocazional de orientalismul TS din partea întâi a lucrării (vezi A.2.17) sau de tema trio-ului din *Scherzino* (vezi A.2.18), acestea oferă totuși o suficientă individualitate pentru a fi tratate diferit.

Ultima parte – *Allegro assai* – comportă un caracter dansant și schițează imagini ale unei zile de sărbătoare specifică întru totul folclorului românesc. Muzica tipică unui final de ciclu sonato-simfonic atrage prin vioiciune, temperament și elan jovial, iar prospețimea sonoră este asigurată, într-o oarecare măsură, de schimbarea frecventă a structurilor metrice, dar și de sincopile utilizate în masă. În general, tematismul nu este unul absolut nou, autorul preferând să utilizeze în interiorul acestuia mai multe elemente melodice, ritmice, armonice, polifonice sau chiar de caracter din cele trei părți anterioare. Noul se rezumă doar la modul preluării și tratării lor. De aceea, finalul ar putea fi asemănat cu o codă sintetică pentru întreaga lucrare, în care se dau temele secțiunilor anterioare – în cazul de față ale primelor trei mișcări.

Structura arhitectonică este, la fel ca și în cazul părții întâi, o formă de sonată, principiul de construcție a compartimentelor fiind unul relativ tradițional (vezi Tab.2.13). Expoziția, precedată de trei măsuri introductive, este constituită din numai trei secțiuni, concluzia fiind omisă. Relativ puternic cromatizată, TP se prezintă într-o formulă ritmică dansantă preluată din compartimentele exterioare ale *Scherzino*-ului, întâlnită și în cel de-al treilea *Allegro* (vezi A.2.19). Însă scriitura din acompaniament evidențiază trăsături ale acesteia în stil de marș, iar energia, mișcarea, tinderea

către culminare, salturile largi, accentele ritmice și indicația *f*, secvențarea transpontană a unor serii de consunări majore într-un context minor (*h-moll*) și cu elemente melodice diversificate, toate în juxtapunere cu sunetele scurte expuse cu repeziciune creează o senzație de voioșie, înflăcărare, avânt [231].

Tab.2.13: *Sonata* pentru vioară și pian nr. 1, p. a IV-a

Formă	Formă de sonată										
Compartimente	intr.	Expoziție			Tratare			Repriză			codă
		TP	punte	TS	I(TP)	II(punte)	III(TS)	falsă	TP	TS	
Număr de măsuri	3	17	11	30	17	6	18	25	15	20	37
Plan tonal / modal	<i>h</i>	~>		<i>H</i>	~>			<i>E</i>			~> <i>h/H</i>

După o tratare polifonică în cadrul punții a unui material de intermediere între teme, compozitorul plasează accentul finalului pe *TS*, caracterizată prin cantabilitate, emoționalitate euforică și exprimare lirică. În acest sens, Gheorghe Neaga utilizează diferite mijloace de afirmare și tratare a linei melodice, printre care abordarea majoră a conținutului (*H-dur*), inversarea registrelor, trasarea imitativă, reliefarea unor alte linii melodice în contrapunere cu cea de bază etc. [231]. Însă toate acestea nu reușesc a ascunde proveniența temei: profilul sincopat este readus din tema *A* a părții a treia, iar mișcarea descendentă – din tema secundă a primei părți a opusului (vezi A.2.20).

Compartimentul de tratare a formei continuă cu aceeași orânduire a temelor ca și în expoziție. Amploarea dezvoltării se observă abia odată cu *TS*, când, intens cromatizată și ocazional polifonizată, aceasta este mai întâi dublată în terță, apoi triplată și expusă în sextacorduri, astfel încât, spre sfârșit, să acumuleze un volum sonor specific de culminație. Și exact în momentul de apogeu Gheorghe Neaga propune o neașteptată repriză falsă și în oglindă, după care o alta în formatul său relativ tradițional cu secțiuni de dimensiuni reduse și fără implicările polifonice utilizate în compartimentele anterioare. La dinamizarea compartimentului nu contribuie doar sunetul bogat obținut prin diverse forme de amplificare, ci și afirmarea temelor în tonalitatea subdominantei. Autorul a apelat la respectivul mijloc, asemenea lui Schubert, în scopul evitării monotoniei tonale.

Tonalitatea de bază a finalului, dar și a întregii lucrări este restabilită în interiorul codei, pe care autorul o percepe ca o altă tratare, aplicând în mod ingenios diferite procedee polifonice, precum imitația, canonul, contrapunctul dublu și cel contrastant etc. Din punct de vedere tematic și nu numai, acest sfârșit al ciclului este unul absolut sintetic. Alături de temele din expoziția ultimei părți sunt introduse cele din începutul lucrării, dar și linia melodică din compartimentul median al *Scherzino*-ului. Toate împreună sună triumfător, patetic, euforic, în spirit de sărbătoare,

atmosferă la care contribuie și indicațiile *f*, *Vivo*, *ff a piacere* etc. Până la urmă sunt readuse și formule ritmice din debutul *Sonatei*, printre care trioletele sau cvintoletele, iar ultima consunare cuprinde cinci octave, ca o mulțumire în sine de reușita atotcuprinderii atât din punct de vedere semantic, cât și din cel sintactic.

Pe această cale, ideea de bază a opusului narată prin intermediul a patru părți diferite – „*Allegro* energic, *Scherzino* trufaș și insolent, partea lentă de un rafinament poetic și *Finalul* agitat” [180, p. 96] – este dusă la bun sfârșit, lucrarea avându-și punctul de finis într-o stare de spirit majoră, pozitivă, luminoasă și optimistă. „În pofida unor aspecte insuficient valorificate, *Sonata* lui Gheorghe Neaga impresionează prin expresivitatea și strălucirea conținutului tematic, a coloritului național, a limbajului armonic bogat, a aplicării diferitor procedee de scriere polifonică etc.” [171, p. 281], toate în limitele unor tradiții de gen, întrucât, în principiu, autorul demonstrează aici o perpetuare a unor legități vechi de secole.

2.3. Experiințe cameral-instrumentale în genul de suită

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 [...]” [15, p. 6] – printre compozitorii care au perceput în mod util potențialul valorificării acesteia se numără și Gheorghe Neaga. Cu un repertoriu bogat în opusuri reprezentative, autorul a tins, mai ales în prima etapă de creație, către o excelare compozițională în cazul fiecărui element de expresivitate muzicală.

Drept dovezi în acest sens pot fi considerate *Suita* pentru pian, *Suita* pentru cvartet de coarde și *Suita* pentru orchestră de cameră, conținuturile cărora evocă caracteristicile exprimării sale componistice de la început de cale. Toate trei au apărut în cea de-a doua perioadă din istoria genului¹¹ în cultura muzicală autohtonă și, mai exact, în anii '60, când suita se numără printre noutățile de gen în cadrul muzicii cameral-instrumentale [110, p. 594] și constituie obiectul căutării ineditului din perspectivele stilului și ale limbajului muzical [15, p. 101]. Scrise succesiv, lucrările indică o ușoară evoluție a componisticii lui Gheorghe Neaga, ce va putea fi observată urmărind schițele analitice ce urmează.

Suita pentru pian este primul opus al autorului în acest gen 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, fiind editată în următorii ani (vezi Anexa 2). Acest fapt este o dovadă în plus a întâietății absolute pe care o deține *suita* pianistică printre suitele autohtone pentru instrumentele solistice [15, p. 55].

Lucrarea a apărut în 1961 – la câțiva ani distanță de absolvirea clasei de compoziție și la un an de la participarea la *Decada literaturii și artei moldovenești* de la Moscova – într-o perioadă în care muzicianul își făcea debutul în ipostază de compozitor cu primele opusuri instrumentale în forme ample. În acest context, se întâmplă ca *Suita* pentru pian să conțină unele ambiguități în materie de limbaj muzical, astfel încât opțiunile autorului pot fi puse pe seama începutului de carieră componistică, dar mai pot fi percepute și ca indicii ale unor încercări inovatoare.

Un prim factor în studiul lucrării este forma acesteia, una din cinci părți pe cât de diferite – fiecare parte poate fi interpretată și separat –, pe atât de coerente în sensul ciclicității și al caracterului integral. Coexistența ambelor direcții poate fi acceptată numai în baza unor argumente găsite pe parcursul cercetării structurilor și a limbajelor muzicale ale fiecăreia dintre părți, 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 compoziții [196, p. 5] – și o desfășurare în etape a unui conținut bogat în „lirism elevat, profunzime psihologică, subtilitate intelectuală, emoții care ating uneori o pronunțată tensiune dramatică” [15, p. 52].

Pentru început se constată că primele trei părți – *Preludiu*, *Scherzino*, *Basm* – sunt mult mai reduse ca dimensiune 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 întâi – *Preludiu* – se prezintă într-o formă tripartită mare cu repriză de tip AA_1A^1 (vezi Tab.2.14), fiecare compartiment al căreia nu este compus decât din două perioade, cu o singură excepție, pătrate și simetrice.

Tab.2.14: *Suita* pentru pian, p. I-a, *Preludiu*

Formă	Formă tripartită mare					
Compartimente	A		A ₁		A ¹	
Secțiuni	a	b	a	a ₁	a ¹	b ¹
Număr de măsuri	8	8	8	10	8	8
Plan tonal / modal	F		F~>		F	

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: primul (*a*) trasat în două faze opuse prin expuneri acordice și melodice, și al doilea (*b*) – în caracterul melodiilor folclorice de dans (vezi A.2.21 și A.2.22). Împrumutând din specificul tematismului unei forme de sonată, Gheorghe Neaga își expune elementele melodice în secțiunile exterioare fie sub paravanul dramaticului, fie sub cel al liricului. În consecință, pare potrivită concretizarea raportului dintre acestea, întrucât repriza nu suportă mai mult decât o

minimă dinamizare a conținutului, iar funcția ultimei diviziuni pare să fie mai mult a unui *memento* după un compartiment de mijloc ale cărui perioade dezvoltă aprig doar cuprinsul acordic al componentei dramatice a părții.

În continuare, într-un ritm alert și cu sonorități intens cromatizate, *Scherzino* pare să fie cea mai scurtă parte din întregul ciclu. Deși se desfășoară în același număr de măsuri ca și *Preludiu*, senzația de accelerare temporală este cauzată de indicația *Prestissimo giocoso* și 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 (vezi Tab.2.15) 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 formulările-i ritmice de melosul folcloric [231, p. 111] (vezi A.2.23 și A.2.24).

Tab.2.15: *Suita* pentru pian, p. a II-a, *Scherzino*

Formă	Formă bipartită mare				
Compartimente	A		punte	B	
Secțiuni	a	a ¹		b	b ¹ /a
Număr de măsuri	13	14	5	9	9
Plan tonal / modal	e-E				

Acuitatea metro-ritmică a elementului din A și figurațiile arabesce ale acestuia [197, p. 209] expuse în caractere *scherzando* și de tocată [231, p. 35] sunt însoțite de configurațiile modale ale temei din B. Atât linia melodică, cât și acompaniamentul sunt construite în baza scării mixolidicului armonic – cu intervale de 2+ formate între treptele a II-a coborâtă (*fa*♯) și a III-a majoră (*sol*♯) – și a tetracordului superior în variantă melodică [231, p. 39]. În plus, arpegierea și ostinarea celor două acorduri din partida mâinii stângi – septacordul tonicii și septacordul micșorat – sunt îmbinate intenționat cu dubla poziție (♯/♯) a sunetului *la*, sugerată fiind o dublă modalitate. Și pentru a nu minimaliza importanța modală acordată sunetului *la*♯, care tinde în mod firesc să se rezolve în dominantă *si*, Gheorghe Neaga îl poziționează în octave diferite, astfel încât să provoace apariția unui interval mai puțin caracteristic melosului folcloric – cel de *9m* [231, p. 40].

Registrul caracterelor exprimate prin intermediul limbajului muzical se extinde în partea de mijloc a suitei – *Basm*. Inspirat din creația impresionistilor [197, p. 209], 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. Deci, istoria

ideaticului începe cu o poveste tristă, tăinuită în neștire și termină cu o rafală impresionantă înăbușită abia spre final.

Cele trei faze ale desfășurării conținutului muzical se regăsesc oarecum și în secționarea formei de tip ABA^1 a părții (vezi Tab.2.16). În așa fel, compartimentul de debut (A) produce o introducere în lumea eului celui care trăiește acest basm. Scriitura transparentă din început și tema expusă în caracterul unui cântec de leagăn [231, p. 113] redau sentimentele aparent încrezătoare ale acestuia. Însă extinderea diapazonului de mai târziu și întreruperea forțată a materialului muzical pentru a oferi locul unui fugato la patru voci – pe unul dintre elementele temei B din partea anterioară (vezi A.2.25 și A.2.24) – exprimă o intensificare a zbuciumului lăuntric.

Tab.2.16: *Suita* pentru pian, p. a III-a, *Basm*

Formă	Formă tripartită mare					
Compartimente	A		B		A ¹	
Secțiuni	a	b	c	c ¹	a ¹	b ¹
Număr de măsuri	14	9	18	12	14	13
Plan tonal / modal	F		Fis		Ges~>f	

Revenirea ideaticului inițial sub tiparul unei reprize dinamizate (A¹) păstrează o stare de neliniște inclusiv datorită transpunerii pe o 2M ascendentă a conținutului primului compartiment (A). Această tehnică provoacă o intensitate vizuală a cromatizării, deși Gheorghe Neaga nu se abate de la sonoritățile majore ale tonalității rezultate (*Ges-dur*). Și abia spre sfârșit, odată cu trasarea fugato-ului, autorul revine la centrul tonal *fa*, încheindu-și piesa în modul minor. Adăugată fiind și indicația *smorzando*, în măsurile finale se accentuează un caracter specific melodiilor doinite [231, p. 36] ce descriu de obicei reprimarea unor sentimente.

Într-un contrast neașteptat cu proporțiile miniaturale ale primelor trei părți ale suitei și cu claritatea și individualitatea oarecum sesizabilă a conținutului tematic al acestora se află următoarele două. *Tema cu variațiuni* este secționată în șase compartimente ce poartă roluri indicate chiar în titlul părții. Urmată de cinci variațiuni succedate analogic (vezi Tab.2.17), tema – expusă într-o formă tripartită mică cu repriză – este inspirată din cele două elemente ritmico-melodice din începutul *Preludiului* (vezi A.2.26 și A.2.21, A.2.22). Respectivul împrumut ideatic contribuie, bineînțeles, la o relativă suprimare a individualității și participă, alături de alte elemente ale limbajului muzical, la asigurarea ciclicității opusului.

Tab.2.17: *Suita* pentru pian, p. a IV-a, *Temă cu variațiuni*

Formă	Temă cu variațiuni					
Compartimente	Tema	v.I	v.II	v.III	v.IV	v.V
Număr de măsuri	27	27	27	22	81	35
Plan tonal / modal	<i>D</i>				~> <i>D</i>	

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 temei. Spre exemplu, în a treia variațiune, țesătura lasă la vedere doar câteva frânturi din linia melodică a temei. În rest, în baza intervalului predominant al acesteia – secunda – se realizează o expunere complexă asemănătoare din punct de vedere ritmic stilului improvizatoric al doinei [197, p. 210], iar pasajele declamate și exprimate oratoric într-una dintre partide și răspunsurile aspre aflate în registre grave în cealaltă partidă accentuează atât vizual, cât și auditiv respectiva aserțiune.

În contextul în care muzicologul T. Berezovicova numește partea în cauză „suită într-o suită” [14, p. 94], 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.

Conținutul variațiunii polifonizată brusc după o țesătură strict omofonă – singura excepție fiind fugato-ul din *Basm* – însumează patru linii melodice suficient de individualizate. Dansante și alerte, constatare ce poate fi susținută și de indicația *Allegro con spirito* sau de figurile ritmico-melodice formulate în baza unor durate mici, acestea sunt mai mult sau mai puțin înrudite cu tema părții (vezi A.2.27, A.2.28 și A.2.29). Spre exemplu, melodia primului fugato își are rădăcinile într-unul dintre fragmentele secțiunii mediane a formei tripartite din compartimentul debutant, și tot de acolo se trage și varianta dinamizată a primelor două măsuri găsită într-una dintre temeile fugato-ului dublu.

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 are 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 (vezi Tab.2.18), ale cărei două episoade contrastează puternic cu cuprinsul refrenului.

Tab.2.18: *Suita pentru pian, p. a V-a, Rondo*

Formă	Rondo													
Compartimente	A			B				A ¹		C			A ²	codă
Secțiuni	a	b	ab	c	c ¹	c ²	c ³	a	ba ¹	d	e	d ¹	a ²	
Număr de măsuri	16	9	12	8	12	16	11	16	12	23	22	17	16	38
Plan tonal / modal	F									a/A/F			F	

Indicațiile *Allegro molto con brio* și *staccato*, precum și formulele ritmico-melodice sincopate și fără salturi intervalice mari sugerează în cazul refrenelor buna dispoziție produsă de muzica folclorică de joc. Atât timp cât vioiciunea și caracterul dansant insuflat de scriitură se înscriu printre caracteristicile tradiționale ale rondo-ului – la care se mai adaugă și sonoritățile majore ale muzicii –, această constatare este plauzibilă și datorită sonorităților modale ale temei. Un exemplu elocvent poate fi observat chiar în debutul părții, unde lidicul este îmbinat cu mixolidicul (vezi A.2.30). Neașteptat de omofonă, țesătura conține în mod surprinzător înlănțuiri de trisonuri expuse dispersat în câteva momente. Însă Gheorghe Neaga nu face abstracție de acordurile construite pe cvarte și cvinte cu care ne obișnuiește în întregul său repertoriu.

Episoadele *B* și *C* contrastează în mod firesc atât între dânsese, cât și față de refren. Și totuși, deși primul poartă un caracter liric, iar al doilea – unul dramatic, în liniile melodice ale acestora se găsesc frânturi melodice din *Preludiu*, unde își are originile și tema refrenului. De altfel, ultima este inspirată din mișcarea pe secunde din prima parte, dar pare să fie mai mult o variantă transfigurată a temei din *Temă cu variațiuni*.

Mai mult, dacă linia melodică din *B* este o răsturnare a celei din *Preludiu*, salturile intervalice din acompaniamentul lui *C* sunt împrumutate din *Basm*. Aceste observații asupra relației dintre conținutul *Rondo*-ului cu cel al altor părți ale creației se adaugă la constatările anterioare cu privire la împrumutul în diferită măsură a temelor și subliniază importanța asigurării unității ciclului pe care compozitorul o oferă suitei sale pentru pian, o lucrare ale cărei cinci părți pot fi interpretate totuși și în mod separat.

Astfel, autorul rămâne în zona modernă a genului de suită, în care, pe de o parte, este accentuată înrudirea tematică a părților, iar pe de alta „coeziunea ciclului slăbește, piesele constitutive căpătând o oarecare independență” [63, p. 1071]. În contextul unei diversificări considerabile, compensând ideatic evitarea unității tonale, se inserează tonalități (*f-moll*, *fis-moll*, *Ges-dus*, *a-moll*, *A-dur*, *D-dur*, *e-moll*, *E-dur*) diferite de cea principală (*F-dur*). De altfel,

succedarea tonalităților abordate, după cum au fost indicate în schemele fiecărei părți, se raportează perfect la principiul de rondo, care poate fi atribuit la un alt nivel întregii lucrări.

„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” [14, p. 94]. Sub indicațiile *molto crescendo* și *fff*, într-un diapazon din ce în ce mai extins, un ritm sacadat specific tocatei și cu dublări ale 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 din repertoriul de suită al lui Gheorghe Neaga este ***Suita pentru cvartet de coarde***. Compusă în 1965 în doar câteva zile [231, p. 96], interpretată imediat la Baku în cadrul *Săptămânii Culturii Moldovenești în Azerbaidjan* [231, p. 24] și editată după trei ani (vezi Anexa 2), această lucrare se raportează, asemenea *Suitei* pentru pian, la prima etapă de creație a autorului. Premisele apariției compoziției nu sunt atât de speciale, însă rezultatul produs este unul *sui-generis*. Or, o simplă intenție de a lua o pauză după solicitanta *Simfonie a II-a* [231, p. 96] 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* – și mari – *Scherzo*. Și 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 (cu excepția finalului). Altfel, 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 caracterului integral al ciclului [14, p. 95] și chiar la transformarea acestuia „într-o formă constituent-contrastantă, sau, mai bine zis, în forma monociclică de tip suită” [15, p. 98].

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. Tocmai de aceea *suita* este raportată de către muzicologul I. Miliutina la un grup de lucrări autohtone ale căror roluri rezidă în extinderea și diversificarea perspectivelor de valorificare a genurilor instrumentale de cameră, dar și în evidențierea unor stiluri componistice individuale [211, p. 11].

Expuse comprimat, primele trei părți au unele particularități evidente, după cum se întâmplă și în părțile mici ale *Suitei* pentru pian. În plus, se observă anumite analogii în structura acestora. Spre exemplu, în *Introducere* – o formă tripartită mare cu trăsături de formă variantică (vezi Tab.2.19) a cărei ultimă secțiune poate fi considerată și concluzie, dar și punte către partea a doua – pot fi remarcate tot două elemente tematice mai mult sau mai puțin înrudite (vezi A.2.31 și A.2.32). Și dacă în *Preludiul* din *Suita* pentru pian acestea erau trasate doar consecutiv, aici Gheorghe Neaga reușește și suprapunerea lor, încât în contextul unei scriituri strict omofone să se producă o contrapunere a două straturi.

Tab.2.19: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. I-a, *Introducere*

Formă	Formă tripartită mare				
Compartimente	A		A ¹		A ²
Secțiuni	a	b	a ¹	b ¹	a ² b ²
Număr de măsuri	8	8	8	8	11
Plan tonal / modal	F				F~>e

Atât *a*, cât și *b* se află sub autoritatea indicației *Allegretto giocoso*, dar diferența de caracter este puternic pronunțată. Primul element oglindește 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. În baza ultimului dintre ele, dar și a formulării modale cromatizate întoarse¹² (*reb-mi-re#*) apărută în prima jumătate a secolului XX prin muzica lui Bartók și atât de frecvent întâlnită în creațiile de mai târziu ale lui Gheorghe Neaga, se propune un fugato la sfârșitul secțiunii *A* și o divizare ritmică trasată concomitent în direcție ascendentă în toate partidele din *A*¹ (mai târziu, procedul are să fie valorificat intens în *Cvartetul* nr. 3 pentru instrumente cu coarde).

În mod ciudat, trecerea către următoarea parte este realizată în baza ritmului de marș al primului element. Acesta este păstrat și de-a lungul celor trei secțiuni ale formei tripartite mici ale părții secunde (vezi Tab.2.20), dar autorul îi atribuie de această dată sonorități diferite, care să susțină tânguiala improvizatorică a personajului principal – viola (vezi A.2.33), *Doină* redând un amestec de durere, neputință și supărare – sentimente sporite și de permanentele inflexiuni în baza acordurilor de septimă, nonă și undecimă, dar și de indicația inițială *Poco grave*.

Tab.2.20: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a II-a, *Doină*

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	a ¹	a ²
Număr de măsuri	6	5	7
Plan tonal / modal	E		

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 – ultima reprezentată de o îmbinare a formelor variantică și tripentapartită compartimentate în perioade pătrate și simetrice (vezi Tab.2.21) – se pare că autorul oferă și ascultătorului respiro-ul de care ar fi avut nevoie după *Simfonia a II-a*. Chiar dacă cele trei elemente dansante ale mișcării (vezi A.2.34), date la început în partida primei viori, nu suportă ele însele un travaliu semnificativ, această funcție este dată acompaniamentului.

Tab.2.21: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a III-a, *Dans*

Formă tripentapartită	intr.	A	bc/a		a ¹	bc/a ¹		a ²	codă
Formă variantică		A	a ₁	a ₂	a ¹	a ₁ ¹	a ₂ ¹	a ²	
Număr de măsuri	2	8	8	8	8	8	8	8	3
Plan tonal / modal	G								

Astfel, se întâmplă că pe parcursul secțiunilor de mijloc, în afară de arpegiile și intervalele de cvartă și cvintă din celelalte partide, ce formează inițial o scriitură suficient de transparentă, elementele să fie dublate și chiar triplate la secunde, terțe sau cvarte. Augmentarea optică a cuprinsului ideatic mai este însoțită și de unele efecte politonale [231, p. 97]. Tehnica în cauză a mai fost aplicată într-o foarte mică măsură în finalul divizat ritmic al compartimentului A¹ din *Introducere*.

Aceleași principii compoziționale se regăsesc și în *Scherzo*. După o anticipare ritmico-melodică spre sfârșit de *Dans*, s-ar părea că partea finală nu oferă 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 (vezi Tab.2.22).

Tab.2.22: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, *Scherzo*

Formă	Rondo																
Compartimente	intr.	A			B			A ₁			C			A ₂		codă	
Secțiuni		a	b/a	a ¹	intr.	b	b ¹	b ²	a ₁	b/a ₁	a ₁ ¹	c	c/a	c ¹	a ₂		b/a ₂
Număr de măsuri	6	5	7	6	4	9	5	9	4	4	4	9	13	9	4	7	11
Plan tonal / modal	F			D			F			A			F				

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 află 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 A.2.35).

Noul procedeu vizează „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” [231, p. 98]. Apropiată din punct de vedere ideatic celor două elemente din *Introducere* și precedată de câteva măsuri introductive, aceasta trebuie analizată conform principiului variantic, dar fără a ignora configurarea specifică formei tripartită cu repriză. Așa deci, refrenul se împarte de fiecare dată în trei secțiuni-variante, ale căror expunere inițială din *A* suportă modificări lejere în următoarele două: o dinamizare în A_1 prin omiterea conținuturilor a șase măsuri aleatorii și o mutare cu locul a diferitor segmente în A_2 . În afara acestor schimbări, compozitorul nu dezvoltă nimic mai mult din materialul muzical. Până și canonul din secțiunea a treia, gama cromatică completă sau acompaniamentul refrenului rămân aceleași.

Episoadele *B* și *C*, ambele expuse în tonalități majore, sunt ferm distanțate din punct de vedere tematic. Cu un metru instabil ($5/8$, $3/4$, $3/8$, $5/4$), conținutul variantic din *B* se desfășoară mai mult polifonic. Toate elementele cuprinse – împrumutate în mare măsură din părțile precedente, fie din *Suita* pentru pian (spre exemplu, formula ritmico-melodică din partida primei viori este o variantă întoarsă și dinamizată a unui fragment din *Temă cu variațiuni* (vezi A.2.36 și A.2.26)) – sunt valorificate concomitent și individual de către fiecare instrument, astfel încât să se producă și să predomine o polifonie a straturilor.

În episodul *C* compozitorul rămâne în zona caracterului dansant, abordând un ritm specific de horă mare, transpus de data aceasta într-un cadru liric [197, p. 211] (vezi A.2.37). Formulele punctate ale temei – expusă în partida violei în secțiunile exterioare ale unei forme tripartite mici cu repriză – sunt însoțite în contextul unei scriituri modeste de acorduri și intervale interpretate *pizzicato* ce suportă o ușoară cromatizare în comparație cu refrenul. Țesătura omofonă cedează celei polifone în secțiunea de mijloc, unde elementul melodic inspirat din *A* este supus unor imitații ori suportă o stratificare în trei niveluri.

Autorul își încheie lucrarea însumând într-un proces energetic tehnici și formulări cheie din toate compartimentele. Peste acestea se aplică și procedeuul 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.

Așadar, la numai câțiva ani de la debutul său componistic, Gheorghe Neaga întrunește deja în *suita* dată câteva dintre cele mai reprezentative însușiri ale propriului stil de compoziție. În primul rând, opusul este o importantă dovadă într-o eventuală cercetare a repertoriului

instrumental al compozitorului din punctul de vedere al influențelor folclorice. Faptul că ciclul se numără printre lucrările autohtone „în care sursele folclorice găsesc o expresie indirectă” [15, p. 53] este probat de diversitatea caracterului dansant și intonația doinită de pe parcursul părților componente – jocul și doina se regăsesc în aproape tot repertoriul instrumental de cameră al autorului –, dar și de posibilitățile interpretative ale formației de cvartet. Or, „cvartetul de coarde posedă toate calitățile necesare pentru redarea sferei de imagini legate de folclorul muzical. În scriitura cvartetului sunt prezente toate componentele de bază capabile să reproducă specificul sonorității ansamblului de instrumente populare, în frunte cu vioara care redă în mod perfect particularitățile manierei interpretative lăutărești” [15, p. 53].

La această constatare în privința stilului folcloric al creației se adaugă virtuozitatea specifică tocatei, imaginile de *scherzo*, dar și ideea de a realiza ceva inedit în baza tradițiilor de gen. În acest sens, trecând cu vederea peste unele reguli nescrise în domeniul muzicii, compozitorul mai adaugă un opus la ansamblurile sale, în care găsirea unor soluții compoziționale din categoria originalului conduc, în principiu, către unele rezultate cel puțin intrigante [197, p. 210]. Dacă sursa folclorică, încercarea de a încălca normele dimensionale, împrumutul unor formule ritmico-melodice din părțile sau lucrările anterioare în sensul asigurării ciclicității și conceptualizarea unora dintre acestea nu mai surprind atât de mult la Gheorghe Neaga în momentul apariției *Suitei* pentru cvartet de coarde, aplicarea procedurii *attacca* între părți și utilizarea întregului șir de douăsprezece sunete ale gamei cromatice în cadrul unei teme principale sunt detalii ce atrag neapărat atenția oricărui analitic și, eventual, interpret.

În contextul în care muzica de cameră s-a dezvoltat fulgerător și neașteptat în anii '60 [211, p. 12], 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 autohtone vizează diferite formații orchestrale [15, p. 45], 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 din nou foarte mult. Una dintre aprecierile suitei a fost oferită de E. Tcaci în prefața culegerii *Piese pentru vioară*, unde muzicologul descrie momentul descoperirii spontaneității și autenticității lucrării audiate în cadrul celui de-al treilea *Congres al compozitorilor Moldovei* [103, p. 7].

Printre detaliile care i-ar fi captat atenția cercetătorului s-a regăsit tendința lui Gheorghe Neaga „de a restaura și a moderniza modelul vest-european al suitei preclasice” [3, p. 56]. De

altfel, „îmbinarea elementelor de proveniență folclorică cu cele neoclasiciste a devenit foarte răspândită în creația compozitorilor chișinăuieni din a doua jumătate a secolului XX” [3, p. 56], 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. Pornind de la titlu, tempo – *Andante* –, durate mari, metru compus și instabil (4/2, 5/2, 6/2) și scriitură contrapunctată la patru și șase voci, autorul semnează o piesă în caracterul epic al unei muzici vocale pe o temă religioasă (vezi A.2.38). Surprinzătoare în acest context sunt instabilitatea tonală, formulările cromatizate întoarse (gen *lab-sib-la* \sharp) și dubla poziție a unui sunet – detalii care oferă părții un suflu inedit și proaspăt.

Cele numai douăzeci și trei de măsuri ale *Coralului* se împart în mod evident în trei secțiuni (vezi Tab.2.23) ale căror relații indică o formă monotematică tripartită mică cu repriză. Fără a se filozofa excesiv asupra acestui aspect, se poate doar sublinia participarea anumitor instrumente pentru secțiunea expozitivă și a altora pentru cea mediană, precum și includerea tuturor partidelor instrumentale în repriză. Liniile melodice ale fiecăreia par a fi trasate în unison, dublate sau chiar triplate din cauza unei eventuale „percepții optice false” și a duratelor asemănătoare. Însă Gheorghe Neaga a optat pentru un stil sever al contrapunctului, iar fiecare instrument conduce totuși o voce individuală în cadrul partiturii.

Tab.2.23: *Suita* pentru orchestră de cameră, p. I-a, *Coral*

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	a ¹	a ²
Număr de măsuri	8	6	9
Plan tonal / modal	C		

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 istoriei¹³ și spre un gen al muzicii de salon. Într-o formă mare tripartită cu repriză (vezi Tab.2.24), conținutul monotematic este expus diferit. Dacă compartimentele exterioare au o textură suficient de transparentă, deși debutează cu fragmente imitative – în partidele instrumentelor aerofone în A și în ale celor cordofone în A¹ –, diviziunea mediană se aseamănă, cel puțin într-o primă fază, cu un *perpetuum mobile* în stilul unei tocate. Abia către sfârșit, anticipând repriza, densitatea scriiturii acesteia este micșorată.

Tab.2.24: *Suita* pentru orchestră de cameră, p. a II-a, *Vals*

Formă	Formă tripartită mare									
Compartimente	A				A ₁		A ¹			
Secțiuni	a	a ¹	a ²	a ³	a ₁	a ₁ ¹	a ⁴	a ⁵	a ⁶	a ⁷
Număr de măsuri	10	10	10	8	12	12	8	14	10	7
Plan tonal / modal	G									

Ideaticul liric al părții nu poate fi considerat unul ofertant, atât timp cât tema – ascunsă în A_1 și slab conturată în A și A^1 – nu are un contur melodic clar, cum se întâmplă de obicei într-un gen dansant. În baza unui germene polifonic (vezi A.2.39), liniile melodice de pe parcurs prezintă un *Vals* ciudat [14, p. 95] și copleșitor atât pentru ascultător, dar mai ales pentru un eventual dansator. Acest fapt se datorează divizării ritmice a celor trei timpi ai metrului, dar și insistării asupra intervalului de $2m$ în contextul cromatizării și instabilității tonale. În același timp, datorită tempoului și dimensiunilor mici, piesa se parcurge expres, dintr-o răsuflare, și anume în această relație de complex-simplu constă originalitatea lui Gheorghe Neaga.

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 aflate mai ales în acompaniament. Deși expusă într-un număr de măsuri aproximativ egal cu cel din *Vals*, o primă examinare a acesteia pare mult mai complexă, fapt datorat ambiguității caracterului meditativ cu înclinații fantastice [14, p. 95], 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*, iar forma este una tripartită mare contrastantă și mult mai elaborată decât în partea precedentă (vezi Tab.2.25).

Tab.2.25: *Suita* pentru orchestră de cameră, p. a III-a

Formă	Formă tripartită mare											
Compartimente	A				B				A ¹			codă
Secțiuni	a	a ¹	a ²	a ³	b	b ¹	b ²	b ³	a ⁴	a ⁵	a ⁶	
Număr de măsuri	9	9	12	8	7	9	11	8	8	8	8	14
Plan tonal / modal	G											

Cele două compartimente tematice – A și B – sunt absolut diferite. Dacă al doilea se concentrează pe o multiplicare extremă a linei melodice într-o asimetrie clară ($5/4$) – un efect surprinzător al cuprinderii sonore la Gheorghe Neaga îl are și lanțul de acorduri de septimă ale pianului (vezi A.2.41) –, primul are o scriitură simplistă, în care tema dublată în octavă în partidele viorilor este însoțită de câteva straturi ale acompaniamentului constituit din careva intervale și frânturi melodice. 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 analizate în textul de față (vezi A.2.40).

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 finalurilor [14, p. 95]. 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 procedeele de unison. Or, pot fi identificate fragmente întregi în forma bipartită mică (vezi Tab.2.26) – unica structură diferită de principiul tripartit aplicat în primele trei părți – în care toată orchestra participă la realizarea acestuia.

Tab.2.26: *Suita* pentru orchestră de cameră, p. a IV-a

Formă	Formă bipartită mică	
Secțiuni	a	b
Număr de măsuri	7	10
Plan tonal / modal	A	

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. Totuși, în contextul definirii stilului componistic al autorului, *Suita* pentru orchestră de cameră este o realizare valoroasă pentru o primă etapă de creație. Această concluzie și-o expune și cunoscutul critic Iu. Korev într-unul din numerele revistei lunare *Советская музыка*, scriind despre talentul proeminent al lui Gheorghe Neaga și despre vigurozitatea exprimării muzicale într-unele dintre cele mai reușite părți și fragmente ale opusului [197, p. 220].

În plus, „compozitorul continuă aici căutarea formei perfecte pentru realizarea modelului de suită” [14, p. 95]. 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*), eschivarea 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” [15, p. 47].

2.4. Concluzii la capitolul 2

1. În baza detaliilor oferite pentru fiecare opus analizat în capitolul 2, poate fi constatată cu ușurință o încadrare a repertoriului componistic de debut al lui Gheorghe Neaga în parametrii obișnuiți ai canoanelor fundamentate și cultivate de-a lungul istoriei muzicii universale academice.

2. Compozitorul se dovedește a fi un tradiționalist în prima sa etapă de creație în ceea ce privește genurile instrumentale de cameră abordate – miniatura, sonata, suita – și formele specifice ale acestora.

3. Principalele semne distinctive ale muzicii de la început de cale – ce conferă discursului muzical un aer de prospețime – sunt influența folclorului și tratarea inedită a unor componente precum varietatea timbrală, expresivitatea conținutului muzical și relevarea sugestivă a temelor, originalitatea abordării principiilor arhitectonice, precum și a tehnicilor polifonice, diversitatea materialului sonor, desenul ritmic de dans cu formulele lui periodice, alterarea treptelor a doua și a patra, dar și trimiteri subtile la anumite structuri modale.

4. Una dintre caracteristicile stilistice se referă la materialul tematic de proveniență națională, aflat în strânsă legătură cu melosul popular autohton. Și, deși nu se vor întâlni citate sau imitații din folclor, Gheorghe Neaga reușește să găsească o modalitate de regândire a elementului folcloric la nivel intonativ, melodic, ritmic etc.

5. Printre reperele importante ale compozitorului figurează tendința către scrierea polifonică, către un șir de procedee de conducere a liniilor melodice lipsite de tehnicism deliberat și contrast tonal între vocile contrapuse. De altfel, Gheorghe Neaga combină polifonia cu omofonia, iar tehnica imitativă este aplicată în aceeași măsură cu executarea în unison.

6. Tratarea polifonică a materialului tematic a permis autorului să extindă și sfera mijloacelor armonice utilizate. În acest sens, în general, conținutul armonic al tuturor opusurilor analizate este unul dens și în același timp original, proaspăt, reușindu-se a se observa îmbinarea coloritului folcloric cu unele influențe romantice, impresioniste și postimpresioniste.

7. În pofida aparențelor modale sesizate ocazional pe parcursul examinării câtorva dintre lucrările reprezentative pentru prima etapă de creație, se constată totuși o expunere tonală, care suportă o cromatizare devenită specifică încă în primele compoziții ale autorului.

8. Printre aspectele preferențiale ale creației lui Gheorghe Neaga, care îi garantează, de altfel, o anumită originalitate, se numără abordarea sau introducerea a ceva neașteptat, surprinzător. Spre exemplu, tema construită în baza șirului de douăsprezece sunete ale gamei cromatice în *Scherzo* din *Suita* pentru cvartet de coarde și aplicarea procedurii *attacca* între părțile aceleiași creații, intenția de a restaura și a moderniza modelul vest-european al suitei

preclasice în *Suita* pentru orchestră de cameră, opunerea neprevăzută a unor fragmente omofone cu altele polifone observată în toate lucrările analizate în acest capitol, repriza falsă și în oglindă în părțile a doua și a patra din *Sonata* nr. 1 pentru vioară și pian ș.a.

9. Relația "simplu-complex" se regăsește în fiecare principiu de tratare a materialului muzical utilizat în toate opusurile examinate în cadrul capitolului 2, iar contrapunerea în diferită măsură a diverselor elemente constitutive mărturisește despre gradul de originalitate în repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga.

10. Urmărind preferințele stilistice demonstrate de autor în fiecare dintre lucrările prezentate până aici, trebuie scoasă în evidență o anumită străduință a acestuia în materie de limbaj și tehnici componistice raportate cu toată încrederea la stratul vechi al practicii muzicale. Asta nu înseamnă, însă, că, cu diferite ocazii, specificate pe parcursul schițelor analitice, Gheorghe Neaga nu s-a lăsat ispitit și de oportunitățile noului chiar în prima sa etapă de creație.

3. FUZIUNEA TEHNICILOR COMPONISTICE TRADIȚIONALE CU CELE NOI ÎN PERIOADA DE MATURITATE (anii 1970-1980)

În perioada anilor '70-80 ai secolului XX, fiind un „artist în plină maturitate, Gheorghe Neaga aduce în creația sa imaginea unei viziuni largi a conceptului componistic și totodată rafinamentul, finisarea domeniilor sale de predilecție” [74, p. 8]. Anume în aceste condiții au apărut miniaturile *Dans lent* și *Studiu de concert* pentru pian, *Sonata* pentru pian, *Trio-ul* pentru clarinet, vioară și pian, *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, *Suita* pentru orchestră de coarde și *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, dar și alte lucrări ale compozitorului ce îi reflectă într-o perfectă măsură predispozițiile artistice și ale căror valoare nu poate fi nicicum contestată, cu toate că numai câteva au fost consemnate în scrierile muzicologice și doar o parte din ele au fost editate și se înscriu în repertoriile pedagogice și de concert.

Deși se regăsesc printre creațiile camerale-instrumentale autohtone în care prevalează oarecum conjuncturile compoziționale tradiționale, toate opusurile enumerate constituie câteva etape importante prin care Gheorghe Neaga a participat la realizarea unui progres pe calea înnoirilor. În consecință, autorul și-a demonstrat sieși, precum și întregii istorii naționale a muzicii faptul că, deși, „într-o perspectivă largă, relația tradiție-inovație exprimă într-un proces artistic o anumită direcție” [119, p. 175], în viziunea sa cele două categorii ale raportului pot fuziona cu succes.

În general, spre deosebire de lucrările etapei de debut, aflate preponderent sub hegemonia stilistică a folclorismului, opusurile apărute în anii de maturitate componistică prezintă o atitudine tot mai înclinată către o mai mare diversitate de influențe stilistice. Fără a se dezice de normele fundamentale ale artei muzicale, Gheorghe Neaga introduce noi conținuturi și tratează cât mai inedit planurile arhitectonice în baza reinterpretării tuturor elementelor constitutive ale creațiilor. Diversitatea asocierilor timbrale, intensitatea tehnicilor polifonice, abordarea la orice nivel a principiului variantic și multe alte detalii demne de luat în considerație l-au condus pe compozitor spre o poziție firească de „maestru al genurilor camerale” [15, p. 6]

Cât despre aportul folclorului în contextul repertoriului acestei etape, se constată că fiecare lucrare – ce urmează a fi analizată în următoarele câteva subcapitole – demonstrează faptul că „o treaptă mai înaltă în interpretarea materialului folcloric muzical constă în depășirea etnografismului, a limitelor folclorice strâmte, stabilindu-se legături mediate cu legitățile melosului popular” [100, p. 73]. Astfel „folclorul, ca izvor permanent de inspirație, capătă în creația muzicală din această perioadă o prelucrare indirectă” [110, p. 595], fiind abordat cât mai original la toate nivelurile conținutului muzical.

3.1. Tratări metro-ritmice în genul de miniatură

Miniaturile instrumentale ocupă un loc însemnat și în cea de-a doua etapă de creație a compozitorului Gheorghe Neaga. *Recitativ și Burlescă* pentru vioară și pian (1971), *Piesă* pentru patru viori (1975), *Poveste* pentru vioară și pian (f.a.), *Patru piese* pentru cvartet de coarde (1977), *Șase piese* pentru cvartet de coarde (1979), *12 invenții la 2 voci* pentru pian (1980), *Trei piese* pentru orchestră de cameră (1982), *Trei duete* pentru vioară și pian (1983, 1984, 1985), *Invențiuni la 2 voci* pentru pian (1985), *Nocturnă* pentru contrabas și pian (1986), *Melodie* pentru vioară și pian (f.a.), *Dans lent* pentru pian (f.a.) ori *Studiu de concert* pentru pian (f.a.) sunt doar câteva titluri „reprezentative din mai multe puncte de vedere: al sintezei dintre elementele muzicii folclorice cu tehnicile moderne de compoziție, al îmbinării virtuozității expunerii ideii muzicale cu pregnanța imaginii acesteia, al reînnoirii limbajului muzical produsă la confluența anilor '60-70 ai secolului XX și devenită definitorie pentru stilul creativ al compozitorului în următorii ani” [180, p. 50].

Așadar, într-o relativă opoziție cu miniaturile de o autentică inspirație folclorică compuse în perioada de debut a lui Gheorghe Neaga, repertoriul etapei a doua cuprinde opusuri apărute sub influența muzicii profesioniste și a tehnicilor de crearea a acesteia. Prin urmare, probabilitatea aplicării unor principii compoziționale inovatoare, în suprapunere cu cele tradiționale, este una semnificativă din punct de vedere stilistic. În acest context, în comparație cu folclorismul singular ce predomină asupra creațiilor de la început de cale, piesele anilor '70-90 exprimă un mixt de stiluri ce poate fi urmărit și argumentat prin intermediul analizei fiecărei lucrări în parte.

Spre exemplu, o serie de elemente muzicale și tehnici componistice relevante pentru perioada în care au fost create se regăsesc în două miniaturi dedicate pianului – *Dans lent* și *Studiu de concert*. În cazul ambelor piese, în prim-plan se poziționează ingeniozitatea autorului în privința organizării metrice și ritmice. Or, „un mare număr de lucrări în genul muzicii camerale din anii 70-80 ne vorbesc despre aceea că cele mai desăvârșite și originale fenomene, la nivel lexicogramatical, sunt concentrate în sfera metro-ritmică” [100, p. 73].

Câteva procedee de aplicare a acestui parametru pot fi relevate cu ușurință mai ales în cazul creației ***Dans lent pentru pian***. Într-un tempo *Andantino con moto* și sub indicațiile *accelerando e crescendo* observate pe parcursul întregii structuri de tip *aba*¹ (vezi Tab.3.1) – în care *a*¹ conține evidente elemente de dezvoltare –, materialul muzical este expus într-o permanentă sincopare a timpilor de mijloc ai metrului de 4/4 (vezi A.3.1). Expunerea sacadată alternează ostinat între partida mâinii drepte și cea a mâinii stângi, schimbările fiind produse tot mai alert, de la o distanță de patru măsuri până la una de o măsură.

Tab.3.1: *Dans lent* pentru pian

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	b	a ¹
Număr de măsuri	8	13	11
Plan tonal / modal	<i>do</i>		

Organizarea cât mai originală a metrului și ritmului, dar mai ales scrierea imitativă în unele secvențe ale compartimentului median *b* (spre exemplu, măsurile 9-12), provoacă aluzia unui contrapunct dublu și chiar triplu mobil vertical. Drept adăos la abordarea pur polifonică a materialului tematic, compozitorul suprapune o amplificare sonoră a întregii lucrări, astfel încât, în baza intervalelor produse prin cromatizare, aproape orice consunare devine una disonantă. De altfel, anume în cazul acestei miniaturi parametrul armonic nu este suficient valorificat, autorul limitându-se doar la acorduri pe cvarte expuse fie armonic, fie melodic.

În baza argumentelor noastre, *Dans lent* este unul dintre opusurile în care Gheorghe Neaga și-a etalat măiestria de a se exprima în mod inovator pornind de la niște principii compoziționale tradiționale. Altfel, expunerea unui material sonor dificil din punct de vedere tehnic sub titlul unui dans – denumire care indică în mod obișnuit o lucrare dansantă cu o linie melodică clară și un acompaniament simplist – poate fi considerată un act de curaj al compozitorului mai ales în contextul perioadei în care miniatura a fost creată.

Încă o dovadă a acestui fapt este **Studiu de concert pentru pian**, o piesă în care autorul a demonstrat cu succes abilități de tratare metro-ritmică a conținutului tematic. Și dacă în creația precedentă Gheorghe Neaga a valorificat procedeul sincopării, în cazul lucrării de față compozitorul a mizat mai mult pe o alternanță de formule metrice ($5/4$, $4/4$, $3/4$) și, mai ales, ritmice. Expunerea repetată a unui grup de sunete consecutiv accentuate într-un mod succesiv al trasărilor conduce la iterarea aceleiași construcții melodice de fiecare dată într-o ipostază nouă (vezi A.3.2), iar cele mai diferite elemente găsite în structura multipartită a formei mici ar dirija o eventuală interpretare arhitectonică spre principiul de rondo (vezi Tab.3.2).

Tab.3.2: *Studiu de concert* pentru pian

Formă	Formă mică cu elemente de rondo				
Secțiuni	a	b	a	c	a
Număr de măsuri	17	18	7	14	20
Plan tonal / modal	<i>do</i>				

În fond, în contextul ostinării continue și în cel al unui permanent contrapunct dublu mobil vertical, tehnica de bază folosită de compozitor este una inspirată din principiul de izoritmie. Toate acestea oferă, alături de schimbarea permanentă a metrului ($5/4$, $4/4$, $3/4$), un motiv întemeiat

pentru a considera *Studiul de concert* o lucrare scrisă în baza unor legități tradiționale percepute într-un suflu inovator. Mai mult, și de această dată intervalica și consunările – formate în mare parte din secunde, cvarte și septime – sunt unele disonante, care, auzite fiind, creează un contrast de atmosferă și de caracter cu indicația inițială *Allegro non troppo ma giocoso*.

Într-un final, *Studiul de concert* poate fi considerat una dintre miniaturile ce oferă pianistului și ascultătorului un dublu potențial de virtuozitate – interpretativ și compozițional, motiv pentru care, alături de *Dans lent*, nu este prea des interpretată ori inclusă în programele didactice ale instituțiilor de învățământ artistic. Ambele de un nivel înalt al complexității tehnice și sonore, acestea au fost editate în 1988 în culegerea *Пьесе нежны нuan* (vezi Anexa 2) și așteaptă să fie mai des promovate în practica concertistică.

3.2. Atipicitate arhitectonică în genul de sonată

Unică în repertoriul lui Gheorghe Neaga, **Sonata pentru pian** este un opus de o remarcabilă maturitate artistică, datând din perioada în care autorul a atins un înalt grad de profesionalism componistic și a acumulat o suficient de bogată experiență în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Creația a fost compusă în 1979 – an în care muzicianului îi este conferit titlul onorific de *Maestru în Artă*, în acest fel fiindu-i apreciat aportul în dezvoltarea artei muzicale naționale – și editată peste câțiva ani (vezi Anexa 2).

Lucrarea ar putea fi percepută drept un caleidoscop de caractere savante și imagini inspirate din folclor, toate realizate cu o fantezie nestăvilă, apelând la multiple mijloace de expresie muzicală și de dramaturgie, unele proeminente, iar altele putând fi identificate doar în urma unei analize minuțioase. În ansamblu, limbajul muzical utilizat contribuie la conturarea unor imagini năvalnice care alternează cu momente meditative, de contemplare. Succedarea lor întruchipează o suită a etapelor din viața umană – fiecare diferită, reflectând diverse probleme și contradicții de ordin spiritual – reunite într-o evoluție continuă ce tinde spre ideal, spre surmontarea tuturor greutăților și soluționarea tuturor conflictelor de ordin intern și extern. Discursul sonor impresionează ascultătorul anume prin această serie de reflectări artistice originale, organizate într-un șir de reprezentări și viziuni profunde asupra umanului.

Opusul se mai evidențiază printre sonatele lui Gheorghe Neaga și prin atipicitatea arhitectonică. În fond, continuând modelul romantic lisztian și urmând tendințele muzicale din a doua jumătate a secolului XX, genul de sonată „prosperă în condițiile existenței unor contrarii în aparență ineluctabile. [...] Sonata reclamă o nouă substanțialitate a gândirilor muzicale, o nouă pregnanță a tipurilor și dominantelor de caracter, simplificări constructive care să o ferească de intrări în amestec, de stridențe virulent și conjunctural subliniate” [17, p. 265]. De aici și forma

monopartită la care au recurs tot mai mulți autori de sonate¹⁴ ce au realizat mai mult sau mai puțin faptul că „respectarea numărului de părți ale ciclului de sonată, precum și ale caracteristicilor clasice prezintă un pericol de manierism, pe care l-a sesizat încă Beethoven” [26, p. 69].

Însă conotațiile obișnuite ale termenului ”monopartit” – ce indică, de regulă, o singură secțiune unitară din punct de vedere tonal și tematic – sunt mai degrabă ignorate de aceștia decât practicate. Pentru că simplificările subliniate de W. G. Berger urmăresc de fapt „accentuarea marilor linii de forță, ai imediateței în planul expresiei, actualizarea unor laturi care țin de intriga piesei, de problematica discursului muzical, de dramaturgia sonoră” [17, p. 265]. Astfel, de cele mai multe ori, în cadrul unei singure părți sunt concentrate expuneri și tratări de tematism notate în partitură prin mijloace relativ tradiționale, dar care oferă un conținut complex și tensionat cu valoare științifică și conotații filosofice, estetice etc.

Și după cum „contopirea diferitelor părți într-un singur flux este un alt aspect al problemei” [26, p. 69], se poate constata că structura monopartită a *Sonatei* pentru pian de Gheorghe Neaga cuprinde cinci compartimente individualizate (vezi Tab.3.3), ale căror poziții în cadrul arhitecturii generale ar putea fi comparate cu cele ale părților dintr-un ciclu pentapartit. Imaginile contrastante și oarecum înrudite în același timp, întruchiparea diferitelor tipuri de caracter și redarea unei diversități de scene de activitate sau momente contemplative, toate aceste mijloace de constituire a unui discurs sonor divers și unitar oferă suficiente argumente pentru admiterea acestei ipoteze.

Tab.3.3: *Sonata* pentru pian

Formă	Formă liberă										
Compartimente	A			punte	B(A)			punte	C		
Secțiuni	a	b	c		d(a)	d(a) ¹	c ¹ +b ¹ +a ¹		e	d ²	e ¹
Număr de măsuri	9	11	8	4	12	16	18	5	26	18	8
Plan tonal / modal	C										

Formă liberă									
punte	D					A ¹			
	f	Punte	f ¹	f ²	f ³	a ²	a ³	a ⁴	a ⁵
1	14	1	10	11	15	8	8	8	10
C									

Prima diviziune a formei – A – este dominată de un caracter energetic, activ, impus de profilul ritmico-melodic al motivului tematic generator (vezi A.3.3) și de tempo-ul *Allegro con spirito*; dar limbajul cromatizat și sonoritățile preponderent disonante îi conferă debutului sonatei și o alură dramatică. Construcția celor trei secțiuni constituente este bazată pe principiul variantic alimentat de un șir de tehnici polifonice, de care compozitorul dă dovadă încă din începutul creației.

Spre exemplu, *a* comportă structura unei perioade din trei propoziții a câte trei măsuri, ale căror conținuturi sunt expuse prin *proposta* și *risposta*. Tema – trasată în trei registre diferite – are o structură intervalică *quasi* identică și este împărțită pe două fraze în care celula generatoare pornește de la înălțimi diferite – *do* și *sol#* în primele două propoziții și *mi* și *fa* în ultima. Sunetele ambelor fraze alcătuiesc, asemănător unei serii, un șir din douăsprezece sunete (vezi A.3.3), dar modificările intervalice ulterioare și modalitatea de elaborare a discursului muzical (inclusiv comprimarea temei în *risposta*) sunt departe de principiile serialismului.

Secțiunile *b* și *c* par să ofere idei muzicale relativ noi, însă oarecum înrudite cu ideaticul precedent. Într-o aparentă ostinare, elementele din *a* sunt puternic variate și supuse unor cromatizări intense în concomitență cu pedalele diatonice, cu dezvoltările ritmice și cu tratările polifonice (imitație pe două voci și contrapunct dublu mobil vertical).

În cadrul compartimentului *B* sunt trei subdiviziuni. În primele două – $d(a)$ și $d(a)^I$ – predomină desfășurarea orizontală a conținutului sonor. Materialul acestora derivă din *a* și readuce în prim plan tema din debutul *Sonatei* într-o formă ușor recognoscibilă (vezi A.3.4). Încă din primele măsuri compozitorul recurge la elaborări motivice și secvențări, elementele tematice fiind transpuse la varii înălțimi în diferite registre. Aceeași temă, dar și conținuturile din *b* și *c* apar în mod surprinzător de puțin schimbate în ultima secțiune într-o succesiune absolut inversată. Această revenire neașteptată a tuturor componentelor din *A* – bineînțeles, într-o formă comprimată – argumentează permanenta atracție a compozitorului către repriză. De aceea, analizate împreună, primele două compartimente mai pot constitui o arhitectură tripartită mare de tip ABA^I , una concentrică (*abcdbca*) sau una de rondo, în funcție de rolul care este atribuit secțiunilor $d(a)$ și $d(a)^I$.

Anticipat de un septacord mărit în cea de-a doua răsturnare a sa, *C* se prezintă într-o structură tripartită cu repriză dinamizată. Deși pare să aibă un conținut absolut nou, impunător prin îmbinarea caracterului de joc cu gândirea savantă a compozitorului și în contrast cu discursul precedent, din punct de vedere tematic se bazează pe formule ritmico-melodice împrumutate din tematismul compartimentelor anterioare. Spre exemplu, cu o evidentă tentă folclorică prin mișcarea ascendentă pe sunetele trisonului *sol-si-re*, tema inițială (vezi A.3.5) poate fi ușor găsită în secțiunea *c*.

Reluarea continuă a elementului tematic în diferite registre și variante intervalice, precum și ostinarea figurii ritmice, semnaleză principiul variantic în secțiunile exterioare ale compartimentului. Alături de caracterul folcloric despre care s-a menționat mai sus descoperim și cel de tocată, or, ambele ”conlucrează” pentru crearea unei atmosfere de joc bătut, ai cărui protagoniști ar putea fi flăcăii ieșiți la horă în bătătura satului. Doar o pauză inspirată din $d(a)$

întrerupe atmosfera creată, ocazie cu care poate fi din nou luată în considerație ideea unui convențional refren în cadrul unei eventuale forme de rondo.

Repriza din *C* ar înfățișa ultimele bătăi de picior ale dansatorilor apăsate în bătătura de pământ a satului și așezările lor în pirostria în vârtoarea muzicii, până la căderea într-o stare letargică la care Gheorghe Neaga face aluzie prin intermediul compartimentului *D*. După o scurtă punte cu un conținut arpeggiat, un profund lirism oferă o atmosferă antitetice celei de joc din *C*, dar și energiei dramatice din *A*. Și, deși este vorba deja despre un al doilea centru liric (după *B*), caracterul meditativ îi oferă un rol principal în acest sens.

Noul tablou și, totodată, noul aspect ideatic, sunt introduse de patru secțiuni înrudite în baza principiului variantic: f , f^1 , f^2 și f^3 . Toate conțin o pedală sincopată a diferitelor răsturnări de acorduri pe cvinte, iar pe fundalul unor îmbinări de țesătură polifonică și omofon-armonică se desfășoară o linie melodică întortocheată construită preponderent din sunete cu durate lungi (vezi A.3.6). Treptat, pe parcursul înșiruirii de variante, se acumulează intensitate și dramatism prin transpuneri în diferite registre, modificări ale poziției acordului ostinat, reformulări ritmice etc. Cea mai tensionată secțiune pare a fi ultima, care amintește oarecum de *c* prin cromatizarea intensă și salturile cât mai mari.

Ultimul compartiment al formei este din nou un *Allegro* energic și impulsiv. Acesta poartă un caracter sintetic, întrunind diferite elemente din întregul material anterior asemenea finalurilor de cicluri sonato-simfonice; iar faptul că celula generatoare din *A* predomină – evidente fiind un șir de transfigurări ale acesteia – contribuie la crearea unei senzații de repriză dinamizată de tip A^1 . Totodată, diviziunea mai poate fi tratată și ca o codă sumativă pentru întreaga lucrare sau, mai mult, ca un refren pentru o eventuală formă neregulată de rondo.

Discursul constituit din patru variante – a^2 , a^3 , a^4 și a^5 – debutează pe fundalul unei pedalei figurate preluate din *D*, ale cărei repetări cadențate într-un tempo *con brio* imprimă sonorității un caracter de tocată. După câteva trasări augmentate ale temei și extinderi ale partiturii în toate registrele pianului, ultima secțiune este și un epilog al întregului parcurs muzical al creației. Într-un înalt grad de profunzime, autorul îmbină un tip de mișcare ce redau bătăile de clopote – întâlnit la Rahmaninov sau Prokofiev – cu câmpuri sonore tipice zgomotului urbanistic – procedeu ce comportă afinități auditive cu unele momente din lucrarea *Pacific 231* de Honegger. Astfel, Gheorghe Neaga reușește să impresioneze prin realizarea unei simbioze a diverselor elemente devenite caracteristice muzicii universale seculare, dar și fenomenului muzical al secolului XX.

În concluzie, putem conchide că *Sonata* pentru pian de Gheorghe Neaga este un monociclu în care contrastul și totodată unitatea celor cinci compartimente se rezumă la caracter, atmosferă și aspecte ideatice. Din punctul de vedere al structurii, evidenta formă liberă mai poartă trăsături de

rondo și poate fi apreciată și ca o formă tripartită cu repriză comprimată sau ca una concentrică (vezi Tab.3.4). Mai mult, fiecare subdiviziune pare să îndeplinească obișnuitele roluri din cadrul unui ciclu pentapartit cu două centre lirice sau al unui cvadripartit cu codă. Cât despre mijloacele care asigură integritatea construcției, acestea sunt dirijate, în mare, de articulările polifonice, observabile aproape în fiecare măsură a lucrării. Toate dezvoltările oferite temelor, elementelor tematice, precum și celei generatoare din *a* se datorează tratării motivice, dar mai ales celei polifonice.

Tab.3.4: *Sonata* pentru pian

Formă liberă	A	B	C	D	A ¹
Formă tripartită mare	A	Compartimentul median			A ¹
Rondo (după tempo)	Allegro	(lent)	Allegro	Andante	Allegro
Formă concentrică (după caracter)	energic	liric	dansant	liric	energic
Ciclu pentapartit	p. I-a	p. a II-a	p. a III-a	p. a IV-a	p. a V-a
Ciclu cvadripartit cu codă	p. I-a	p. a II-a	p. a III-a	p. a IV-a	codă

Așadar, mai ales în privința formei, compozitorul propune o îmbinare pe cât de firească, pe atât de ingenioasă a tradiției cu inovația. Fundamentată solid pe moștenirea clasică a muzicii europene, lucrarea înfățișează pagini încadrate de legități vechi primenite după principii ale tehnicilor componistice noi. De altfel, opusul lui Gheorghe Neaga este un argument în sine a faptului că „cultura sonatei contemporane reprezintă cu totul altceva decât o simplă adeziune la tradiție, la sfera unor tradiții delimitate prin ciclice înscrieri la clasic sau romantic. Jocul razelor ce alunecă peste noi momente nu ascund întărirea unor noi relații formale, a căror diversitate ne apare foarte semnificativă, cu atât mai mult cu cât tehnicile cele mai severe converg către sublinierea deloc crepusculară a diversității în unitate” [50, p. 310].

3.3. Tradiție și inovație în ansamblul de trio

Primul trio semnat de Gheorghe Neaga – ***Trio pentru clarinet, vioară și pian*** – a apărut în anul 1976, într-o perioadă în care ansamblurile camerale au constituit o arie determinantă pentru întregul repertoriul componistic autohton, iar fiecare autor a încercat să ofere muzicii noi fațete sonore, ideatice, ritmice, arhitectonice etc. În plus, anume „în domeniul trio-urilor instrumentale ale anilor 1970-1980 se observă o tendință către o diversitate a componentelor interpretative” [199, p. 21], în acest context Gheorghe Neaga dedicându-și creația unei formații relativ moderne de clarinet, vioară și pian. Deși nu există înregistrări sau editări ale *Trio*-ului, se pare că o primă interpretare, care a avut loc în Conservatorul chișinăuian, i-a aparținut însuși compozitorului, însoțit de clarinetistul Eugen Verbețchi și pianistul Victor Levinzon.¹⁵

Ansamblul a fost consacrat soldaților din formațiile muzicale ale unităților militare din fosta URSS [197, p. 238], fapt care nu știrbește totuși din atitudinea academică a autorului față de profilul ideatic și față de procedeele de expunere și tratare a componentelor acestuia. Or, conturul tematic este unul eterogen, influențat de cunoscuta melodie ostășească *Почта полевая* – fiind vorba despre cântecul *В нуть* compus în 1954 de Vasili Soloviov-Sedoi pe versurile lui Mihail Dudin –, dar inspirat și din afinitățile ritmico-melodice conjugate între *Rondo alla ingharese quasi un capriccio op. 129* – subintitulat de Beethoven *Die Wut über den verlorenen Groschen* – și cântecul popular *Am un leu și vreu să-l beu*, care circulă și sub denumirea *Măi stejar frumos și verde*.

Prin urmare, „compozitorul nu a găsit ceva condamnabil în îmbinarea acestor trei straturi și a creat o lucrare ciclică mare” [197, p. 238], în care suprapunerea sau alternarea temelor sunt procedee firești în expunerea întregului conținut. Împrumutând în diferită măsură din caracterul, atmosfera și elementele ritmico-melodice ale celor trei creații-sursă, Gheorghe Neaga devansează citarea și se îndepărtează uneori atât de mult de variantele originale, încât acestea devin doar niște eventuale componente ale unui puzzle sonor.

Într-o structură cvadripartită tipică pentru un ciclu sonato-simfonic, lucrarea se numără printre opusurile care certifică derivarea arhitectonică a genului de trio din cel de sonată. Deși aflate din punct de vedere ideatic sub paravanul unui melanj al elementelor extrase din melodiile enumerate mai sus, cele patru părți comportă totuși trăsături diferite. După cum principiul esențial de alcătuire a unui conținut îl constituie unitatea în varietate [64, p. 7], înlănțuirea imaginilor și a stărilor de spirit sugerate prin formulări muzicale arhitectonice, ritmico-melodice sau de scriitură, indică perseverența autorului de a accentua tradiționalul contrast dintre mișcări.

Prima parte – *Allegretto scherzando* – se structurează într-o formă de sonată (vezi Tab.3.5) intens polifonizată încă din începutul expoziției (vezi A.3.7).

Tab.3.5: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. I-a

Formă	Formă de sonată							
	Expoziție			Tratare			Repriză	
Secțiuni	TP	punte	TS	I	II	III	TP/TS	codă
Număr de măsuri	18	4	20	35	22	18	21	31
Plan tonal / modal	<i>C</i>	~>	<i>F</i>	~>			<i>C/F</i>	<i>C</i>

Astfel, procedeele imitative – expuneri directe și recurente, imitații severe, libere ori în *stretto* – însoțite de o polifonie contrastantă și de o alta a straturilor, de îmbinări cât mai derivate provocate de contrapunctul mobil, de *ostinato* și *microostinato*, înlocuiesc clasicul raport omofon-armonic în ceea ce privește conținutul muzical și, totodată, împiedică secționarea exactă a compartimentelor structurii. Organizarea detaliilor arhitectonice este într-o strânsă legătură cu

elaborarea motivică, iar principiul varierii stă la baza realizării travaliului tematic în întreaga formă, întrucât expoziția și repriza nu arată prea diferit de compartimentul dezvoltării.

Din punct de vedere tematic, ciclul debutează cu elemente răzlețe din melodia soldățească, observate oarecum atât în *TP*, cât și în *TS* (vezi A.3.7 și A.3.8). Ambele secțiuni expositive – între acestea se află o punte al cărei conținut intens cromatizat nu prezintă un interes anume – poartă amprenta tiparului polifonic atât de familiar lui Gheorghe Neaga. Dacă prima temă este supusă în mare parte diferitelor tehnici ale imitației, pentru următoarea autorul a mai asigurat și un contrasubiect, formulat în partida clarinetului în baza primului motiv al *TP* (vezi A.3.8). Ba mai mult, s-ar putea constata prezența că acest motiv este înșiruit de-a lungul întregii părți asemeni unui leitmotiv într-o diversitate de combinații cu alte elemente ritmico-melodice.

Celelalte două compartimente ale formei – tratarea și repriza – sunt pe cât de obișnuite prin ”duelarea” temelor cromatizate în perimetrul scriiturii polifonice și în cel al alternării frecvente a măsurilor (5/4, 4/4, 3/8, 3/4, 5/8, 2/4), pe atât de curioase în cazul reexpunerii. Așadar, repriza se împarte convențional în două secțiuni – repriza propriu-zisă și coda – în care procesul confruntării tematice continuă oarecum dezvoltarea lor din tratare. Totuși, în prima dintre acestea predomină elementul principal, iar în cea de-a doua – aflată într-o densitate micșorată a texturii, metodă prin care autorul anticipează cumva partea a doua – cel secundar. Pentru a mai nominaliza o provocare a compozitorului în cazul ultimului compartiment, se poate aminti ideea de contrasubiect iterată mai sus. În timp ce fiecare temă devine pe rând contrasubiectul celeilalte, fără a se deranja reciproc, acestea se completează cu desăvârșire, producând către sfârșit iluzia coexistenței perfecte a unor elemente absolut contrastante.

Într-o continuare firească a țesăturii polifonizate (este adăugat contrapunctul triplu și cel cvadruplu), partea a doua – *Intermezzo scherzando* – se prezintă cu o formă tripartită mare cu repriză de tip *ABA'* (vezi Tab.3.6). În cadrul acesteia se încearcă suprapunerea într-un șir de variante melodia *Почта полевая* cu debutul *Rondo*-ului beethovenian și cu cel al cântecului popular, care, la o primă audiere și analiză ne amintește mai mult de faimoasa *Rapsodie* nr. 1 a lui G. Enescu.

Tab.3.6: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. a II-a

Formă	Formă tripartită mare										
Compartimente	A				B (A)			A ¹			codă
Secțiuni	a	a ¹	a ²	a ³	b	b ¹	b ²	a ⁴	a ⁵	a ⁶	
Număr de măsuri	8	8	8	6	8	10	12	8	8	6	7
Plan tonal / modal	C										

Pentru început, în interiorul compartimentului A, Gheorghe Neaga surprinde prin expunerea pianistică a primei propoziții beethoveniene (vezi A.3.9). Deși pare la o primă audiere să fie un

citat, autorul intervine totuși cu unele modificări. Melodia începe cu cvinta trisonului tonicii și nu cu prima, așa cum se întâmplă în partitura originală, prin urmare fiind schimbat șirul sunetelor și al intervalelor formate de acestea. O a doua surpriză după utilizarea acestei teme clasice constă în abordarea unei scriituri armonice, or, linia melodică a *Rondo*-ului este însoțită de două intervale ($3M, 7m$) ce indică funcțiile armonice ale tonicii și dominantei. Abia mai târziu autorul revine la obișnuita sa țesătură polifonică și la cromatizarea intensă a tuturor consunărilor textului muzical.

Imediat după sfârșitul propoziției lui Beethoven, compozitorul sugerează o altă melodie, suficient de asemănătoare cu varianta lui Gheorghe Neaga a *Rondo*-ului. Transfigurată pentru început – este vorba despre același debut cu interval de cvartă în loc de terță –, tema cântecului *Am un leu și vreau să-l beau* suportă un șir de tratări în cadrul primelor secțiuni ale formei și este expusă în corespundere cu originalul folcloric abia către sfârșit, când autorul suprapune celor două elemente de până aici alte elemente sonore și ritmice corespunzătoare melodiei ostășești *Почва полевая* (vezi A.3.10).

Totuși, ultima tratare nu pare să influențeze prea mult conținutul acestei părți, întrucât sfârșitul aparține duo-ului Beethoven – Enescu, în cazul în care percepem melodia folclorică prin prisma *Rapsodiei* nr. 1. Mutate în permanență între partidele celor trei instrumente ale ansamblului, temele se diferențiază numai prin ultimele formule ritmico-melodice, începuturile cu direcție ascendentă pe treptele tonicii fiind în mare identice.

Centrul liric al *Trio*-ului – *Largo* – contrastează cu celelalte trei părți printr-o textură rarefiată, o predominare a duratelor mari și a indicațiilor metrice de $3/2$ și $4/2$, dar și o ignorare a tuturor influențelor tematice exterioare. Numai expunerea prin durate egale sugerează pe alocuri un vag caracter tipic melodiilor ostășești interpretate în ritm de marș. Și, deși se găsește într-o formă asemănătoare cu cea precedentă (vezi Tab.3.7) – tripartită mare cu repriză –, aceasta rezidă într-o singură temă – A.

Tab.3.7: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. a III-a

Formă	Formă tripartită mare								
Compartimente	A		(B)A			A ¹			
Secțiuni	a	a ¹	b	b ¹	b ²	a ²	a ³	a ⁴	a ⁵
Număr de măsuri	12	12	8	8	6	10	14	10	6
Plan tonal / modal	C								

Formulările melodice secunde – reproduse într-un B convențional – nu pot fi considerate individualizate, noul aflându-se doar în exprimările ritmico-melodice scurte ale clarinetului și ale vioarei inspirate oarecum din leitmotivul primei părți și suprapuse peste același conținut pianistic din A.

În general, o primă vedere a partiturii ne amintește o dată în plus despre preferințele compozitorului pentru arta polifonică. De această dată se abandonează ocazional deja obișnuitele principii imitative și se oferă ceva mai multă atenție contrapunctului sever. Conform normelor acestuia, Gheorghe Neaga elaborează în partida pianului un motiv pe patru voci, după care îl reia *ostinato* în sensul unui fundal pentru expunerea etajată a temeii clarinetului. Anume astfel este construită prima diviziune a formei – A (vezi A.3.11) – dar și repriza, în care tema este mutată deja la vioară, iar clarinetul participă la expunerea contrapunctată multivocală.

Totuși, repriza nu poate fi considerată doar o simplă reluare a primei secțiuni, pentru că adoptă pe parcurs exprimările ritmico-melodice combinate din compartimentul median. Aceasta ar fi putut fi o repriză de sinteză – un alt argument ar fi dimensiunile ample –, dar preluările din B nu se configurează la fel de convingător alături de cele din A. Altfel, doar în secțiunea de mijloc împrumuturile tematice ale motivului din începutul *Trio*-ului (vezi A.3.12) se fac observate destul de evident, uneori în formulări ritmice originale, alteori în lărgiri și dublări.

O ultimă fază a osmozei celor trei teme se află în finalului creației – *Perpetuum mobile*. Suficient de redusă ca dimensiune în comparație cu primele trei părți, în mod paradoxal, aceasta reprezintă tocmai „cea mai dinamizată etapă a dezvoltării” [197, p. 238] din întreaga lucrare, dar și cea mai complexă sub aspectul tehnicilor componistice. Pe lângă polifonizarea intensă a conținutului muzical, Gheorghe Neaga intervine și asupra formulării ritmice, mai nou, sub influențele ritmurilor de muzică ușoară și jazz [197] sau ale celor sincopate ce produc impresia aksak-ului folcloric. Și dacă duratele mari caracterizează centrul liric al opusului, atunci duratele mici și foarte mici se găsesc anume aici.

În perimetrul unei structuri de formă variantică cu șase secțiuni-perioade simetrice și pătrate (vezi Tab.3.8) – mai puțin ultima, care durează doar șase măsuri și nu opt – toate melodiile suportă repetate parafrazări, ajungându-se de la expuneri inițiale prin pătrimi și optimi la unele finale de până la 32-mi. Însă intonațiile și ritmurile cântecului popular din care s-a inspirat și Enescu predomină. Acestea sunt repartizate în mod egal între cele trei partide instrumentale în diferite ipostaze și combinații: lărgite, augmentate, suprapuse, variate metric ($4/4$, $3/4$, $3/8$, $5/4$, $5/8$) etc.

Din punct de vedere funcțional, prima secțiune, în care se evidențiază procedeul sincopării amintit mai sus, poartă atributele unei introduceri. De altfel, organizarea metrică și ritmico-melodică – tehnici care vor fi menținute pe parcursul întregii părți, în sensul păstrării semnificației *perpetuum mobile* – confirmă acest fapt. Mai târziu, a doua, a treia și a patra variantă pot fi considerate oarecum asemănătoare, dar nu identice. Diferențele rezidă în împărțirile metrice – $4/4$, $3/8$, $5/8$ în cazul a_1 ; $4/4$, $3/4$ în cazul a_2 ; $4/4$, $3/4$, $5/4$ în cazul a_3 –, dar și în repartizarea conținutului muzical între partidele instrumentale. Noi elemente se vor observa abia în ultimele două variante

care, vizual, comportă similitudini cu felul în care este expusă secțiunea mediană a părții a treia a *Trio*-ului. De această dată Gheorghe Neaga evită preluările leitmotivului primei mișcări, așa cum se întâmplă în *B*-ul convențional al centrului liric al creației (partea a treia, *Largo*).

Tab.3.8: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. a IV-a

Formă	Formă variantică					
Secțiuni	a	a ¹	a ²	a ³	a ⁴	a ⁵
Număr de măsuri	8	8	8	8	8	6
Plan tonal / modal	C					

Într-un sfârșit, compozitorul pune punct lucrării sale anume cu intonațiile din începutul cântecului *Am un leu și vreau să-l beau*, primul motiv fiind transfigurat ritmic și melodic, în timp ce al doilea – expus în forma sa originală (vezi A.3.13). Și chiar dacă autorul a încercat – în general, în întregul opus – să aplice în mod mai mult sau mai puțin egal toate cele trei surse de inspirație enumerate anterior, ne dă de înțeles că influența folclorului ocupă indiscutabil rolul de dominantă.

Încheind succinta analiză a dramaturgiei *Trio*-ului pentru clarinet, vioară și pian, se poate evidenția faptul că Gheorghe Neaga s-a lăsat tentat, într-un mod inedit, de cuprinderea un interval extins al culturalității, atât în timp, cât și în spațiu, argumentând cumva poziția lui Krzysztof Penderecki, care spunea că „dacă ai doar 2-3 instrumente pentru a spune ceva trebuie să le dai ceva foarte important să cânte” [87, p. 155]. Astfel, în baza tehnicii renaștentiste folosite în missa-parafrază de către generațiile lui Josquin des Prés [255], se pornește de la Beethoven către folclorul românesc vizat prin Enescu și se ajunge la cântecul ostășesc sovietic. Prin suprapunerea și, mai des, înlănțuirea a trei surse intonative, compozitorul reușește să aducă la un numitor comun descendente ideatice care ar reprezenta trei domenii muzicale – academic, ostășesc și folcloric. Toate acestea sunt încorporate original în contextul unor forme tradiționale – de sonată, tripartită și variantică – și al unor conținuturi intens polifonizate dedicate unei componente timbrale moderne.

3.4. Convenționalul hotar dintre vechi și nou în genul de cvartet

În anii '70-80 ai secolului XX genul de cvartet marchează un apogeu extraordinar în istoria muzicii naționale. Printre cele douăzeci și șase de opusuri semnate de către compozitorii autohtoni [24, p. 51] în limitele a aproximativ două decenii se găsesc și trei lucrări de-ale lui Gheorghe Neaga: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde (1971), *Cvartetul nr. 2* pentru instrumente cu coarde (1979) și *Cvartetul în 4 părți* pentru flaut, vioară, violoncel și pian (1984). Și pentru că, în general, alături de diversele combinații instrumentale ce includ pianul, forma care a atras cel mai

mult compozitorii sovietici a fost cvartetul de coarde [146, Vol. II, p. 131], Gheorghe Neaga a mai compus în etapa maturității componistice sale *Patru piese* pentru cvartet de coarde (1977) și *Șase piese* pentru cvartet de coarde (1979).

În principiu, toate lucrările enumerate sunt deosebit de semnificative pentru repertoriul instrumental de cameră și înfățișează scriitura individualizată a autorului, întrucât aceasta îi dovedește nu doar măiestria de a crea ceva nou și neobișnuit, ci și pe cea de a reinterpretă tradițiile fondate și acumulate de predecesorii săi [23, p. 166]. Amintim aici că nu am avut acces la partiturile tuturor opusurilor enumerate, de aceea ne vom opri doar asupra **Cvartetului nr. 1 pentru instrumente cu coarde**, care a fost din start considerat un model în repertoriul autohton al ansamblurilor camerale, în care autorul a păstrat canonicitatea genului și, în același timp, a tins spre o preschimbare în cadrul ciclului.

Apărut într-o perioadă în care genul de cvartet devine determinant pentru activitatea compozitorilor [110] – scris în 1971, interpretat pentru prima dată în același an în sala Uniunii Compozitorilor din Moldova și editat cu trei ani mai târziu la Moscova (vezi Anexa 2) –, *Cvartetul* este o cumulare a realizărilor în activitatea componistică a autorului de până atunci. Or, „compunerea unui cvartet de coarde presupune un examen de maturitate al unui compozitor. Cele doar patru voci reprezintă o esență a muzicii de cameră și a muzicii în general, o distilare, o cizelare a materialului sonor până la esență, dincolo de care nu mai este nimic altceva” [132, p. 36].

Deși este concepută miniatural, creația dedicată unei componente clasice – două viori, violă și violoncel – conține un șir complex de imagini a căror profunzime este redată într-un caracter desfășurat între liric și grotesc, fapt care atestă „potențialul deosebit al autorului în folosirea și dezvoltarea melodicii moldovenești, bogăția fanteziei creatoare a compozitorului” [231, p. 27]. În plus, lucrarea se raportează la anii '70, perioadă în care „se remarcă cele mai îndrăznețe ieșiri prin generalizări foarte largi, prin tratări profunde ale particularităților melosului popular, prin tendințe spre descătușarea deplină a mijloacelor de expresie orientate spre soluționarea unor sarcini creative semnificative” [211, p. 12]. Așadar, într-un fel sau altul, compozitorul își probează opțiunile prin exploatarea mai mult sau mai puțin canonică a tehnicilor unei scriituri cât mai concise, a posibilităților melodice, a sugestivității timbrale și armonice, a complementărilor dinamice și temporale, iar nu în ultimul rând, a abordării unor forme relativ specifice genului de cvartet.

Într-o structură clasică de ciclu sonato-simfonic cvadripartit – abordată surprinzător după compunerea mai multor suite instrumentale [231, p. 27] – în care predomină tempo-ul *Allegro* (p. I-a – *Allegro moderato*, p. a II-a – *Allegro brusco*, p. a IV-a – *Allegro*), nivelul contrastului dintre cele patru părți tinde a fi considerat unul canonic, iar unitatea caracteristică ciclicității este asigurată de autor prin intermediul juxtapunerii a două dimensiuni. Prima este generată de tradițiile

propriu genului de cvartet, drept mărturie în acest sens servind contururile compoziționale exterioare ale părților, contrastul, elaborarea motivică activă, diversitatea procedeelelor polifonice utilizate, în timp ce a doua dimensiune este determinată de tematism și de valorificarea acestuia după careva principii provenite din folclor și legate de forma variantică [179, p. 60].

Prima parte a cvartetului – *Allegro moderato* – comportă o funcție dominantă în cadrul ciclului. Aspectul psihologizat al dramaturgiei expunerii indică reușita compozitorului de a oferi un conținut muzical complex într-o formă clasică de sonată, în interiorul căreia – la nivelul celor trei compartimente: expoziție, tratare și repriză – se pot observa careva abordări individuale. În fond, procesul evoluției ideaticului se desfășoară în baza tradiționalelor *TP* și *TS*. Oarecum înrudite prin caracterul liric și atmosfera emotivă în care se află, ambele teme sunt expuse totuși diferit grație aspectului melodic și a intervalelor cuprinse, asamblării elementelor ritmice și țesăturii din care fac parte.

Ambele teme debutează după câte o măsură introductivă din punct de vedere tonal (*TP* – *C-dur* | *TS* – *F-dur*), ritmic (mișcare pe 16-mi), de scriitură omofonă cromatizată. Expunerea liniilor melodice este realizată în baza unui *ostinato* armonic în cazul *TP* și a unui *ostinato* melodic în cel al *TS* (vezi A.3.14 și A.3.15). O diferențiere între cele două teme se distinge la nivelele ritmic și melodic, parametri care ne conduc spre observarea unei relative contrapunerii între îngăduința insuflată de profilul mai mult sau mai puțin descendent în care predomină procedeul sincopării valorii de pătrime (*TS*) și neliniștea sugerată de mișcare și salturi preponderent ascendente în formule ritmice constituite din 16-mi și optimi (*TP*). În plus, în timp ce melodia *TS* nu poate fi fragmentată, constituind o unitate definită, neliniștea *TP* – formulată în stilul temelor beethoveniene [197, p. 226] – este motivată și de succesiunea a trei faze evolutive (vezi A.3.16), care vor fi segmentate și tratate prin variere în cadrul compartimentului dezvoltării.

Deși tehnica cromatizării este un aspect comun întregii lucrări, cauză din care autorul abordează uneori sonorități indicatoare de politonalism, *TP* este cea care cuprinde în acest sens o tratare mai intensă, linia melodică oferind în plus o celulă generatoare găsită ulterior și în celelalte părți ale cvartetului (vezi A.3.16). Formulată patetic în baza primelor patru valori – *re-mib-reb-do* –, specificul acesteia constă în dubla poziție (\flat / \sharp) a sunetului *re*, fiind obținută astfel o formulă modală cromatizată întoarsă. Prin urmare, procedeul oscilației între cele două ipostaze indică o ambiguitate în sensul perceperii conținutului ideatic, astfel încât influențele folclorice semnalate de coborârea treptei a II-a fuzionează cu o vagă reprezentare a capului cu două fețe al lui Ianus orientate în același timp în direcții opuse, către bine și către rău. Într-o mare diversitate de formulări ritmico-melodice, această celulă care nu depășește intervalul de $3m$ constituie temeiul

tratării tematice după principiului variantic, iar înainte de a fi transmisă altor secțiuni, compartimente și părți, este intercalată în cele trei faze ale *TP*.

Suficient de concisă după numărul de măsuri, structura primei părți (vezi Tab.3.9) este un tot întreg ale cărui secționări sunt mai mult relative. Acest fapt poate fi dedus în baza continuității aproape permanente a expunerii muzicale, motiv din care nu întotdeauna pot fi stabilite hotare exacte între compartimente și secțiuni. În acest sens, cele mai dificile delimitări se află între conținuturile temelor expositive și ale punții și între compartimentele dezvoltării și ale reprizei. Dacă în primul caz fuziunea pare firească, întrucât puntea este o legătură între cele două componente ideatice, atunci în ultimul Gheorghe Neaga abordează contopirea a două compartimente tradițional destul de bine demarcate.

Tab.3.9: *Cvartetul* nr. 1 pentru instrumente cu coarde, p. I-a

Formă	Formă de sonată						
Compartimente	Expoziție				Tratare	Repriză	
Secțiuni	TP	punte	TS	concl.	I	TP/TS	codă
Număr de măsuri	18	6	18	4	33	14	5
Plan tonal / modal	<i>C</i>	~>		<i>F</i>	~>	<i>C/F</i>	<i>C</i>

Așadar, etapele dezvoltării celor două teme includ și repriza, care nu poate fi secționată cu exactitate în interiorul ei. Din punctul în care se stabilește un relativ început al acesteia (o măsură înaintea cifrei 10) poate fi urmărită o ultimă fază a tratării tematice comune. Într-o altă ordine de idei, în cele 14 măsuri, temele dublate în octavă sunt prezentate o sigură dată (în comparație cu trasarea multiplă a acestora în compartimentul expositiv) și parțial expuse în oglindă, întrucât scriitura indică o revenire în același plan tonal a conținuturilor din expoziție – un detaliu important care scoate repriza în afara formei tradiționale de sonată –, în timp ce liniile melodice ale acestora sunt inversate prin încrucișare (vezi Tab.3.10). De altfel, „tema principală sună acum mai moale, mai liric, în timp ce tema secundară devine mai intensă, transformându-se în exclamații impulsive care o înrudesc cu cea principală” [179, p. 62].

Tab.3.10: *Cvartetul* nr. 1 pentru instrumente cu coarde, p. I-a, repriza

Temă/linie melodică	TS vla, vlc	TP vln I, vln II
Temă/acompaniament&scriitură	TP vln I, vln II	TS vla, vlc

Această tehnică a reamplasării conduce la observarea abordării de către autor a unor principii de dezvoltare liniară, care, alături de cromatizare, contribuie și la formularea unei armonii disonante și dure din punct de vedere sonor. Dacă în expoziție a predominat țesătura omofonă, în

celelalte două compartimente ale formei de sonată aceasta este brusc înlocuită de tehnicile imitative. Or, „problema polifoniei în cadrul genului de cvartet a existat întotdeauna. De la constituirea lui în perioada clasică până în zilele de astăzi va fi dificil de a găsi lucrări din domeniul dat, care să nu includă cel puțin un procedeu de dezvoltare polifonică” [25, p. 173].

În acest fel, elemente variate și transfigurate din ambele teme – printre care și celula generatoare în diverse formulări – sunt expuse în câteva încercări de fugato pe tot parcursul tratării, iar în repriza formei procedeul inversării menționat mai sus este un indiciu al contrapunctului contrastant și al polifoniei straturilor. Punctul culminant al dezvoltării dramaturgice (în jurul cifrei 8) reprezintă un sumar al tehnicilor evidențiate pe parcurs: expunerea diversificată a temelor și a elementelor componente, îmbinările orizontale sau verticale și, drept urmare, trasarea polifonică a acestora, dublarea în octavă etc.

Într-un final, prima mișcare a *Cvartetului* sfârșește prin accentuarea tonalității de bază (*C-dur*) pe fundalului formulei *ostinato* a *TS*, ale cărei durate componente devin tot mai largi – de la valoarea de 16-me la cea de notă întreagă. Totuși, structura abordată de Gheorghe Neaga se înscrie la șirul de tratări relativ tradiționale ale formei de sonată, întrucât în baza unor principii canonice de organizare morfologică acesta propune un ideatic complex și profund, ale cărui dezvoltări neîntrerupte și variate asigură continuitatea dramaturgiei între compartimente și secțiuni.

Partea a doua a *Cvartetului* – *Allegro brusco* – comportă un pronunțat caracter *scherzando* și propune noi imagini muzicale. Două la număr, acestea pot fi considerate cu certitudine unele contrastante în baza observațiilor asupra scriiturii, a profilului ritmico-melodic și a structurii arhitectonice – toate tratate diferit în cadrul unui imaginar act cu două tablouri, în care sunt implicați mai mulți actanți [231, p. 102]. Deși morfologia conținutului mai poate fi studiată și după legitățile unui rondo cu refrenul substituit treptat [196, p. 24], cea mai indicată este aprecierea acestuia ca formă contrastantă alcătuită din trei segmente distincte: o formă tripartită complexă, o fugă și o codă conclusivă [179, p. 67].

Tab.3.11: *Cvartetul* nr. 1 pentru instrumente cu coarde, p. a II-a

Formă	Formă contrastantă								
	Formă tripartită complexă						Fugă	codă	
Compartimente	A			B					AB
Secțiuni	a	a ¹	a ²	b	b ¹	10	13		
Număr de măsuri	20	13	16	17	13			30	31
Plan tonal / modal	C						C~>	C/es/f/cis	C

Prima diviziune, într-o formă tripartită complexă cu repriză sintetică, rezidă în îmbinarea a două teme relativ opuse: una patetică, inspirată din *scherzo*-urile dure și grotești ale lui Șostakovici

sau din temele provocatoare și insolente ale lui Prokofiev [231, p. 103], și cealaltă epică – provenită din cântecul popular rus *Эй, ухнем!* [179, p. 63] cu unele intonații caricaturizate din melodia folclorică *Mărioară* [197, p. 228] (vezi A.3.17 și A.3.18). Liniile melodice și formulele ritmice enunțate de compozitor sunt în ambele cazuri însoțite de ostinarea unor consunări disonante (septime, none, undecime) și suportă o intensă cromatizare și tratare polifonică. Trasate alternativ în partidele celor patru instrumente, temele compartimentelor *A* și *B* sunt predispuse încă din momentul debutului la o amplă desfășurare de scriitură conform diferitor principii de contrapunctare.

În această ordine de idei, Gheorghe Neaga își anunță încă din începutul părții intenția abordării unei țesături polifonizate în sensul valorificării orizontale a conținutului muzical. Printre imitațiile simple ori duble observate în aproape fiecare măsură autorul surprinde cu o exprimare retrogradă încă în primele propoziții ale temei *A* (vezi A.3.17). Aceasta este intercalată între două trasări directe, ultima fiind expusă imitativ. Mai mult, a doua secțiune (a^1) este alcătuită din câteva variante de îmbinări a câte două voci care se mișcă fie în aceeași direcție, fie contrar. Câteva exemple elocvente se percep în măsurile 22, 24, 30-31, în care se observă mai întâi o trasare antitetică simultană, după care una imitativă.

Aceeași tehnică este preluată și în perioadele compartimentului *B* (b și b^1), în care formulele ritmico-melodice a temei îi este contrapus un element modificat împrumutat din conținutul de debut al părții a doua. Astfel, legitățile rondo-ului cu refrenul substituit treptat menționat anterior – adică al unui eventual plan secund al aprecierii structurii părții – pot fi argumentate mai ales prin revenirea primelor trei măsuri sub diferite variante. Și dacă în secțiunea a^2 acestea au fost reproduse cu exactitate, în *B* varierea este una consistentă, rămânând intacte doare secvențele ce implică tehnica *glissando*-ului. În tumultul culminativ al suprapunerii unui șir de elemente noi sau readuse din conținuturile precedente ale lucrării, pare absolut surprinzătoare expunerea lărgită a celulei generatoare din prima parte în partida violei (măsura 67), care anunță de fapt un fugato pe patru voci pe *TP* a formei de sonată.

Structura tripartită a primului compartiment al părții sfârșește conclusiv, autorul îmbinând formulele ostinate în compartimentele *A* și *B*, și tot din conținutul acestora împrumută diverse formulări, expuneri, principii și tratări. S-ar părea că mișcarea secundă a cvartetului putea fi încheiată aici, dar staționarea finală a materialului tematic timp de patru măsuri pe sonoritatea ambiguă a celulei generatoare permite prevederea unei continuări în care partida fiecărui instrument dispune de o proprie tonalitate indicată de semnele de la cheie – *C-dur* | *es-moll* | *f-moll* | *cis-moll*. Anume așa se traversează către a doua diviziune a părții. Suficient de concisă, aceasta se prezintă sub forma unei fugi pe patru voci, a cărei temă este una mai mult ritmică decât melodică

(vezi A.3.19). Expunerea *pizzicato* neîntreruptă în caracterul unei ostinări continue conduce la perceperea conținutului muzical în spiritul unui *perpetuum mobile*, în cadrul căruia trasarea temei este fie directă, fie inversă, tehnici pe alocuri suprapuse (măsurile 121-131).

Aceleași tehnici sunt păstrate și în cadrul codei, în care, la fel ca și în secțiunea conclusivă a formei tripartite anterioare, are loc o însumare a mai multor elemente-cheie observate pe parcurs. După principiul polifoniei straturilor, compozitorul etajează prin substituiri treptată următoarele elemente: tema fugii, care comportă aici un rol secundar; *TP* din partea întâi în forma sa lărgită, după cum a fost în secțiunea *B* a compartimentului tripartit, expusă aici *cantabile* într-o scriitură imitativă; celula generatoare din debutul cvartetului, pe care Gheorghe Neaga insistă în măsurile 151-157, secvențând-o și trecând-o prin câteva schimbări metrice ($4/4 \rightarrow 7/4 \rightarrow 3/2$); formulele disonante ostinate din *A* și *B* și, în sfârșit, temele acestor subdiviziuni.

Întregul amalgam de conținuturi încheie prin consunarea finală suspendată a sunetelor celei generatoare *re^b/do/re#*, la fel cum sfârșea și forma tripartită a structurii arhitectonice. În acest sens, observând toate componentele ultimului compartiment, manifestat de altfel ca o veritabilă codă, pot fi confirmate preferințele repetitive și sintetizatoare ale autorului, întrucât acesta nu doar reiterează în mod repetat elementele tuturor secțiunilor, ci mai abordează și *TP* a primei părți sau celula generatoare a acesteia.

În plus, pentru a mai aminti o dată despre o posibilă apreciere a formei în baza caracteristicilor unui rondo – o frecventă schemă arhitectonică printre *Scherzo*-urile romantice –, trebuie de subliniat caracterul sintetic al codei care conduce în mod direct spre considerarea acesteia drept codă-refren. Anume diversitatea de interpretări ale unei structuri care poate fi determinată din diferite considerente reprezintă noutatea pe care Gheorghe Neaga o oferă unor elemente ritmico-melodice, teme, scriituri și forme înscrise între parametrii tradiționali.

Centrul liric al ciclului – *Andante* – descrie, sub indicația inițială *con sordino*, o atmosferă ceva mai tragică decât patetismul din prima subdiviziune a părții a doua. În plus, în partitură poate fi identificat un vag caracter improvizatoric și doinit al melodiei [23, p. 170] îmbinat cu intonațiile unui bocet [197, p. 227], factor care creează o legătură indirectă a țesăturii polifonice cu domeniul muzicii folclorice.

Morfologic, în cadrul unei ”secțiuni de aur” [24, p. 54], structura laconică și deschisă se împarte în două segmente (vezi Tab.3.12), fiecare tinzând să conțină referințe fie la mișcarea anterioară, fie la cea ulterioară. Debutul formei tripartite, al cărei conținut este *de facto* partea lirică în sine (ceea ce conduce la considerarea fugii drept un supliment tematic sau o punte către final) [179, p. 64], este realizat după patru măsuri introductive, în care se regăsește oarecum finalul părții a doua în baza unei imitații la care participă toate instrumentele. Într-o configurație metrică de $5/4$,

pentru început, tema din partida primei viori pare să fie însoțită de un acompaniament omofon constituit din ostinarea unei terțe. Însă după un scurt timp, vocea violoncelului îi propune acesteia un contrasubiect. Expunerea sincopată amintește oarecum de *TS* a primei părți, în care tendința intonativă era una mai mult descendentă.

Tab.3.12: *Cvartetul* nr. 1 pentru instrumente cu coarde, p. a III-a

Formă	Formă contrastantă				Fugato
	Formă tripartită mică				
Secțiuni	intr.	a	a ¹	a ²	
Număr de măsuri	4	13	9	12	17
Plan tonal / modal	C				

Sub indicații dinamice mici (*pp*, *mp*) linia melodică a secțiunii *a* poate fi considerată convențional o stilizare a unui bocet, aserțiune argumentată inclusiv prin ”frământarea” variată a intervalelor apărute în urma diferitelor poziții pe care le are un sunet (*b / ♯ / #*) sau prin evoluția temei în trei faze, așa cum se întâmplă și în cazul *TP* din partea întâi. Mai mult, pe parcurs sunt întâlnite câteva variante ale celulei generatoare din începutul *Cvartetului* (vezi A.3.20), ale cărei relații strânse între sunete contribuie la intensificarea aspectului ideatic al conținutului.

După secțiunea *a¹* – în care melodia suportă un travaliu imitativ, compozitorul înfățișând astfel imaginea unei bocitoare în faza de culminație a tragicului – se revine, într-o alternare metrică ($3/4 \rightarrow 5/4 \rightarrow 3/4$), la expunerea omofonă violonistică a temei în însoțirea ostinată și sincopată a intervalelor de terță și sextă în partidele violei și violoncelului. Doar către final rolurile între cele două straturi ale partiturii sunt inversate, violei oferindu-i-se funcția de a anunța tema segmentului secund.

Odată cu indicația *L'istesso tempo* (cifra 36) începe un tradițional fugato la trei voci cu debutul direct ascendent al vocilor pe intervale de *5p*. În fiecare partidă este expusă o linie melodică relativ înrudită cu cea din secțiunile formei tripartite, dar și cu tema din capul finalului (după cum se va auzi mai târziu), trasată, de altfel, într-o continuare firească la cea de-a patra voce a cvartetului. Așadar, compozitorul a încercat să nu ofere aici un statut strict individualizat, ci unul în care conținutul muzical asigură un anumit grad de parțialitate în relațiile cu părțile vecine. Anume în această tratare se evidențiază intenția autorului de a aborda tradiția pe o cale oarecum diferită.

Ultimul *Allegro* al lucrării comportă, din punct de vedere dramaturgic, funcția culminației în cadrul ciclului [179, p. 64]. În afara faptului că reprezintă un sumar al tuturor elementelor tematice din celelalte mișcări, aceasta constituie într-o anumită măsură și o totalizare a celor mai

pregnante procedee și tehnici componistice utilizate de Gheorghe Neaga pe parcursul ciclului: principiul de variere a formulelor ritmico-melodice, tratarea polifonică intensă a diferitelor elemente tematice, exploatarea mijloacelor de dezvoltare a scriiturii, expunerea continuă în caracterul unui *perpetuum mobile* etc. Se poate constata, de altfel, că toate sunt deja atât de familiare autorului, fiind întâlnite în diferită măsură în toate creațiile analizate până aici, precum și mai departe în cadrul tezei.

În ansamblu, acestea conduc spre acumularea unui volum semnificativ al complexității conținutului spre sfârșit. Deși rămâne unul psihologizat, caracterul pendulează ușor între pateticul și tragicul păstrate din părțile precedente și exaltarea dansantă specifică oarecum finalurilor de ciclu sonato-simfonic. Datorită alternării concentrate a ritmurilor specifice jocurilor populare, această mișcare pune cumva în evidență raportarea creației la stilul „popular” al compozitorului, moștenit genetic de la predecesorii familiei Neaga [23, p. 166].

La fel ca și în cazul *Scherzo*-ului, complexitatea și libertatea structurii ultimei părți provoacă un anumit nivel de ambiguitate. În acest sens, căutarea unei forme și stabilirea schemei la care să poată fi raportat cuprinsul tematic produce anumite confuzii și oscilează între o formă tripartită complexă cu repriză [24, p. 54], o dezvoltare polivariațională sau o tratare a tematismului după principiile formei de sonată [196, p. 24]. Deși predomină ultima versiune (vezi Tab.3.13), problema devine una cu atât mai dificilă cu cât autorul supune aproape întregul conținut țesăturii polifonice, pe parcurs evidențiindu-se o serie de expuneri tipice de fugă.

Tab.3.13: *Cvartetul* nr. 1 pentru instrumente cu coarde, p. a IV-a

Formă	Formă de sonată							
Compartimente	Expoziție			Tratare	Repriză			codă
Secțiuni	TP (fugato)	punte (fugato)	TS (fugato)	I	TP	punte	TS	
Număr de măsuri	42	12	20	12	54	8	18	14
Plan tonal / modal	<i>C</i>	→	<i>F</i>	~>	<i>C</i>			

Cu toate acestea, în cadrul finalului pot fi sesizate oarecum tradiționalele compartimente ale unei forme de sonată, iar după cum se și observă în tabelul de mai sus, principalele secțiuni în baza cărora evoluează dramaturgia muzicală se află sub egida fugato-urilor. Primul dintre acestea, îndeplinind funcția de *TP*, reprezintă o prelungire dinamizată a sfârșitului părții a treia. Continuarea este una modificată sub aspectul intensității (*f*) și al celui ritmico-melodic, iar după ce compozitorul a folosit succesiv intervalele de secundă și terță în începuturile temelor anterioare, debutul de față se constituie în baza unei cvarte. Diferențele nu sunt totuși majore, întrucât se

găesc aceleași etape de evoluție a melodiei, care cuprind în anumite momente și celula generatoare (vezi A.3.21).

Trasarea canonică a temei în partidele tuturor instrumentelor – cu intrări directe și ascendente pe intervale de $5p$ – este urmată de o punte (cifra 41), a cărei scriitură este brusc contrastantă prin nivelul de claritate a conținutului. Deși polifonizată – un alt fugato la patru voci – această secțiune comportă o transparență tipică omofoniei și pare a fi suficient de individuală prin aspectul ideatic, dar și prin cel metric (măsura $7/4$). Abia către sfârșit își capătă proprietatea de a realiza pregătirea conținutului celui de-al doilea factor al dramaturgiei formei de sonată – *TS*, care survine sec într-o mișcare ritmică regulată și continuă în cadrul unui metru de $4/4$.

Aparent lipsită de profunzime, *TS* – al cărei relief ritmico-melodic se apropie de intonațiile cântecului popular revoluționar *La Doftana* [231, p. 107] sau de cele ale piesei folclorizate *La mulți ani cu sănătate!* – pare să fie identică cu una dintre fazele *TP* și conține o valorificare neîntreruptă și variată a celulei generatoare (vezi A.3.22). Altfel spus, Gheorghe Neaga insistă din nou pe dubla fază a unui sunet și pe sugestivitatea celor două fețe ale lui Ianus. Mai mult, trasarea paralelă a unei linii melodice sincopate (vezi A.3.22) provoacă două direcții de interpretare. La fel de inspirată din celula generatoare, aceasta poate fi considerată fie o contrapunctare simultană a temei, fie parte a acesteia. Deși expunerea concomitentă de fiecare dată în cadrul fugato-ului constituie un argument pentru a doua opțiune, în compartimentul reprizei această a doua melodie va lipsi, ceea ce probează prima variantă.

A patra secțiune dintr-o expoziție tradițională, adică concluzia, lipsește, însă compartimentul următor este totuși anunțat de câteva măsuri din sfârșitul *TS*. Mai mult, delimitarea totală a dezvoltării de expoziție nu poate fi efectuată cu ușurință, or, în momentul expunerii primului element tematic principal supus deja tratării în celelalte trei partide instrumentale este continuată trasarea unor conținuturi anterioare. Suficient de restrâns (doar 12 măsuri), compartimentul întrunește episodic câteva formule ritmico-melodice din cele două teme prea puțin schimbate, celula generatoare și careva intervale disonante ostinate.

În acest sens, tratarea nu-și poate revendica importanța unei diviziuni tradiționale, în cadrul căreia s-ar afla apogeul finalului. În schimb, construcția dinamizată a reprizei și dezvoltarea extinsă a *TP* din cadrul acesteia oferă suficiente argumente pentru a se putea afirma faptul că autorul a acordat o mare însemnătate dramaturgică ultimului compartiment al formei de sonată. Puternic modificate, cele două teme și puntea nu mai sunt aici mostre autentice de fugato, ci variate încercări imitative cu numeroase trasări de la diferite înălțimi în cazul *TP*, din care lipsește a doua fază, și doar două expuneri în aceeași tonalitate ca și în expoziție în cel al *TS*.

Conținutul imitativ al codei amintește de alte sfârșituri de părți din repertoriul instrumental de cameră al compozitorului și își asumă rolul de a sublinia sonoritățile tonalității de bază a lucrării și de a evoca eventuala dublă modalitate sugerată de pozițiile simultane diferite ale unui sunet (*♯/♯*). Astfel, Gheorghe Neaga își încheie lucrarea finalocentrică cu un ultim *allegro* extins după numărul general de măsuri – unele dintre cauze fiind scriitura polifonizată și varierea permanentă a conținutului –, în interiorul căruia, intenționând să ofere o tratare inedită a întregului cuprins, a provocat modificări asupra structurii tradiționale de formă de sonată.

Analiza acestui opus certifică faptul că „cvartetul de coarde, deosebit de omogen ca sonoritate și posedând largi și, totodată, unitare mijloace tehnice, este capabil să redea o muzică expresivă, concentrată și nuanțată” [65, p. 157]; iar Gheorghe Neaga, un bun cunoscător al cordofonelor, a consumat în creația sa întregul arsenal al acestor mijloace, folosindu-le fie într-un cadru tradițional, fie în unul inovator.

Înfățișarea într-un suflu nou a tuturor elementelor constitutive – fondul ideatic al opusului, materialul tematic anterior împrumutat sau continuat în conținutului următoarei mișcări, formele tipic tradiționale echivoce, sfârșiturile conclusive în toate structurile (secțiuni, compartimente, părți), consunările disonante ce prevalează și ostinarea acestora, sincoparea suprapusă pe trasarea ritmică regulată a aceluiași conținut muzical, țesătura polifonică autoritară etc. – reprezintă motivul din care cvartetul se situează la hotarul convențional dintre vechi și nou, fără să cedeze prea mult uneia dintre părți.

Echilibrul relației este probat și de etajarea materialului (tematic, de scriitură etc.) nou și a celui relativ nou peste cel deja cunoscut expus anterior. În consecință, după cum afirmă și muzicologul E. Kletinici în unul dintre studiile sale, dramaturgia și compoziția din *Scherzo* și final sunt mult mai complexe și mai libere. „Utilizarea, plasarea și dezvoltarea materialului nou și a celui vechi se interconectează permanent într-o manieră absolut nestandardizată (cu toate că ambele părți pot fi secționare în compartimente uneori mai evidente, alteori mai puțin sesizabile – n. n. N. C.), încât în ambele cazuri este absolut imposibil de a proiecta, chiar și aproximativ, forma acestor părți asupra oricărei dintre schemele comune” [197, p. 228].

Un element tematic esențial fără de care s-ar fi diminuat din gradul înalt al caracterului integral al ciclului, dar și din cel al originalității lui, este celula generatoare. Un grup din patru sunete care conține treapta a doua în ipostaze duble – *re-mib-reb-do* –, aceasta poate fi considerată cu certitudine leit-intonția lucrării [23, p. 166], întrucât, trecută ca un fir roșu prin toată părțile, formula stă la baza întregului spectru ideatic al cvartetului. Încă din primele trasări, Gheorghe Neaga și-a exprimat preferințele pentru una dintre opțiunile de expunere muzicală – tratarea

variantică. În contextul în care „principiul dezvoltării variantice, utilizat de către compozitor, își are sorginea în folclor” [23, p. 166], poziția coborâtă a treptei a doua a celulei nu indică altceva decât influența modului frigid.

Modificările ritmico-melodice, timbrale și de intonație pornesc chiar din a doua trasare a acestui grup de sunete, variantele fiind elaborate în general cât mai succesiv posibil în toată lucrarea, într-o dezvoltare atât verticală, cât și orizontală. În plus, toate temele celor patru părți își au originile în anumite variante ale celulei găsite pe parcursul creației [179, p. 65]. În condițiile în care liniile melodice nasc și renasc din același conținut, acest fapt ar conduce ușor către un relativ monotematism, însă intensitatea proeminentă a varierii provoacă în primul rând diferențe alternante de caracter, atmosferă și imagini muzicale, așa încât un același personaj imaginar ar traversa mai multe stări de spirit.

Varierea atât de specifică domeniului folcloric nu este abordată numai în cazul celulei generatoare, ci dirijează evoluția oricăruia dintre elementele constitutive enumerate mai sus. Acest proces se referă și la scriitura permanent contrapunctată, care abundă în principii și tehnici specifice fugato-ului și în care prevalează leit-procedeele imitativ [25]. Încă de la o primă lectură a partiturii se poate concluziona asupra faptului că, printre variantele tematice, ritmice, timbrale, de ostinare, de registru, predomină cele polifonice. Deci, țesătura polifonizată nu doar oferă detalii despre stilul abordat de Gheorghe Neaga în *Cvartetul* nr. 1 pentru instrumente cu coarde, ci contribuie și la realizarea unui echilibru între vechi și nou. În acest sens, creația se prezintă pe bună dreptate ca un cap al lui Ianus, cu privirile orientate în același timp spre tradiție și inovație.

3.5. Noi căutări în genul de suită

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 cantitativ [15, p. 101], și se regăsesc printre cele aproximativ o sută de suite autohtone compuse anume în această perioadă de înflorire a genului [15, p. 25].

Dintre ele, anume ***Suita pentru orchestră de coarde*** „inaugurează o perioadă de maturitate creativă a autorului” [14, p. 96]. Compusă în 1970, lucrarea a apărut în vârtoarea pregătirilor pentru finalizarea și interpretarea în premieră a oratoriului *Aurora* și a operei *Barbu Lăutaru*. Considerată un succes imediat, *Suita* a intrat în patrimoniul de aur al muzicii naționale chiar după prima executare în cadrul programului de deschidere a sezonului de concerte din 4 octombrie 1970 [231, p. 26] 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 află, de asemenea, în anii '70-80 [15, p. 47]. Dintre acestea, lucrarea lui Gheorghe Neaga se deosebește totuși datorită dimensiunilor și conținutului concentrat, fiind considerată și una dintre puținele suite orchestrale configurate laconic și comprimat [231, p. 26]. Cu o structură relativ asemănătoare cu cea din suitele primei etape – patru părți: *Introducere*, *Cântec*, *Vals*, *Final* –, opusul este diferit în același timp de suitele pentru pian, pentru orchestră de cameră sau pentru cvartet de coarde prin caracterul predominant liricizat cu nuanțe epice rezultat din preocupările simultane ale autorului pentru vocalitatea muzicii corale și de operă [14, p. 95].

Introducere este cel mai potrivit exemplu în acest sens. Epicul specific vechilor cântece haiducești [231, p. 78] – mai mult decât evident în cele trei secțiuni ale formei tripartite mici desfășurată pe durata a numai douăzeci și patru de măsuri (vezi Tab.3.14) – predomină întregul spectru ideatic al părții și va putea fi observat pe alocuri și în continuarea suitei. În conformitate cu etapizarea profunzimii conferite tematismului, diviziunile găzduiesc diferite tipuri de scriitură. În timp ce la mijlocul formei se găsește un compartiment cu țesătură polifonică – un canon pe patru voci –, prin care compozitorul accelerează expunerea în cadrul a patru octave și accentuează sunetele nodale ale temei, în secțiunile extreme, pentru a deosebi fazele travaliului tematic, autorul folosește diferit tehnica unisonului. Și dacă în a^1 la trasarea liniei melodice participă în forță toate instrumentele pe o întindere de cvintdecimă, subliniată fiind fălnicia haiduciei, debutul părții abia însumează treptat lansarea diferitelor partide instrumentale în același perimetru de două octave.

Tab.3.14: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. I-a, *Introducere*

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	a_1	a^1
Număr de măsuri	7	10	7
Plan tonal / modal	C-G		

Originală prin simplitatea sa ritmică și melodică, tema (vezi A.3.23) 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.

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. 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 concert [231, p. 82-83]. Totuși, în analiza de față creația este studiată după prima sa variantă, rămasă valabilă și în ediția tipărită în 1977 (vezi Anexa 2).

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 devreme [231, p. 81]. 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 ideaticul 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. Din punct de vedere intonațional, într-un cadru cromatizat cu expuneri politonale, linia melodică de aici se aseamănă și cu cea din *Introducere*, iar pe alocuri pare chiar o variantă transfigurată a acesteia (vezi A.3.24 și A.3.23).

Printre corespondentele primelor două părți se mai numără: formele tripartite monotematice (vezi Tab.3.15 și 3.14); trasarea în unison pe întinderea a câteva octave – în *Cântec* se întâmplă în perimetrul a până la opt voci (în secțiunea finală partidele viorilor și violei sunt *divisi*); țesătura polifonică – în *Cântec* se aplică și procedeul *stretto*; scriitura fugato găsită tot în prima secțiune a formei, însă în *Cântec* etajarea vocilor pornește de la vioara întâia către violoncel și contrabas, în timp ce în *Introducere* se întâmplă invers.

Tab.3.15: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. a II-a, *Cântec*

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	a ₁	a ¹
Număr de măsuri	16	17	18
Plan tonal / modal	d-g		

Într-un contrast ideatic izbitor, partea a treia este un *Vals* al cărui caracter sub indicația *Allegretto grazioso* este presărat cu nuanțe lirice tipic prokofievienne [231, p. 26]. După două părți dominate de o expunere epică, „se pare că fantezia creatoare a compozitorului ne duce dintr-o lume reală a zilelor aspre de haiducie într-o alta de poveste” [231, p. 79]. Diferită de piesa *Basm* din *Suita* pentru pian prin seninătatea narațiunii și predispunerea însușirilor de gen la o expresivitate entuziastă, povestea *Valsului* prezintă totuși unele conotații meditative evidente mai ales în tematismul compartimentului B al formei tripartite mari (vezi Tab.3.16). Expunerea discretă a scriiturii acestuia rezidă în trasarea solistică a unei teme modeste în partida primei viori (vezi A.3.26) și acompanierea statică de către celelalte instrumente printr-un conținut ritmic ostinat, al cărui indicație *pizzicato* este înlocuită cu *arco* doar în zonele de cadență.

Tab.3.16: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. a III-a, *Vals*

Formă	Formă tripartită mare								
Compartimente	A		B			A/B			
Secțiuni	a	a ¹	b	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	a ²	a/b
Număr de măsuri	16	16	10	10	9	8	12	12	8
Plan tonal / modal	g-a								

La fel de transparentă pare inițial și țesătura omofonă din începutul părții, dar adăugarea treptată a partidelor și extinderea eșalonată a diapazonului sonor sub indicația *crescendo poco a poco*, secvențarea unei variante transfigurate a primului motiv din temă și ostinarea acesteia în secțiunea mediană a compartimentului, *stretto*-ul din debutul aceleiași subdiviziuni de mijloc, împărțirea partiturii în două straturi și, nu în ultimul rând, trasarea continuă a unei teme pe cât de grațioasă, pe atât de fermă (vezi A.3.25) – toate detaliile înclină către acordarea pe bună dreptate a rolului principal în structura întregii părți anume diviziunii A.

Totuși, ambele conținuturi muzicale – nu doar teme – sunt prezente în aceeași măsură în compartimentul final al *Valsului*. O primă concluzie analitică s-ar referi la insuficiența exprimării unei diferențieri asupra importanței celor două componente. Astfel, Gheorghe Neaga își încheie piesa suprapunând într-o manieră elegantă și în nuanțe dinamice atenuante elemente ilustrative atât din A, cât și din B.

Tot în caracter dansant, dar nu al unui gen de salon, ci în spiritul lirismului folcloric, urmează *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 folclorului [15, p. 29]. Dintre toate procedeele de tratare folclorică – pe care cercetătorul V. Axionov le analizează cu lux de amănunte în diferite studii ale sale – în cazul creației de față cele mai potrivite sunt transformarea și asimilarea. Printre dovezile plauzibile ale acestei constatări se numără acompaniamentul specific țambalului, configurația ritmico-melodică a temei și scriitura omofonă.

Fără predispuneri către tensionări dramatice, ideaticul ultimei părți din *Suită* provoacă limitarea la monotematism. Cele trei compartimente ale formei variantice (vezi Tab.3.17) nu sunt decât o succedare a unui șir de expuneri variate asupra unui singur conținut muzical. Până și construcția trifazică a temei (vezi A.3.27) anticipează nivelul tratării acesteia. Pentru că, ignorând trasarea expozitivă din A, celelalte două subdiviziuni se desfășoară în baza defalcării tematice și a dezvoltării multidimensionale a unor celule reprezentative. Spre exemplu, în A₁, adăugându-se un vag caracter *scherzando*, este valorificată prima formulă ritmico-melodică din temă, cea din patru sunete care durează numai două bătăi. Aceasta suportă egalări ritmice, largiri, transfigurări

intonaționale, secvențări și chiar inversări, toate variantele fiind date succesiv ori în suprapunere. Același șir de tehnici se observă și în A_2 , în care, pe lângă faptul că insistă asupra intervalului $2m$, compozitorul le aplică pe formula cromatizată întoarsă din temă.

Tab.3.17: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. a IV-a, *Final*

Formă	Formă variantică														
Compartimente	intr.	A				punte	A ₁			punte	A ₂				codă
Secțiuni		a	a ¹	a ²	a ³		a ₁	a ₁ ¹	a ₁ ²		a ₂	a ₂ ¹	a ₂ ²	a ₂ ³	
Număr de măsuri	4	8	8	8	12	9	12	11	9	6	8	8	8	14	6
Plan tonal / modal	C					~>	G			C					

Revenind la profilul temei finalului, nu se poate spune că aceasta ar fi unul absolut original în comparație cu ideaticul de până aici. Mai ales figura de început 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 unitatea cíclică a *Suitei* în baza joncțiunii la nivel tematic, precum și în cea a procedeelelor utilizate. Și nu în ultimul rând, urmărește o transformare treptată 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 pianul [199] –, ***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, un instrument pe cât se poate de cunoscut lui Gheorghe Neaga prin rolurile pe care le-a acordat acestuia în creațiile sale de ansamblu. *Suita* corespunde pe deplin normelor genului concertant, care, după cum bine se știe, este elaborat pentru interpretarea solo ori cu acompaniament a creațiilor de virtuozitate cu formă amplă [199, p. 102]. Și, deși echilibrul între partide provoacă dificultăți compoziționale atunci când în partitură figurează pianul [146, Vol. III, p. 520], violoncelul are totuși rolul principal, iar „faptul că în niciuna dintre părțile *Suitei* nu se găsesc introduceri, încheieri sau interludii individuale pianistice, dovedește de asemenea înțâietatea violoncelului” [199, p. 103].

Într-o arhitectură pentapartită – la fel ca și *Suita* pentru pian –, ciclul păstrează unele detalii compoziționale din alte suite anterioare. Și cu toate că 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.

În analogie cu *Preludiile* și *Introducerile* din toate celelalte suite analizate, partea întâi din *Suita concertantă* comportă o funcție introductivă în atmosfera energetică a întregii lucrări. Într-o formă bipartită cu mică repriză (vezi Tab.3.18), aceasta cuprinde în secțiunile de tip *a* însușirile ritmico-melodice de poloneză [14, p. 96]. Ideaticul poate fi recunoscut chiar din prima măsură (vezi A.3.28). Elementul ritmico-melodic expus în partida violoncelului în diapazonul unei *5p* descendente este plasat mai târziu pe alte înălțimi – ceea ce dă o senzație auditivă de secvențare – și suportă dublări în octavă sau chiar o trasare în *stretto* la începutul secțiunii *a*¹.

Tab.3.18: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. I-a

Formă	Formă bipartită mare			
Compartimente	A		B	
Secțiuni	a	a ¹	b	a ¹
Număr de măsuri	8	10	8	6
Plan tonal / modal	<i>B</i>			

Absolut diferit la o primă vedere, tematismul compartimentului secund provine din *A*. Într-o instabilitate metrică (*4/4, 9/8, 5/4*), toate vocile redau în diferită măsură diverse variante ale conținutului intervalului de *5p* cu direcție ascendentă. Se păstrează și tehnica cromatizării sau cea a secvențării. În același timp acompaniamentul anterior *sforzando* dispersat și constituit din acorduri și intervale de cvartă sau cvintă este înlocuit de unul constant ritmic bazat pe terțe și octave. În conformitate cu aceste detalii, din punct de vedere muzical, secțiunea *b* pare lipsită de intensitate, cu atât mai mult cu cât lipsește orice indicație de agogică. Cât despre mica repriză, aceasta nu este decât o reminiscență mult mai temperată a temei propriu-zise din *a*.

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 (vezi Tab.3.19) cuprind trei elemente tematice diferite. Primul dintre acestea – *a* – conține o linie melodică echilibrată din punct de vedere ritmic și condusă intonațional pe sunetele componente ale unor acorduri (vezi A.3.29). Faptul că autorul oferă întâietate ritmului dispune asemănarea secțiunii de început și a celei de sfârșit cu o siciliană preclasică [199, p. 107]. Doar cromatizarea intensă și predispunerea spre secvențare de la orice înălțime reține conținutul în zona modernismului muzical.

Tab.3.19: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a II-a, *Vals*

Formă	Formă concentrică				
Secțiuni	A	b	c	b ¹	a ¹
Număr de măsuri	14	10	12	12	12
Plan tonal / modal	<i>d</i>				

Ambele secțiuni *b* și *b¹* sunt mult mai agitate atât în direcția liniei melodice – o temă expusă unduios în registrul înalt al violoncelului (vezi A.3.30) –, cât și în cea a acompaniamentului, în care stabilitatea ritmică este suprapusă cu procedeul sincopării. O diferență majoră în ceea ce privește esența lirică a compartimentului central *c* se referă la utilizarea contrapunctului dublu în a doua propoziție. Astfel, cele trei straturi absolut diferite sunt poziționate diferit, iar pianul are una dintre puținele ocazii de a prezenta tema propriu-zisă (vezi A.3.31).

Sub indicația *Tempo di menuetto*, partea mediană – *Allegretto* – este neobișnuit de extinsă după numărul de măsuri. S-ar părea că forma de expunere a acestuia schematizată după principiul de rondo (vezi Tab.3.20) și, eventual, caracterul dansant, se potrivesc cu un eventual statut de parte finală. Aparent simplist și destul de transparent, materialul muzical este tratat mai mult după tehnicile polifonice. „Dialogul tematico-intonational continuu al membrilor ansamblului contribuie la perceperea acestora, pe de o parte, drept componente înrudite ale țesăturii muzicale (în vederea unității materialului tematic), iar pe de altă parte, drept voci irepetabile și individuale prin însușirile timbrale ale fiecăruia” [199, p. 113].

Tab.3.20: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a III-a

Formă	Rondo											
Compartimente	A		B/A		punte	A ₁	C		A ₂		punte	codă
Secțiuni	a	a ¹	b/a	b/a ¹		a ²	c	c ¹	a ³	a ⁴		
Număr de măsuri	15	16	9	6	6	8	6	5	10	8	10	27
Plan tonal / modal	A		<i>Cis</i>			A	<i>D</i>		A			

Spre exemplu, chiar de la debut, compartimentul *A* se înfățișează ca o imitație continuă la trei voci (vezi A.3.32). Însă nu se poate vorbi în acest context despre folosirea canonului, pentru că tema refrenului este succedată pe alocuri de contrasubiectul inițial din partida pianistică. Înrudite cumva din punct de vedere intonațional, cele două elemente alternează, construind diferite variante ale contrapunctului mobil vertical. La fel se întâmplă și în ultimul refren, în timp ce în cel de mijloc conținutul expus în doar opt măsuri nu este decât un interludiu între diviziunile *B/A* și *C*, unul în care tema este trasată o singură dată pe fundalul unor acorduri și intervale care au menirea de a echilibra complexul sonor din punct de vedere tonal.

Conținutul episoadelor este inspirat din tematismul refrenului. Astfel, în *B*, în timpul prezentării proprii teme de către violoncel, pianul continuă procesul imitativ anterior, iar în *C* – singurul compartiment al părții cu metru binar – linia melodică din refren este inversată în partida pianului și expusă în *stretto* la distanță de o bătaie. De altfel, elementele noi ale acestor două diviziuni nu contrastează vehement nici între dânssele, întrucât se percep unele înrudiri prin configurația intervalică, sincopete aplicate și chiar direcția ascendent-descendentă a desfășurării. Singura diferență – în afară de cea metrică – se referă la întinderea în timp a temei, ultima fiind mult mai extinsă decât prima.

După ultimul refren, în care tema suportă importante modificări (inclusiv expunerile inversate sau schimbările intervalice din a^4), coda continuă și, mai mult, dezvoltă cuprinsul acestuia, asumându-și rolul de culminație. Apoi, Gheorghe Neaga adaugă sub paravanul unei cromatizări intense și careva elemente din episoade. Printre acestea se numără expunerea în triolete a diferitor game din *C* sau procedeul sincopării din *B*. După câteva trasări ale tuturor componentelor prin cele mai extreme registre pentru fiecare instrument, partea a treia a lucrării se încheie într-o seninătate deplină, la fel cum a și început.

Dacă în două dintre suitele anterioare – cea pentru orchestră de cameră și cea pentru orchestră de coarde – compozitorul a inclus câte un singur vals, în *Suita concertantă* pentru violoncel și pian se găsesc tocmai două. Deși intitulată tot *Vals*, partea a patra a ciclului nu oglindește întocmai caracteristicile de gen ale acestuia. 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 scriiturii 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 în cadrul unei obișnuite forme tripartite monotematice (vezi Tab.3.21) la producerea unor mari transformări ale genului în cauză. Or, abia în baza părții a patra, lucrarea poate fi raportată cu adevărat la intențiile înnoitoare ale lui Gheorghe Neaga în etapa matură de creație.

Tab.3.21: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a IV-a, *Vals*

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	b/a	a ¹
Număr de măsuri	15	11	10
Plan tonal / modal	<i>G</i>	<i>D</i>	<i>G</i>

Totuși, 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 prin configurația ritmico-melodică a temei. Însă originalitatea părții nu poate fi căutată în acest sens, întrucât exact aceleași tehnici de compoziție și tratare a materialului muzical au mai fost observate și în ultima parte a *Suitei* pentru orchestră de coarde (vezi A.3.33 și A.3.27). Deși au apărut la o distanță de șaisprezece ani, singura diferență dintre cele două finaluri constă în dimensiunile mult mai reduse ale părții de față și aplicarea principiului și formei de rondo – în comparație cu structura variantică a finalului din cealaltă creație (vezi Tab.3.22).

Tab.3.22: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a V-a

Formă	Rondo							
Secțiuni	a	b	punte	a ¹	punte	c	a ²	codă
Număr de măsuri	8	6	4	10	5	18	5	9
Plan tonal / modal	<i>B</i>							

Avându-se în vedere lipsa unui echilibru în numărul de măsuri atât pentru refrene, cât și pentru episoade, compartimentarea formei nu este una tocmai tradițională; dar asimetria nu mai este o noutate la Gheorghe Neaga încă din prima perioadă a carierei sale componistice. O altă sursă de dezechilibru o produce și schimbul frecvent de metru ($4/4$, $3/4$) – din nou, un procedeu obișnuit deja pentru autor. După patru părți în care a predominat metrul ternar, în finalul ciclului acesta nu se găsește decât ocazional. În plus, nici tematismul din *b* sau *c* nu are o individualitate semnificativă. Doar faptul că readuc elemente din părțile anterioare le oferă un statut diferit de cel al refrenului. Și un adaos la acest împrumut ideatic se află în codă, în ale cărei ultime măsuri Gheorghe Neaga expune prima temă a ciclului.

Anume așa 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, lipsa unor indicații de agogică indispensabile interpretării¹⁶ sau formele primelor două părți – bipartită cu mică repriză și concentrică. Și tot după principiul concentric ar putea fi construit un alt punct de vedere în aprecierea construcției generale a suitei: *A* și *A*¹ – părțile extreme, *B* și *B*¹ – cele două valsuri, și *C* – partea de mijloc în gen de menuet.

3.6. Concluzii la capitolul 3

1. Cumulând toate constatările făcute pe parcursul schițelor analitice din capitolul 3, se observă o oarecare fuziune între cei doi parametri ai raportului ”tradiție-inovație”. Altfel spus, Gheorghe Neaga suprapune în diferită măsură unele concepții înnoitoare peste un șir de canoane seculare ori, pur și simplu, le reinterpretează pe ultimele după propriile sale predispuneri spre tratări cât mai inedite ale unui material muzical.

2. Compozitorul se dovedește a fi un tradiționalist și în perioada matură de creație anume în ceea ce privește genurile instrumentale de cameră abordate: miniatura, sonata, trio-ul, cvartetul și suita. Acest fapt nu se raportează, de fiecare dată și la formele specifice lor. În contextul în care autorul nu doar că nu respinge normele compoziționale acumulate timp de secole, ci le reevaluează, propunând în partiturile sale combinații cât mai originale între două straturi – unul vechi, fundamental, canonic, și altul înnoitor, regenerant. Această relație vizează întregul opus atât la nivelul morfologic al acestuia, cât și la cel semantic.

3. Principalele caracteristici ale muzicii perioadei de mijloc sunt introducerea unor noi profiluri ideatice, diversitatea asocierilor timbrale, trimiterile din ce în ce mai consistente la anumite structuri modale, folosirea din ce în ce mai intensă a tehnicilor polifonice, abordarea la orice nivel a principiului variantic și tratarea cât mai inedită a planurilor arhitectonice în baza reinterpretării tuturor elementelor constitutive ale creațiilor.

4. Despre influențele folclorului asupra lucrărilor etapei a doua ne mărturisesc din ce în ce mai subtil legăturile indirecte ale lui Gheorghe Neaga cu respectivul domeniu. Incluse în partituri prin cele mai originale metode, diferite elemente ritmice, melodice sau modale relatează despre atașamentul continuu al autorului față de melodia străbună. Însă dacă în perioada anterioară compozitorul declara deschis acest fapt prin manifestări folclorice repetate, acum legitățile melosului popular cedează, în principiu, unor tehnici savante de expunere muzicală.

5. Printre reperle componistice importante ale compozitorului se evidențiază tendința către o scriere tot mai polifonizată. Procedeele contrapunctice domină suficient de puternic asupra celor omofon-armonice, iar tehnica imitativă pare a fi aplicată în aproape fiecare secțiune arhitectonică a lucrărilor.

6. Un alt detaliu reprezentativ pentru toate opusurile examinate în capitolul 3 este principiul variantic. Acesta se referă mai ales la configurațiile intonative, ale căror reliefuri sunt influențate indirect de folclor și direct de măiestria componistică a lui Gheorghe Neaga.

7. În pofida aparențelor tonale sesizate ocazional pe parcursul analizei câtorva dintre lucrările ilustrative pentru etapa de maturitate componistică a lui Gheorghe Neaga, se constată totuși o expunere modală, care suportă o cromatizare tot mai intensă.

8. Printre aspectele preferențiale ale lui Gheorghe Neaga, care îi garantează, de altfel, o anumită originalitate, se numără abordarea sau introducerea a ceva neașteptat, surprinzător. Spre exemplu, organizarea metrului și ritmului în miniaturi, forma monopartită a *Sonatei* pentru pian, tematismul *Trio*-ului pentru clarinet, vioară și pian, conceptualizarea unei celule generatoare în *Cvartetul* nr. 1 pentru instrumente cu coarde, laconismul conținutului în *Suita* pentru orchestră de coarde și pasul retrograd spre tradiție în *Suita concertantă* pentru violoncel și pian.

9. Împrumutul materialului tematic precedent sau continuarea expunerii conținutului unei părți în începutul următoarei mișcări este o altă caracteristică a lucrărilor acestei etape. De altfel, etajarea materialului nou și a celui relativ nou peste cel vechi expus anterior asigură un anumit echilibru relației ”tradiție-inovație”.

10. Urmărind preferințele stilistice demonstrate de autor în fiecare dintre lucrările sale de maturitate componistică, se constată reliefaarea unui anumit specific al măiestriei artistice a lui Gheorghe Neaga. Acesta este determinat de o manieră individuală de scriere ce îmbină cât mai inedit tipicitatea stilului instrumental folcloric și tehnicizarea componistică caracteristică secolului XX.

4. VALORIFICAREA INOVATOARE A PRINCIPIILOR DE COMPOZIȚIE LA ETAPA FINALĂ DE CREAȚIE (anii 1990-2003)

Nu putem să nu fim de acord cu opinia I. Ciobanu-Suhomlin care afirmă pe bună dreptate că „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” [50, p.13], iar arta muzicală camerală autohtonă nu constituie o excepție în acest sens. În plus, lucrările apărute în perioada respectivă oglindesc în perfectă măsură agitația și viteza evenimentelor socio-culturale din țara noastră, fapt ce poate fi dovedit și prin repertoriul ultimei etape de creație a compozitorului Gheorghe Neaga.

În general, în lucrările sale cameral-instrumentale apărute între anii 1990 și 2003 autorul „se prezintă ca un artist modern care sintetizează diverse fenomene, curente ale muzicii secolului XX, păstrându-și în același timp originalitatea” [74, p. 6]. Astfel, ciclul din *Șase piese* pentru pian, *Sonata* nr. 2 pentru vioară și pian, *Trio-ul* pentru vioară, violoncel și pian și *Cvartetul* nr. 3 pentru instrumente cu coarde sunt doar câteva opusuri ale respectivei perioade ce exemplifică ineditul în cele mai subtile maniere. Pe cât de neobservabile, pe atât de neașteptate, unele detalii sunt oferite de Gheorghe Neaga în interiorul textelor muzicale ca elemente surpriză ce obțin aprobarea analiticului abia după o minuțioasă investigare a partiturii. În plus, având în vedere că o parte dintre lucrări au fost compuse după emigrarea autorului în SUA – de altfel, și titlurile acestora sunt date în engleză –, și comparându-le pe acestea cu opusurile semnate în anii de dinainte de plecare, se constată o ușoară schimbare de viziune, fapt ce va fi argumentat prin schițele analitice propuse în cadrul următoarelor subcapitole.

Toate creațiile instrumentale de cameră prezentate în capitolul de față al tezei sunt păstrate în manuscris în fondurile mai multor biblioteci chișinăuiene, dar și în cel al familiei compozitorului. Și, spre regret, acestea nu prea se regăsesc în scrierile muzicologice, în repertoriul didactic al instituțiilor autohtone de învățământ artistic, iar, din varii motive, nici în repertoriul concertistic al artiștilor-instrumentiști, întrucât tehnicile componistice savante puternic ancorate de principiile polifonice presupun un imens efort de percepere adecvată a respectivelor opusuri.

4.1. Laconismul exprimării în miniaturi și cicluri de miniaturi

Numărul creațiilor de dimensiuni mici semnate de Gheorghe Neaga continuă să fie unul impunător și spre finele carierei componistice a acestuia. Printre piesele create mai întâi acasă, după care în SUA, se regăsesc *Doina* și *Tocata* pentru pian (1993), *Perpetuum mobile* pentru vioară solo (1993-1994), *Piesă de concert* pentru ansamblu instrumental (1995), *Piesă* pentru clarinet și pian (2000), *Duet* pentru vioară și violoncel (2002), *Images* – piesă pentru pian (2002), *Vals Nostalgic* – piesă pentru vioară (2002), *Melodie de dragoste* – piesă pentru vioară pe o temă din *Rhapsody in blue* de Gershwin (2002), *Bach for all times* pentru pian la 4 mâini (2003) ș.a.

Un interes deosebit provoacă **ciclul Șase piese pentru pian**, cu atât mai mult cu cât nu a fost inclus vreodată în cercetările muzicologice și interpretative. Păstrat în biblioteca Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice în formă de manuscris, acesta înmănunchează șase lucrări de dimensiuni mici și foarte mici. Fiecare piesă a ciclului este concepută ca o parte a unei lucrări unitare, în baza continuității de idei artistice, dar nu și a modului de expunere a acesteia. În consecință, deși există un cordon roșu care să lege miniaturile una de alta din punct de vedere muzical, tehnicile de tratare a conținutului fiecareia este diferit.

Spre exemplu, *Continuum* rezidă într-un șir neîntrerupt de trasări ostinate ale uneia și aceleiași fraze din patru măsuri (vezi A.4.1). Aceasta este repetată identic în partida mâinii drepte de cinci ori în tonalitatea *C-dur*, după care Gheorghe Neaga o transpune câte o dată în *As-dur* și în modul frigid cu centrul pe *fa*, ca la sfârșit să revină fragmentată în partida mâinii stângi în tonalitatea inițială. În tot acest timp, pe durata a trei strofe intercalate între introducere și încheiere (vezi Tab.4.1), linia melodică, construită în principiu pe terțe descendente, este însoțită în debut de pauze, apoi în mod alternativ de alte intervale, cvartsectacorduri sau septacorduri fără cvintă, toate la fel de disonante.

Tab.4.1: *Continuum* din ciclul Șase piese pentru pian

Formă	Formă tripartită mică				
Secțiuni	intr.	a	a ¹	a ²	codă
Număr de măsuri	4	8	8	8	3
Plan tonal / modal	C		As	fa	C

În același caracter, *Continuum* este urmat de *Imitația* și *Inversia* – două piese de douăzeci și una și, respectiv, cincisprezece măsuri, care pot fi considerate o culminație polifonică a ciclului. Prima dintre acestea conține o imitare continuă pe două voci și, în același timp, un contrapunct dublu mobil vertical (vezi A.4.2). Materialul muzical al miniaturii poate fi divizat, convențional, în trei secțiuni (vezi Tab.4.2). Primele două sunt aproape identice, urmărind lanțul de tonalități în

care este expusă *ostinato* celula tematică: *C-dur – Es-dur – Ges-dur – C-dur*. Numai în cazul ultimei trasări, la fel ca și în *Continuum*, autorul propune o variantă nouă, abordând mixolidicul și adăugând în partida opusă acorduri formate din cvarte și cvinte.

Tab.4.2: *Imitația* din ciclul *Șase piese* pentru pian

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	b	a ¹
Număr de măsuri	7	6	8
Plan tonal / modal	C~>		

În continuare, *Inversia* constă dintr-o înlanțuire neîntreruptă de inversări ale intervalelor de terță și decimă (vezi A.4.3). Or, acest fapt conduce direct spre o concluzionare asupra ideii conform căreia miniatura în cauză, alături de creațiile precedente, este o lucrare pur tehnică, iar dacă în primele două piese ale ciclului se evidențiază unele linii melodice care ar indica un anumit aspect ideatic, în cazul ultimei dintre acestea, melodicul cedează procedului de contrapunctare dublu mobilă verticală. Urmărind inversările conținuturilor partiturii, se observă o înșiruire ce pare la prima vedere haotică la nivelul măsurilor. În intenția reconstituirii unei scheme arhitectonice, evitând schimbul de registru indicat la mijloc de creație în scopul intensificării intensității sonore – ceea ce ne-ar conduce spre o configurație tripartită cu repriză –, măsurile pot fi grupate în două strofe a câte 3+4+1, respectiv 1+2+4 (vezi Tab.4.3). Repartizarea se realizează în funcție de direcția ascendent-descendentă a intervalelor expuse cu strictete în oglindă verticală între cele două partide. Singura excepție de la întregul proces în caracter *perpetuum mobile* se află în măsurile de sfârșit, unde formula ritmică este brusc sincopată.

Tab.4.3: *Inversia* din ciclul *Șase piese* pentru pian

Formă	Formă bipartită mică	
Secțiuni	a	a ¹
Număr de măsuri	8	7
Plan tonal / modal	do	

Pe de altă parte, cu elemente reduse de contrapunct mobil vertical, următoarele trei piese – *Vals, Aria, Dans* – evocă o configurație cu atmosferă și caracter fie *giocos*, fie *cantabile*. *Vals* se prezintă cu o structură tripartită mică de tip *abb¹* intercalată organic între secțiunile de introducere (vezi A.4.4) și încheiere (vezi Tab.4.4). Cele trei compartimente de bază sunt de fapt trei perioade constituite din câte două propoziții aproape identice a câte cinci măsuri fiecare (vezi A.4.4). La sfârșitul tuturor propozițiilor, în loc de cadență, este introdusă brusc o formulă ritmico-melodică distinctă pe un metru de 5/8 în loc de 3/8. Diferența dintre primele perioade constă în schimbarea

tonalității – din *d-moll* în prima în *b-moll* pentru a doua –, în timp ce în ultima perioadă conținutul rămâne a fi expus în *b-moll*, dar inversat între partidele celor două mâini prin tehnica contrapunctului dublu mobil vertical. În plus, între *b* și *b¹* Gheorghe Neaga a inserat în mod surprinzător o variantă a formulei ritmico-melodică pe metrul de 5/8 expusă și în măsura precedentă. Astfel, autorul ar fi pregătit ideea de modificare, de care s-a folosit în ultima secțiune.

Tab.4.4: *Vals* din ciclul *Șase piese* pentru pian

Formă	Formă tripartită mică				
Secțiuni	intr.	a	b	b ¹	codă
Număr de măsuri	5	10	10	10	6
Plan tonal / modal	<i>d</i>		<i>b</i>		

Culminația melodică a ciclului poate fi considerată *Aria*, piesă de o melodicitate profundă, lipsită pe neașteptate de orice disonanță, tratare cromatică sau polifonică (vezi A.4.5). Întregul material muzical este expus într-o textură omofon-armonică pe durata a trei propoziții cu elemente de formă tripartită cu repriză dinamizată (vezi Tab.4.5). Și ultima miniatură – *Dans* – conține un anumit volum de fragmente pur melodice, însă acestea suportă un travaliu cromatic impunător, fapt ce conduce lucrarea către un nivel deosebit de intens al complexității (vezi A.4.6). În plus, *ostinato*-ul continuu al conținuturilor ambelor partide distrage atenția de la principiul de distribuire a celor cinci strofe (vezi Tab.4.6) în baza triadei armonice fundamentale.

Tab.4.5: *Aria* din ciclul *Șase piese* pentru pian

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	b	a ¹
Număr de măsuri	4	4	5
Plan tonal / modal	<i>Es</i>		

Tab.4.6: *Dans* din ciclul *Șase piese* pentru pian

Formă	Formă variantică				
Secțiuni	a	a ¹	a ²	a ³	a ⁴
Număr de măsuri	8	8	8	8	8
Plan tonal / modal	<i>C</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>C</i>	

În concluzie, acest ciclu de piese este cu siguranță unul ilustrativ pentru repertoriul de miniaturi al lui Gheorghe Neaga, dar mai ales pentru ultima etapă de creație a acestuia. Unitar într-o anumită măsură după continuitatea ideilor artistice, opusul este totuși lesne divizat în două părți egale cantitativ, dar diferite calitativ: una aproape pur tehnică, în care autorul a implementat principii de contrapunctare și cromatizare a conținutului muzical, și cealaltă, în care primează melodia și, implicit, profunzimea acesteia.

4.2. Aspecte înnoitoare în genul de sonată

Sonata rămâne a ocupa una dintre pozițiile preferențiale în repertoriul componistic al lui Gheorghe Neaga și la etapa finală de creație a acestuia. A treia și totodată ultima mostră a genului, **Sonata nr. 2 pentru vioară și pian** a apărut în anul 1991 și marchează, de altfel, începutul ultimului deceniu al secolului XX. Lucrarea nu a fost editată și este foarte rar interpretată, dar manuscrisul și imprimarea – unica înregistrare audio a opusului realizată de fiicele compozitorului: violonista Lucia Neaga și pianista Angela Neaga – prezintă o veritabilă valoare pentru patrimoniul autohton de muzică cameral-instrumentală.

După cum anii '90 însumează tot conținutul veacului precedent, a doua sonată pentru vioară și pian constituie, în general, o sinteză în care se reunesc cele mai caracteristice trăsături pentru creația lui Gheorghe Neaga, manifestate atât prin aspectul ideatic articulat, dar mai ales prin tehnicile componistice savante puternic dominate de principiile contrapunctice. La drept vorbind, anume polifonizarea intensă a discursului muzical distrage atenția oricărui analist și, eventual, ascultător de la structura opusului, care nu este decât un ciclu tradițional de sonată format din obișnuitele patru părți. Acest fapt este unul surprinzător în contextul unor arhitecturi mai puțin canonice din muzica etapei finale a autorului. "Compensarea" este oferită însă în interiorul ciclului, precum și în cel al fiecărei mișcări în parte, vechile norme referitoare la caracterul și formele specifice ale părților fiind cu adevărat depășite.

O primă dovadă se găsește în *Molto moderato*, care, în loc de obișnuita formă de sonată bitematică și de tipicitatea caracterului energetic al muzicii (cel puțin în cazul temelor principale), comportă o structură liberă, parcursivă, în interiorul căreia fiecare diviziune reprezintă un scurt moment de contemplare și, pe alocuri, de nervozitate. În aceste condiții, materialul primei părți relevă o gândire profundă asupra unor idei desprinse din viața de zi cu zi și, vis-à-vis de anul compunerii lucrării, reflectă o perioadă destul de dificilă din perspective socio-culturale.

Suficient de polifonizat, întregul conținut ar fi un debut în sintetizarea, sub un nou văl de expunere, a tuturor mijloacelor tehnice tradiționale de compoziție. Gândirea orizontală predomină în fiecare secțiune a formei, cea verticală fiind doar o consecință a suprapunerii de voci. Fiecare linie melodică este una vădit individualizată, iar pe lângă tratarea polifonică autorul implică și un înalt nivel de cromatizare. Tot principiile contrapunctice, alături de tematism și formulare ritmico-melodică, sunt și cele care cimentează arhitectura părții. Dovedită a fi una liberă, cu treceri dintr-un compartiment în altul aproape neobservate – acest fapt implică o oarecare degajare sonoră –, forma însumează totuși două structuri tripartite mici cu repriză (vezi Tab.4.7).

Tab.4.7: Sonata pentru vioară și pian nr. 2, p. I-a

Formă	Formă liberă									
Secțiuni	a	b	a/b	punte	c	d	d ¹	d ² (d)	punte	codă
Număr de măsuri	10	15	6	8	18	13	9	8	5	14
Plan tonal / modal	<i>do</i>									

Prima dintre ele se observă în configurația aba^1 , în interiorul căreia, chiar din prima măsură, Gheorghe Neaga utilizează scrierea imitativă și contrapunctul contrastant. Astfel, în secțiunile exterioare, partidele pianului și viorii înfățișează sub aspect ideatic două lumi diferite, fiecare posedând o proprie elaborare motivică (vezi A.4.7), în timp ce în diviziunea mediană acestea sunt complementare, oferind imitații de până la trei voci.

După o punte inspirată din formulele rirmico-melodice din a urmează o secțiune absolut distinctă – c – cu o atmosferă generală opusă celei anterioare. Pe parcursul acesteia, deși se aplică în continuare contrapunctul contrastant și se indică *l'istesso tempo*, surescitarea expunerii tematice premergătoare, care exprima descurajare și pesimism, este înlocuită cu o stare de spirit *tranquillo*, lipsită de agitație și chiar lirică în unele momente (vezi A.4.8).

Următorul grup de subdiviziuni – $dd^1 d^2(d)$ – ar mai fi un exemplu de arhitectonie tradițională tratată de Gheorghe Neaga într-o manieră inedită. Este din nou vorba despre o formă tripartită mică cu repriză, de această dată una monotematică, în care fiecare secțiune, inclusiv repriza dinamizată, constituie o nouă etapă din punctul de vedere al tratării tematice. Elaborarea întregului discurs muzical se aseamănă cu realizarea unui mozaic din cinci elemente prestabilite (vezi A.4.9 și A.4.10), fiecare preluat în diferită măsură din materialul precedent și abordat prin îmbinări derivate, imitații simple și imitații duble, contrapunct contrastant, trasare în oglindă sau mișcare în inversare etc.

După încă o punte în care se readuce parțial caracterul ușor iritat al primei configurații de secțiuni, prima parte a *Sonatei* sfârșește cu un postludiu sau codă sintetică. Or, urmărind cele cinci linii ale partiturii, se va observa o reunire a tuturor elementelor de până aici. Însă figura sincopată din d , mișcarea regulată pe secunde din c sau diferitele principii polifonice utilizate din plin pe parcursul întregii părți sunt vizibil depășite de formula ritmico-melodică din a . Plasarea în prim plan și chiar tratarea continuă a acesteia – în partida pianului se găsește și o variantă recurentă – imprimă anumite trăsături de repriză.

Indicația *smorzando* din ultimele măsuri șterge din importanța tritonului $4+$ care pregătește în mod direct centrul tonal al următoarei părți – *Allegro giocoso*. Totuși, în pofida unității pretinse prin intermediul tinderii spre rezolvare a unui interval – în cazul de față $4+ \rightarrow 5p-$, mișcarea a doua *Allegro giocoso* este absolut diferită prin însuși caracterul expunerii și tempo-ul rapid.

Asemănătoare unui vârtej, virtuozitatea acestei părți nu constă în reliefarea 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 tocată, subliniate de multiplele tehnici contrapunctice la care recurge autorul.

Forma este una bipartită contrastantă de tip troheic (vezi Tab.4.8), în care primul compartiment este vădit accentuat atât prin dimensiuni, cât și prin caracterul tematismului. În general, legătura între secțiuni este asigurată prin anticipare, iar hotarele între compartimente par a fi destul de convenționale și găsite mai mult după elementele diferențiale din partitură. Spre exemplu, A cuprinde patru subdiviziuni ale căror aspecte ideatice pot fi deduse vag datorită înaltului nivel de polifonizare, dar și celui de cromatizare, în urma cărora se reliefează doar niște nori sonori (vezi A.4.11).

Tab.4.8: *Sonata* pentru vioară și pian nr. 2, p. a II-a

Formă	Formă bipartită cu elemente de formă liberă							
Compartimente	A				B			codă
Secțiuni	A	b	c	d	e	e ¹	d ²	
Număr de măsuri	15	6	9	11	8	8	8	7
Plan tonal / modal	<i>sol</i>							

Secțiunile *a*, *b*, *c* și *d* sunt puternic tehnicizate și se împart în mai multe microsecțiuni a câte trei, două și chiar o măsură, fiecare unitate ulterioară fiind o variantă a celei precedente. Datorită faptului că îmbinările inițiale sunt scurte, cele derivate se percep totodată ca imitații ale acesteia. În plus, conținutul puternic cromatizat al vocilor poate fi diferențiat mai mult vizual decât auditiv prin observarea unor mici detalii distinctive. Și odată ce ritmul și nu melodia este cel căruia i se oferă rolul principal, autorul aplică recurența ritmică, gruparea diferitelor figuri ritmice, inversarea sau ostinarea lor etc. În unele cazuri, careva formule sunt “preparate” până la nivele microscopice, sesizabile doar printr-o analiză extrem de minuțioasă a textului muzical.

După avalanșa ritmică de la începutul părții, tema compartimentului secund este una expresivă, melodioasă, sugestivă, ce nu pare a fi tulburată de cromatizarea intensă. Într-un contrast total cu caracterul energetic și mulțimea de procedee contrapunctice întâlnite în A, aici descoperim tempo-ul *molto meno mosso* și un discurs de scriitură omofon-armonică în care cele două partide dialoghează echilibrat (vezi A.4.12). Însă mișcarea pe intervale de terță a liniei melodice nu este o noutate absolută, aceasta fiind pregătită câte puțin începând cu secțiunile din debutul părții, în care domină de fapt cea pe secunde. Cea mai apropiată variantă este în *d*, unde primul motiv este pur și simplu dinamizat.

Configurația tripartită monotematică, surprinzător de simetrică în interior, este urmată de obișnuita pentru Gheorghe Neaga codă sintetică. În cadrul acesteia, compozitorul concentrează toate elementele întâlnite pe parcurs, dar le accentuează mai mult pe cele din A. În asemenea condiții, formulele ritmico-melodice mereu ascendente constituite în preponderență din 16-mi și 32-mi, tratarea polifonică a acestora, și, în general, starea alertă a primului compartiment al mișcării revin sub metrul de $12/8$ și indicația *Subito tempo I^{mo}*.

Partea a treia – *Adagio molto cantabile* – este pe bună dreptate un tradițional centru liric al ciclului și dovedește faptul că „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” [17, p. 146]. Deși durează doar cât unele dintre cele mai extinse secțiuni ale altor părți ale creației, importanța acestuia se măsoară în emoție și stare afectivă, provocate de atmosfera și caracterul cantabil.

Într-un metru de $5/4$, alternat abia către sfârșit cu $4/4$, și sub indicații dinamice din categoria *p*, întregul *Adagio* pare să fie monotematic. În mod corespunzător, forma este una variantică, cele trei secțiuni reprezentând trei variante (vezi Tab.4.9). Și, deși nu lipsește tratarea polifonică, și nici cromatizarea accentuată a materialului muzical, subdiviziunile se perindă pline de emoții și impresii afective, fiind momente de un lirism unic anume în cazul *Sonatei* pentru vioară și pian nr. 2 de Gheorghe Neaga. Pornind de la nucleul tematic redat printr-un canon în debutul partidei pianului (vezi A.4.13), primele două variante comportă trăsături cumulative, în timp ce a treia temperează apogeul printr-un solo violonistic și își atribuie rolul atenuant al lirismului ajuns în cel mai înalt punct al sensibilității muzicale.

Tab.4.9: *Sonata* pentru vioară și pian nr. 2, p. a III-a

Formă	Formă variantică		
Secțiuni	a	a ¹	a ²
Număr de măsuri	8	10	10
Plan tonal / modal	<i>fa</i>		

Finalul *Allegro con brio* este din nou unul sintetic, întrucât fiecare compartiment al său are drept punct de pornire un oarecare element ritmico-melodic din părțile anterioare. Temelor preluate însă le este oferită o nouă tratare, autorul reușind să contureze alte aspecte ideatice, caractere și stări de spirit. Trăsăturile vii emanate de atmosfera dansantă amintesc de tradiția ultimelor părți ale ciclurilor de sonată. Și, cu toate că tratarea polifonică nu este omisă, procedeele de contrapunctare utilizate (celor enumerate până aici li se adaugă micropolifonia și *stretto*-ul) rămân pe un plan secund. Chiar și cromatizarea – fixată la o primă vedere a partiturii pe același

nivel complex anterior – pare una mult prea subtilă în timpul audiției, contribuind, mai ales spre sfârșit, la degajarea scriiturii.

Și forma de rondo (vezi Tab.4.10) pentru care a optat compozitorul înscrie partea printre clasicele finaluri de sonată. Refrenul este compartimentul care se impune de fiecare dată prin energia și caracterul jovial specifice jocului folcloric, în timp ce episoadele *B* și *C* contrastează prin lirism și tempo-uri relativ lente, în cadrul acestora putând fi sesizate careva aluzii la unele dansuri occidentale. Reperele tradiției se găsesc însă sub un văl nou, tipic avântului tehnic și științific al secolului XX.

Tab.4.10: *Sonata* pentru vioară și pian nr. 2, p. a IV-a

Formă	Formă de rondo															
Compartimente	A			B					A ¹	C				A ²		codă
Secțiuni	a	a ¹	punte	B	b ¹	b ²	b ³	b ⁴	a ²	c	c ¹	c ²	c ³	a ³	a ⁴	
Număr de măsuri	8	8	2	5	4	5	8	9	11	9	9	8	8	6	8	29
Plan tonal / modal	<i>do</i>															

Revenind la ideea preluării temelor din părțile anterioare, un exemplu se află chiar în prima măsură a partidei violonistice, în care nucleul tematic al centrului liric este preschimbat într-un element motoric, generator de energie și vitalitate. Apoi, pe parcursul tuturor refrenelor se întâlnesc pasaje constituite din onduleuri melodice, ale căror profiluri ascendent-descendente amintesc de principiul *perpetuum mobile* aplicat în primul compartiment al părții a doua. Doar că, suprapuse unui strat omofon-armonic, care sugerează un acompaniament de taraf, acestea capătă un aspect nou în cadrul discursului muzical.

Într-un sfârșit, această schiță analitică se poate încheia afirmând că *Sonata* nr. 2 pentru vioară și pian este o autentică dovadă a valorificării inovatoare a mai multor principii tradiționale de compoziție. Or, discursul muzical voalează mai mult decât o sinteză firească dintre vechi și nou, Gheorghe Neaga demonstrând proeminente abilități de tratare în stil propriu a unui complex întreg de canoane și tehnici, așa încât, în pofida preschimbărilor cuprinse, lucrarea sa să se impună „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” [17, p. 146].

4.3. Ambiguități structurale în ansamblul de trio

Spre deosebire de primul opus în genul de trio, apărut în cea de-a doua etapă de creație a lui Gheorghe Neaga și în care autorul a realizat o ușoară preschimbare a unor tehnici componistice tradiționale, **Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian** poate fi considerat cu siguranță un exemplu

concludent al înnoirilor survenite în muzica sfârșitului de secol XX și începutului de mileniu III. În pofida faptului că este dedicată unei componente clasice, lucrarea creată în anul 2001 reprezintă o perioadă a tendințelor de „individualizare a ansamblurilor instrumentale” [199, p. 24]. Într-un fel, preferințele compozitorului probează în prag de secol XXI faptul că, dintre toate combinațiile camerale cu pian, asocierea tradițională de vioară-violoncel-pian – abordată, de altfel, încă de Haydn și contemporanii săi – încurajează muzicienii să obțină cele mai valoroase rezultate muzicale [146, Vol. I, p. 252].

Deși nu a fost interpretat în public și nici imprimat¹⁷, *Trio*-ul poate fi considerat fără ezitare un model semnificativ al genului, în care cele trei instrumente sunt echilibrate sonor prin conținuturile partidelor de care dispun fiecare în parte. Valorificate în egală măsură, acestea înfățișează atât trei personaje individualizate, cât și un grup unitar în care primează principiul de ansamblu.

În același timp, titlul de ”Trio” ar fi utilizat „doar pentru a indica aspectul cantitativ al unității de interpretare, și nu pentru a impune autorului careva obligații semantice sau de structură” [199, p. 26]. Pentru că, la fel ca și în cazul altor lucrări de cameră ale sale apărute în etapa finală de creație sau ceva mai devreme (cel mai potrivit exemplu ar putea fi și *Sonata* pentru pian), Gheorghe Neaga abordează un plan semantic abundent în baza unei partituri bogată în elemente ritmico-melodice, și totul într-un perimetru restrâns al unei construcții arhitectonice mai puțin tradiționale. Elaborată într-o singură mișcare, de altfel, după modelul monopartit lisztian, creația are o structură liberă în care autorul oferă sporadic repere ale următoarelor forme (vezi Tab.4.11):

- tripartită cu repriză (sintetică sau nu): aceasta se manifestă atât în schema generală a lucrării, cât și printre diferitele grupuri de secțiuni interioare;
- de rondo: celula tematică din debutul creației se regăsește periodic în întreaga arhitectură în ideea perpetuării unui refren sau chiar microrefren; această constatare se mai referă și la conținuturile altor secțiuni care, deși sunt răspândite ulterior aproape haotic pe tot parcursul trio-ului, sugerează careva déjà-vu-uri;
- variantică: numeroasele secțiuni ale structurii pot fi considerate variante integrate într-un lanț transformațional continuu.

Tab.4.11: *Trio* pentru vioară, violoncel și pian

Formă tripartită mare	A				B(A)			
Formă de rondo	A	B	A ¹	C(A+B)	A ²	D	A ³	
Formă variantică	A	A ₁	A ₂	A ₃	A ₄	A ₅	A ₆	A ₇
Formă liberă	a	a ¹	b+c	d(a)	e(a)+c	f(a)	g	f(a) ¹
Număr de măsuri	1-34	35-51	52-63	64-78	79-105	06-125	126-133	134-137
Plan tonal / modal	<i>do</i>							

B(A)				A ¹					
E	A ⁴	F(B)		G(C)			A ⁵		
A ₈	A ₉	A ₁₀	A ₁₁	A ₁₂	A ₁₃	A ₁₄	A ₁₅	A ₁₆	A ₁₇
g ¹	e ¹	h/c	I	e ² /c	e ³ /b	e ⁴	a ²	a ³	a ⁴ /e
138-145	146-174	175-189	190-193	194-220	221-262	263-273	274-292	293-314	315-342
<i>do</i>									

Așadar, opusul în cauză poate fi considerat o încercare a autorului de a asigura o tratare liberă a conținutului muzical în perimetrul legităților unor structuri cu tradiție și în baza unui mixt al acestora. Însă „joncțiunea diferitelor tipuri de organizare formală nu reprezintă o cucerire a secolului XX, ea fiind întâlnită încă din epoca Barocului, fără a fi, cu siguranță, percepută la acea vreme ca atare” [107, p. 171]. Deci, Gheorghe Neaga nu a propus o noutate absolută în acest sens, ci a ales să-și exprime concepțiile într-o variantă cât mai originală.

De altfel, se știe că „formele libere sunt modalități *sui generis* de structurare a timpului muzical. Deși respectă legile coerenței, ele nu s-au generalizat în timp pentru a deveni modele compoziționale” [129, p. 189]. Prin urmare, în corespundere cu faptul că nicio structură nu poate fi cu adevărat liberă, eventuala schemă a lucrării conferă ordine și coerență în baza unui complex de concepte și principii care se află, de facto, la rădăcina tuturor formelor de muzică tradițională [162, p. 436].

Astfel, dedicat convingerilor sale acumulate pe parcursul tuturor etapelor de creație, Gheorghe Neaga găsește modalitățile arhitectonice potrivite pentru a trata cele două elemente tematice de bază din secțiunea *a* (vezi A.4.14 și A.4.15) alături de alte câteva motive pasagere de diferită importanță observate în secțiunile *b*, *c*, *g*, *h*, *i*. Dimpreună cu o întreagă serie de factori – armonici, cromatici și mai ales polifonici – toate conduc ușor către identificarea măiestriei componistice cu care operează autorul către finalul carierei sale de compozitor.

Revenind la elementele tematice din *a*, în baza cărora a fost posibilă o relativă delimitare a secțiunilor și compartimentelor formei, acestea se poziționează mai degrabă într-o relație de înrudire decât în una de antagonism. Careva intonații ale elementului II – format din trei secvențe expuse identic la distanțe de $4p$ ascendente – își au rădăcinile în cele trei faze ale elementului I, a cărui primă fază construită în spirit hindemithian este inversată cu modificări minore în a doua și a treia fază, expuse secvențial la o distanță de $4p$.

De fapt, elementul I domină pe parcursul întregii lucrări, întrucât în majoritatea compartimentelor toate cele trei partide instrumentale tratează inclusiv conținutul acestuia. Câteva mostre s-ar putea observa în secțiunile *d*, *e* sau *f* (vezi A.4.16, A.4.17 și A.4.18), în care autorul îi oferă diverse formulări. Și, deși exprimările polifonice au întâietate per total pentru Gheorghe

Neaga, se percep totuși câteva episoade în care linia melodică este însoțită armonic. Un exemplu elocvent se evidențiază în debutul secțiunii *e*, (vezi A.4.17), unde, în partida pianistică, tema este acompaniată de sextacorduri majore.

În plus, asupra întregii creații planează ambiguitatea modală cu centrul pe *do*, majorul și minorul fiind într-o strânsă relație în aproape orice element ritmico-melodic al conținutului. Acest procedeu ia sfârșit abia în ultima expunere tematică a pianului, care nu este altceva decât o formulare diminuată a primului element tematic dublat la un interval de cvintdecimă (vezi A.4.19).

Într-o altă ordine de idei, acest *Trio* pentru vioară, violoncel și pian – opus monopartit ce conține o varietate de tempo-uri și caractere muzicale – este o dovadă apreciabilă a orientărilor eterogene ale lui Gheorghe Neaga, sub ale căror paravan compozitorul a încercat abordarea unor noi parametri ai dramaturgiei muzicale, evident proiectați într-o arhitectură aflată sub influențele determinismului expresiv al lucrării. În baza unui șir de principii de dezvoltare cromatică și polifonică a cuprinsului tematic al creației, acesta a tins către concilierea celor două fețe ale lui Ianus, legând vechile principii ale polifoniei liniare de o structură monopartită copleșită de formulări tematice *à la Hindemith*.

Elaborarea acestei schițe de analiză elementară a desfășurării dramaturgice și compoziționale – care poate fi premergătoare unor cercetări exhaustive în domeniul muzicii instrumentale de cameră – demonstrează că *Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian* reprezintă în sine un argument convingător asupra tendințelor compozitorului Gheorghe Neaga spre aspecte înnoitoare ale muzicii.

4.4. Explorarea procedeelelor componistice savante în cvartetul de coarde

Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde – apărut în 2003, anul de deces al muzicianului – se numără printre ultimele compoziții ale lui Gheorghe Neaga, fiind și cea din urmă lucrare a acestuia în genul de cvartet. Ilustrativ pentru etapa finală de creație a autorului – alături de *Trio-ul pentru vioară, violoncel și pian* semnat cu doi ani mai devreme –, și fără să fi fost imprimat sau interpretat în public, opusul poate fi considerat negreșit un prețios model în cadrul repertoriului autohton de ansambluri.

În general, se cunoaște faptul că „cvartetul de coarde este un organism pe cât de delicat pe atât de complex” [81, p. 9]. În acest context, lucrarea rezidă într-un proces multilateral de esențializare a imaginilor sonore pe un plan de înaltă gândire artistică, întrucât, în linii mari, anume cvartetele pentru cordofone exprimă cele mai sublime revelații pe care le poate oferi muzica de cameră [146, Vol. I, p. 252].

Deși consacrat unei componente clasice caracteristică genului, opusul este o dovadă în plus a faptului că cvartetul de coarde ar fi un laborator continuu în baza căruia se pot experimenta noi modalități de expresie, de armonie, polifonie, ritm, forme, instrumentație [132, p. 36]. Cu o structură arhitectonică din numai două părți – autorul evită din nou cvadratura clasico-romantică, la fel ca și în cazul *Trio-ului pentru vioară, violoncel și pian* –, acesta cuprinde un șir important de înnoiri introduse de compozitor în baza unor legități cunoscute de secole.

În ordinea celor menționate mai sus, în formatul unei creații ciclice bipartite, *Cvartetul nr. 3* păstrează intonațional și ritmic ideea de tradiție, iar în pofida preferințelor pentru tehnicile polifonice, compozitorul gândește în acest caz predominant tematic cu acompaniament. Axat pe un limbaj modal, Gheorghe Neaga nu adaptează conținutul la dezvoltări impunătoare, ci oferă întâietate eterofoniei, astfel încât în ambele părți ale lucrării se ajunge frecvent la unison. Totuși, este vădit faptul că gândirea autorului se bazează pe integrarea relațiilor modale într-o totalitate cromatică, universul sonor formulat obținând o complexitate semnificativă.

Prima parte a *Cvartetului* – *Andantino* – rezidă în înlănțuirea a trei secțiuni notate convențional *A*, *B* și *C*, toate cu dezvoltări reduse, reveniri repetate și, mai ales, cu trasări retrospective, urmate de un compartiment diferit *Andante sostenuto* care, separat din punct de vedere ideatic, poate fi considerat o încercare de ”mimare” a unui centru liric al ciclului. Și, chiar dacă se observă oarecare asemănări între debuturile fiecăreia dintre primele trei diviziuni – în special în conținuturile ce acompaniază temele –, întreaga mișcare prezintă o formă contrastantă (vezi Tab.4.12).

Tab.4.12: *Cvartetul nr. 3* pentru instrumente cu coarde, p. I-a

Formă	Formă contrastantă cu elemente de formă liberă														
	Formă tripartită												<i>Andante sostenuto</i>		
Compartimente	intr.	A				B		C				d		d ¹	d ²
Secțiuni		a	a ¹	a ²	a ³	b	punte	intr.	c	c ¹	c ²		punte		
Număr de măsuri	17	16	18	16	12	18	6	14	12	17	20	6	20	34	31
Plan tonal / modal	do														

Cele trei compartimente *A*, *B* și *C*, care ar configura o formă tripartită contrastantă, sunt precedate de o introducere, ale cărei componente ritmico-melodice și armonice în mare parte ostinate sunt expuse într-un *perpetuum mobile*. Gradația sonoră inițială obținută prin intrarea succesivă a vocilor (vezi A.4.20) este completată de o dispunere spațială a unei grupări armonice din patru înălțimi schimbate enarmonic (*mib-la-si-reb* : *mib-la-si-do#*) (vezi A.4.20). Predominat de două intervale – $2M$ și $4p$ –, conținutul introducerii s-ar putea diviza în două elemente – *a* și *b* – în baza unei tradiționale scriituri ritmice constituită din figuri egale (în partida viorii I și a

violoncelului) ori sincopate (în partida viorii II și a violei) (vezi A.4.20). La fel ca și în cazul primului opus al genului de cvartet sau al celor două trio-uri ale lui Gheorghe Neaga, aceste elementele tematice au drept reper formularea modală cromatizată întoarsă (exemplu din introducere – *re-mi-mi-b-re*) apărută în prima jumătate a secolului XX prin muzica lui Bartók.

Amintind despre preferințele polifonice ale compozitorului, debutul creației pretinde a fi un fragment fugato, în timp ce în realitate nu este decât o mostră de polifonie liberă între trei voci ostinate. Aceasta este urmată de procedeul contrapunctului inversat din episoadele armonice, în care se produce o răsturnare între vocea melodică și cele armonice (vezi A.4.20). Anume toate procesele observate în desfășurarea introducerii vor provoca evoluțiile tematice, ritmico-melodice și de scriitură ale întregii părți și, ocazional, ale mișcării secunde a ciclului.

În ceea ce privește forma tripartită configurată de secțiunile *A*, *B* și *C*, este oportun a se menționa înrudirea dintre compartimentele identificate. Astfel, expunerea ostinată, tehnica *perpetuum mobile*, episoadele de țesătură eterofonă, textura modală cu fragmente polifonice, și mai ales conținuturile tematice ale căror rădăcini se găsesc în introducere, toate sugerează anumite asemănări. Or, ignorând ideea arhitecturii tripartite, s-ar putea constata o eventuală structură de plan doi enunțată în baza principiului varierii.

A debutează odată cu indicația *Allegro subito* și conține un șir de perioade preponderent pătrate grupate în patru faze. Tema – însoțită armonic de o formulă ostinată – reproduce elementul *a* din introducere (pentru comparație vezi A.4.21 și A.4.20) și poartă de multe ori un caracter solistic, chiar dacă pe alocuri este dublată și triplată în diferite partide. După câteva expuneri secvențiale ale acesteia de la diferite înălțimi, uneori în baza contrapunctului inversat, cele două fraze ale perioadei *a* sfârșesc cu un moment contrastant prin divizare ritmică (vezi A.4.21).

Următoarele trei faze – a^1 , a^2 și a^3 – evoluează în baza principiului varierii. Într-o textură a partiturii din ce în ce mai densă, secvențele tematice tot mai extinse și transfigurate sunt însoțite polifonic contrastant de pedale sau alte formule ritmico-melodice care sugerează consunări armonice. Într-un registru larg, în care fiecare partidă tinde spre sonorități extreme, compartimentul *A* încheie într-un sistem tono-modal major melodic cu deschideri spre un total cromatic centrat pe *do*.

Mult mai redusă după numărul de măsuri, următoarea subdiviziune a formei tripartite – *B* – prezintă o temă relativ nouă (vezi A.4.22), al cărei acompaniament este împrumutat din materialul anterior. De fapt, anume maniera de manifestare a acestuia este factorul ce asigură unitatea segmentului tripartit și oferă suficiente argumente de a înlocui schema tripartită (evidând *Andante sostenuto*) cu una variantică.

Într-o nuanță modală diferită, Gheorghe Neaga insistă pe caracterul minor al conținutului. Linia melodică tratată după aceleași principii păstrează oarecum componența intervalică, dar conține o divizare ritmică a primei bății (vezi A.4.22), schimbare importantă pentru profilul ideatic al lucrării. După o perioadă pătrată în ale cărei cadențe revin figurile contrastante întâlnite în A, compozitorul asigură o trecere către cea de-a treia subdiviziune a structurii prin intermediul unor consunări centrate pe *do* și *sol* alternate cu expuneri răzlețe ale elementului *a* din introducere. Același procedeu se va găsi și la sfârșitul C-ului, care debutează cu o introducere centrată modal pe *do* fie ionic, fie doric într-o măsură ternară compusă (6/4). Bipolaritatea se evidențiază în partidele viorilor, timp în care celelalte două instrumente trasează o variantă transfigurată a elementului *a* din debut.

Conținutul propriu-zis al ultimului compartiment al formei tripartite amintește despre gândirea polifonică a autorului și rezidă în trei faze. Fiecare dintre acestea sugerează trei episoade de fugato formulate în baza unei linii melodice relativ nouă (vezi A.4.23). Deci, intervalele componente (secunde, cvarte), alterarea treptelor și, mai ales, acompaniamentul din formule ostinate, provin din aceeași sursă a tematismului din debutul părții.

Odată cu indicația *Andante sostenuto* apare un conținut care, după cum s-a și menționat anterior, ar putea prelua rolul unui centru liric al cvartetului. Din punct de vedere tematic, acesta provine intonațional într-o anumită măsură din elementele introducerii părții și din tema compartimentului C al formei tripartită anterioară. Cea mai consistentă diferență, care poate fi ușor depistată vizual și auditiv, se referă la direcția componentelor melodice. Dacă în debut *a* și *b* erau ambele ascendente, aici acestea au orientări opuse: fie convergente, fie divergente (vezi A.4.24).

Într-o textură ritmică bazată pe figuri preponderent egale, autorul păstrează centrarea pe *do*, abordând modul locric. Însă acești parametri tonomodali fluctuează în contextul arhitecturii compartimentului, care, la fel ca și în cazul structurii precedente, poate figura atât ca o formă tripartită, cât și ca una variantică. Indiferent de opțiunea aleasă, cele trei secțiuni demonstrează o substanțială evoluție tematică și, mai ales, una de scriitură. În acest sens, țesătura modestă inițială cedează unei polifonii tot mai intense, pe parcurs găsindu-se imitații, contrapunctări dublu-mobile, inversări și largiri tematice.

Anume așa se încheie prima parte a *Cvartetului nr. 3*, în care Gheorghe Neaga lasă suspendată problema formei întregii mișcări și se axează doar pe unele componente ale limbajului muzical. Totuși, pentru a se oferi o viziune integrală asupra structurii, s-ar putea lua în considerație descifrarea convențională a arhitecturii în baza principiului variantic observat frecvent în repertoriul compozitorului. În acest mod s-ar rezolva chestiunea separării celor două compartimente, conținuturile cărora nu sunt absolut diferite. Mai mult, se pare că principiul

variantic ar coabita cu cel de rondo, deoarece elementele ritmico-melodice ale introducerii revin frecvent originale ori transfigurate pe parcursul întregii părți.

Cu dimensiuni înjumătățite față de prima mișcare, partea a doua – *Allegro con brio* – surprinde cu o precizie absolută și evidentă în privința formei. Astfel, cele câteva secțiuni pot fi împărțite în trei compartimente, configurând o formă tripartită cu repriză și codă (vezi Tab.4.13). Odată cu debutul primei secțiuni se observă păstrarea într-o anumită măsură a spectrului ideatic din mișcarea precedentă. Datorită materialului de acompaniament din partidele violei și violoncelului – desfășurarea ostinată a unor formule *pizzicato* – se creează impresia continuării șirului de variante din prima parte. Totuși, măsura 7/4 și tema din care lipsesc cvartele – intervalul care asigură originalitatea intonațională fiind terța – oferă compartimentului de față un context relativ nou (vezi A.4.25).

Tab.4.13: *Cvartetul nr. 3* pentru instrumente cu coarde, p. a II-a

Formă	Formă tripartită mare cu repriză						codă
Compartimente	A		B		A ¹		
Secțiuni	a	a ¹	b	b ¹	a ²	a ³	
Număr de măsuri	10	8	22	15	24	7	29
Plan tonal / modal	<i>do</i>						

După cum se poate observa și în ultimul exemplu la care s-a făcut trimitere, compozitorul abordează din nou dublarea trasării liniei melodice. Spre deosebire de expunerile din cadrul primei mișcări, poziționate adeseori în unison, aici se întâmplă ca dublările sau triplările expuse în opunere – convergent sau divergent – să includă înălțimi componente ale unor acorduri în baza cărora să se evidențieze o centrare pe un anumit sunet (cum ar fi *do* la început). Tot acestea sugerează și eventualul mod conturat: minor în prima propoziție a fazelor și major în cea de-a doua.

Compartimentul median – *B* – cuprinde două secțiuni în interiorul cărora autorul ignoră orice semnălmnt armonic și îmbină printr-o polifonie contrastantă două straturi absolut individuale (vezi A.4.26). Ambele sunt preluate mai mult sau mai puțin integral din fazele a doua și a patra ale secțiunii *A* a formei tripartite din partea întâi. Tratate după un șir de principii polifonice – imitații, inversări, contrapunct dublu mobil, polifonie contrastantă și polifonie a straturilor –, la care se adaugă și expunerile tematice convergente, cele două elemente mai sunt însoțite și de câteva variante transfigurate ritmic ale segmentelor melodice care înlocuiau cadențele în prima mișcare. Mai ales pe parcursul secțiunii *b¹* acestea suportă travalii consistente și joacă un rol important, înlocuind treptat unul dintre cele două elemente și contribuind la obținerea poziției dominante de către cel de-al doilea (elementul punctat ritmic).

Repriza poate fi considerată inițial o continuare a compartimentului median, datorită schimbării majore pe care Gheorghe Neaga o operează în temă. Într-o nouă formulă metrică (4/4), ritmică și intonațională, aceasta poate fi identificată numai datorită intervalului de terță din început (vezi A.4.27). Abia mai târziu autorul revine treptat la enunțarea originală, de aceea în secțiunea a doua conținutul muzical se prezintă într-o formă asemănătoare începutului.

Coda acestei părți, sub indicația *molto pesante e meno mosso*, comportă un rol tradițional și anume cel de a însuma conclusiv grupul de teme. Însă compozitorul nu se limitează la această acțiune, ci împrumută câteva componente ritmico-melodice și din prima mișcare. În consecință, se observă o înșiruire a tuturor elementelor considerate exponențiale pentru fiecare diviziune a structurii cvartetului, procedeu valorificat frecvent în majoritatea creațiilor autorului.

Într-un final, în urma cercetării analitice a unuia dintre ultimele opusuri ale lui Gheorghe Neaga, se poate afirma că autorul rămâne într-o anumită măsură adeptul tradiției, raliindu-se în același timp la avalanșa inovațiilor secolului XX. Între acestea un prim rol se acordă principiului formal, care se află într-o dublă ipostază: veche și nouă; dar nu pot fi ignorate nici alte reprezentări ale limbajului muzical. Fără a neglija tematismul și tehnicile de tratare a acestuia – consemnând notarea partidei violei în cheile sol și fa –, trebuie menționată totuși surprinzătoarea relație dintre polifonie și armonie, iar faptul că tonalul cedează modalului (cromatizat) nu mai este deloc o noutate către finele carierei componistice a lui Gheorghe Neaga.

4.5. Concluzii la capitolul 4

1. În conformitate cu detaliile oferite în cazul fiecărui opus analizat în cadrul capitolului 4, se certifică tendința lui Gheorghe Neaga de a trata cât mai inedit un material muzical.

2. Gheorghe Neaga rămâne și spre finalul carierei sale componistice un tradiționalist în privința genurilor instrumentale de cameră, dar nu și în cea a stilului. În ciuda schimbărilor esențiale aduse sistemului de genuri specifică întregului secol XX, compozitorul preferă în continuare miniatura și ciclul de miniaturi, sonata, trio-ul și cvartetul, în timp ce căutările sale inovatoare se materializează în interiorul acestora cu referințe mai mult sau mai puțin directe la propriul stil componistic.

3. Fără a fi un inovator absolut radicalist, Gheorghe Neaga înnoiește în repertoriul ultimei sale etape de creație întregul sistem al limbajului muzical. Astfel, fiecare compoziție este o altă încercare a autorului de a utiliza procedee compoziționale vechi într-o abordare nouă, pe cât de liberă din punct de vedere tehnologic, pe atât de constrânsă din cel al atmosferei create.

4. "Tehnicizarea" partiturilor devine o caracteristică din ce în ce mai pronunțată anume a opusurilor finale ale lui Gheorghe Neaga. Acest fapt poate fi corelat și cu detașarea tot mai

pronunțată de simplitatea, firescul, candoarea și, totodată, autenticitatea folclorului autohton. Or, infiltrarea elementului folcloric în conținuturi tipice artei muzicale academice este mult mai redusă și mai latentă în comparație cu etapele precedente.

5. Tehnicile componistice savante puternic dominate de principiile polifonice pot fi observate în diferită măsură în toate creațiile analizate în capitolul 4. În ciuda fragmentelor de scriitură omofon-armonică din ciclul *Șase piese* pentru pian și *Sonata* nr. 2 pentru vioară și pian, un șir de procedee specifice polifoniei și micropolifoniei denotă concentrarea maximă a autorului asupra metodelor contrapunctice de lucru cu materialul muzical.

6. Deși se poate observa o permanentă asemănare între conținuturile diferitelor segmente din cadrul unei creații / părți / secțiuni, compozitorul oferă totuși o reală varietate în ceea ce privește tratarea tematismului. De altfel, anume în spatele acestei ambiguități se ascunde o subtilă relaționare între tradiția manifestată printr-o aparentă stabilitate (asigurată de tehnici precum ostinarea ori secvențarea) și inovația exprimată prin noi și noi ipostaze propuse în mod constant.

7. Printre aspectele preferențiale ale lui Gheorghe Neaga, care îi garantează, de altfel, o anumită originalitate, se evidențiază abordarea sau introducerea a ceva neașteptat, surprinzător. Spre exemplu, melodicitatea miniaturilor *Vals*, *Aria* și *Dans* din ciclul *Șase piese* pentru pian aflată într-un puternic contrast cu vădita tehnicizare a conținutului muzical al miniaturilor *Continuum*, *Imitația* și *Inversia*; structura tradițională de ciclu sonato-simfonic cvadripartit a *Sonatei* nr. 2 pentru vioară și pian inserată într-un context general al arhitecturilor mai puțin canonice al perioadei; notarea partidei violei în cheile sol și fa în *Cvartetul* nr. 3 pentru instrumente cu coarde; precizia absolută a formei tripartită cu repriză și codă în cazul părții secunde a *Cvartetului* nr. 3 pentru instrumente cu coarde, după ce prima mișcare suportă o tratare liberă în acest sens ș.a.

8. Procesul de sintetizare se numără printre trăsăturile fundamentale ale creațiilor din ultima etapă, drept dovadă servind codele sintetice, unele părți finale ce însumează elemente din întreaga lucrare ori secțiunile ce poartă în mod evident acest rol.

9. În pofida aparențelor tonale sesizate ocazional pe parcursul analizei celor patru opusuri ilustrative pentru etapa finală de creație a lui Gheorghe Neaga, se constată totuși o prevalare a modalului ce suportă de cele mai multe ori cromatizări intense.

10. Principalele transformări ale mijloacelor de expresie sonoră conferă discursului muzical un fel de a fi original, irepetabil.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În urma procesului de investigație întreprins în vederea soluționării **problemei științifice** – aceasta constând în **fundamentarea sintezei dialectice a conceptelor ”tradiție” și ”inovație” în lucrările ce alcătuiesc repertoriul cameral-instrumental al lui Gheorghe Neaga prin scoaterea în evidență a particularităților limbajului componistic care determină specificul celor trei etape de creație ale compozitorului** –, pot fi formulate următoarele **concluzii**:

1. Deși termenii ”tradiție” și ”inovație” și raportul dintre aceștia au oferit dintotdeauna suficient teren spre inițierea unor cercetări științifice, respectivul cadru tematic rămâne a fi unul problematic pentru domeniul muzicologiei. Astfel, mai ales în cazul muzicologiei autohtone, valoarea ca produs al interacționării permanente dintre tradiție și inovație suportă multiple carențe în ceea ce privește reflectarea sa în procesul investigațional. Și, în pofida faptului că repertoriul general al componisticii naționale cunoaște numeroase și diverse abordări înnoitoare, puține sunt dovezile unor examinări efectuate din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”. [36, 43, 48, 97, 98]

2. În cazul lui Gheorghe Neaga, tradiția și inovația sunt factori decisivi în contextul racordării propriei creații la tendințele general evolutive ale componisticii universale. Acest fapt este dovedit și de sistemul mijloacelor de expresivitate prin care se exprimă muzicianul pe parcursul trecerii de la convenția tradițională la cea inovatoare. Aici poate fi pusă în evidență măiestria lui Gheorghe Neaga de a recurge la o paletă largă de elemente ale limbajului muzical și de a le utiliza în așa mod, încât să reușească să reflecte o gamă variată de imagini artistice, de stări afective și sentimente. Rămâne a se considera remarcabilă calitatea sintetică a stilului compozitorului, în care se găsesc îmbinate prin fuzionare și polarizare tradiționalul și inovatorul. Elementele vechi sunt prezentate prin trimiteri la modele semantice și genuri concrete, tehnici componistice, construcții arhitectonice, principii de dezvoltare afirmate în timp etc., iar cele noi – printr-un proces complex de întrepătrundere intonativă și tehnologică care transformă din interior formele și mijloacele de expresie obișnuite. [35, 36, 39, 43, 44, 48, 95, 97, 98, 145]

3. Din punct de vedere stilistic, credo-ul lui Gheorghe Neaga se sprijină pe doi piloni magistrali: întregul ansamblu de realizări componistice surprinse de-a lungul istoriei universale și naționale a muzicii și, de la sine înțeles – având în vedere originile lăutărești ale muzicianului –, domeniul folclorului autohton. Fiecare dintre cele trei etape de creație demonstrează o anumită influență a folclorului în materie de genuri, formule ritmico-melodice, caractere, atmosferă ș.a., și, chiar dacă autorul a semnalat ocazional unele direcții neoclasiciste, impresioniste sau postimpresioniste, tot elementul folcloric este cel care predomină, fie chiar și într-o formă latentă. [38, 45, 94]

4. Totodată, Gheorghe Neaga nu preferă a se axa în exclusivitate pe vectorul ce indică folclorul, ci îmbină anumite principii preluate din muzica populară cu elemente mai vechi și mai noi ale limbajului muzical cult sub forma unei sinteze organice între abordarea tradițională și cea inovatoare a

mai multor tehnici canonizate timp de secole și răspândite în spațiul muzical contemporan. Printre elementele de expresivitate muzicală primează procedeele polifonice. Autorul impresionează în toate creațiile examinate prin evoluția neconținută a scriiturii sale, care a relevat în mod constant fațete înnoitoare de gândire în baza dezvoltării unor concepte contrapunctice mai vechi și mai noi. [42, 47]

5. Modalitățile de înveșmântare polifonică nu l-au îndepărtat pe Gheorghe Neaga de sistemul tonal-modal, pentru care a reușit să găsească valențe noi și originale. Deși în unele opusuri – cu precădere în cele de la început de cale – sunt evidente anumite tonalități, muzicianul preferă totuși o percepere auditivă modală. În plus, corelarea dintre caracterul modal al gândirii melodice și corespondentul ei pe plan armonic este redat nu doar prin apelul la treptele secundare, ci și prin cromatizări aduse pe plan liniar, realizări care anticipează modalismul intens cromatizat caracteristic mai ales ultimelor creații. [40, 48, 96, 145]

6. Scriitura prezintă în cazul lui Gheorghe Neaga o mare complexitate generată atât de varietatea limbajului muzical al autorului, cât și de diversitatea sarcinilor expresive și interpretative. Poate anume de aceea, tindem să credem, o parte din repertoriul său cameral-instrumental nu a pătruns deocamdată pe larg nici în programele concertistice, nici în cele didactice ale instituțiilor de învățământ muzical. Compozitorul repartizează partidele instrumentale după funcții diferite: motorice (ritmul), de imagini (caracterul) sau de exprimare epico-melodică. Aproape în fiecare secțiune a lucrărilor examinate este aplicat principiul de *ostinato*, iar ambitusul sugerează și faptul că autorului nu-i displace ideea de ”atotspațialitate”. Timbrul este o sursă inepuizabilă de factori de expresie, instrumentele fiind tratate de cele mai multe ori într-un mod mai apropiat concepției contemporane de opunere a vechiului cu noul. Pe de altă parte, pianul tinde a fi asemuit țambalului, iar virtuozitatea violonistică se apropie de cea tipic lăutărească. Elementele de bază ale scriiturii tradiționale conlucrează cu indicațiile dinamice și de expresivitate, deși compozitorul nu le utilizează în abundență, lăsând fluctuația agogică să fie individualizată de fiecare interpret și la fiecare interpretare. La fel se întâmplă și cu scriitura metrică, compozitorul preferând, în mare, asimetria. [34, 35, 37, 38, 39, 43, 46, 48, 96, 97]

7. Tendința de a împrumuta teme din părțile sau compartimentele anterioare ale lucrărilor și de a le sintetiza este una importantă pentru Gheorghe Neaga și totodată deosebit de interesantă. Din ce în ce mai relevant pe parcursul unei analize cronologice a repertoriului cameral-instrumental al autorului, procesul de sintetizare nu doar sugerează un anumit nivel al unității în cadrul lucrărilor, ci provoacă o etajare a materialului nou, necunoscut și a celui relativ nou peste cel vechi, deja cunoscut, expus anterior. Astfel, prin codele sintetice, prin părțile finale ce însumează elemente din întreaga lucrare ori prin secțiunile ce poartă în mod evident acest rol, se asigură un anumit echilibru al relației cunoscut-necunoscut, vechi-nou și, într-un final, ”tradițional-inovativ”. [35, 40, 41, 43, 97, 98]

8. În ceea ce privește metodele de tratare a materialului muzical, cu economie de mijloace, Gheorghe Neaga abordează, încă de la începuturile carierei sale componistice, o elaborare de tip baroc a conținutului sonor. Astfel, datorită atenției foarte bine calculate pe care o acordă fiecărui

element inclus în construcția unei partituri, că totul provine dintr-un germene gândit inițial și este prelucrat până la un ultim detaliu. Bineînțeles că respectivul proces provoacă rezultate diferite în cele trei etape de creație ale autorului, mult mai evidente fiind în scriitura tehnicizată și în ideaticul conceptualizat al lucrărilor apărute în perioada finală. [34, 44, 96, 145]

9. În pofida stabilității și a previzibilității sugerate de echilibrarea gândită a întregului sistem de mijloace de expresie, în muzica lui Gheorghe Neaga se zărește o anumită atracție spre introducerea de ceva neașteptat, surprinzător. Abordarea acestui procedeu îi garantează o anumită originalitate, observată în aproape fiecare opus analizat în textele celor trei capitole analitice ale tezei. Câteva dintre cele mai neprevăzute detalii au fost enumerate în concluziile acestora. [39, 40, 41]

10. Într-un final, Gheorghe Neaga nu apare ca un inovator radical al limbajului muzical, dar nici nu se eschivează de la folosirea unui limbaj modern. Or, individualitatea sa artistică este receptivă la influențe ale stilurilor unor autori universali, dar preferă o proprie modalitate de expunere, fără a prelua, cita sau a imita direct un material muzical impropriu. Principalele transformări ale mijloacelor de expresie sonoră conferă discursului muzical un fel de a fi original, irepetabil, plasat de fiecare dată pe un punct diferit al unei axe imaginare între tradiție și inovație. [45]

Rezultatele cercetării realizate au determinat formularea următoarelor **recomandări**:

1. În virtutea faptului că studiul de față nu poate fi considerat unul exhaustiv, deoarece se concentrează doar pe o parte a moștenirii artistice a lui Gheorghe Neaga, problema științifică abordată și soluționată în teză poate servi drept suport pentru unele investigații ulterioare ce vor permite acoperirea analitică a întregului repertoriu componistic al maestrului realizată sau nu din perspectiva raportului ”tradiție-inovație”.

2. Continuarea examinării muzicii instrumentale de cameră a lui Gheorghe Neaga ar putea începe cu identificarea opusurilor pierdute sau dispărute ale autorului. Un exemplu ar fi *Suita* pentru cvintet de instrumente de suflat scrisă în etapa finală de creație, mai exact în anii '90¹⁸. Prea puținele informații aflate și partitura de negăsit au constituit o piedică în prezentarea lucrării în capitolul 4 al tezei.

3. Încă o problemă științifică oarecum adiacentă celei din teză și care vizează genul de suită în repertoriul lui Gheorghe Neaga 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 autohtoni anume din perspectiva acestui gen. *Recitativ și Burlescă* pentru vioară și pian, *Cinci piese* pentru vioară și pian¹⁹, *Patru piese* pentru cvartet de coarde, *Arie, Bolero, Allegro* pentru orchestră de cameră, sunt doar câteva dintre acestea ce ar merita o investigație prin care să se elucideze problema în cauză.

4. O altă direcție de cercetare ar fi studierea separată sau corelată a conceptelor ”tradiție” și ”inovație” din perspectivele muzicologiei contemporane.

5. Rezultatele științifice ale investigației pot fi incluse, după necesitate, în cadrul unor programe de studii muzicale ale disciplinelor adiacente.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București: Editura Muzicală a UCMR, 1997. 134 p.
2. Axionov V. Creația componistică în Moldova (Genurile principale și studierea lor). În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 9-14.
3. Axionov V. Ecouri ale neoclasicismului în creația componistică din Republica Moldova. În: Arta. Arte audiovizuale. 2007. Chișinău: Business-Elita SRL, 2007, p. 54-59.
4. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității). În: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, p. 73-87.
5. Axionov V. Folclorul în creația componistică din Moldova. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 56-65.
6. Axionov V. Gheorghe Neaga. În: Arta '92. Chișinău: Litera, 1992, p. 144.
7. Axionov V. *Pierrot lunaire* de Arnold Schönberg între tradiție și inovație. În: REVART: revistă de teoria și critica artei. nr. 1 / 2010. Timișoara: Aegis, 2010, p. 61-66.
8. Axionov V. Reflecții asupra stilului sintetic și individual în creația componistică contemporană. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, anul 2003. Chișinău: Grafema Libris, 2003, p. 96-99.
9. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
10. Balaban L. Creații muzicale ale compozitorilor din Republica Moldova în biblioteca orchestrei simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici: catalog: materialele Proiectului științific Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova = Сочинения композиторов Республики Молдова в библиотеке симфонического оркестра Национальной Филармонии им. С. Лункевича: каталог: материалы научного проекта Аннотированный регистр музыкальных произведений Республики Молдова. Chișinău: Valinex, 2014. 234 p.
11. Bălan G. Înnoirile muzicii. București: Editura Muzicală, 1966. 230 p.
12. Bentoiu P. Capodopere enesciene. ed. a 2-a. București: Editura Muzicală, 1999. 599 p.
13. Berezovicova T. Principiul compozițional de suită în muzica instrumentală din Republica Moldova. În: Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței, Chișinău, 20-21 decembrie 1993). Chișinău: Deruga, 1996, p. 53-55.
14. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga. În: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, p. 93-98.
15. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX).

Chișinău: Pontos, 2015. 172 p.

16. Berger W. G. Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu. București: Editura Muzicală, 1979. 176 p.
17. Berger W. G. Estetica sonatei contemporane. București: Editura Muzicală, 1985. 360 p.
18. Berger W. G. Ghid pentru muzica instrumentală de cameră. București: Editura Muzicală, 1965. 347 p.
19. Berger W. G. Teoria generală a sonatei. București: Editura Muzicală, 1987. 287 p.
20. Bessonova I. Aspecte ale tratării genului de sonată în creația componistică din Republica Moldova (anii '80-90 ai secolului XX). În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 190-199.
21. Bessonova I. Despre problema înnoirii sistemului de genuri în muzica secolului XX. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 29-35.
22. Bolnavu T. B. Tradiție și inovație în violonistica modernă franco-belgiană. Iași: Artes, 2015. 296 p.
23. Bolocan T. Etapele de constituire și unele particularități stilistice ale cvartetelor de coarde în creația compozitorilor din Republica Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 165-172.
24. Bolocan T. Particularitățile structurii compoziționale în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova (anii '70-'80 ai sec. XX). În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. nr. 7 / 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 50-58.
25. Bolocan T. Procedee și tehnici polifonice în cvartetele de coarde ale compozitorilor din Republica Moldova din anii 70-80. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP, 22 aprilie 2005. Chișinău: Grafema Libris, 2005, p. 172-179.
26. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
27. Bughici D. Formele muzicale. București: Editura Muzicală, 1969. 224 p.
28. Bughici D. Suita și sonata. București: Editura Muzicală a UCMR, 1965. 342 p.
29. Buhai M. Despre dirijat, dirijori și arta lor. În: Studii de muzicologie. vol. IV. Iași: PIM, 2009, p. 38-44.
30. Călinescu M. Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism. ed. a 2-a. București: Polirom, 2005. 472 p.
31. Chiciuc N. Activitatea interpretativă a compozitorului Gheorghe Neaga. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 4 (27) / 2015. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 22-25.
32. Chiciuc N. Compozitorul Gheorghe Neaga în programul de studiu al disciplinelor „Literatura muzicală” și „Istoria muzicii naționale”. În: Dimensiunea europeană a educației artistice și culturale: materialele forumului cultural internațional, 26 februarie 2015. Chișinău: Grafema

Libris, 2015, p. 108-112.

33. Chiciuc N. Compozitorul Gheorghe Neaga în viziunea muzicologilor din Moldova. În: Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători: conferința științifică internațională a doctoranzilor, 10 martie 2015: teze. Chișinău: Artpoligraf, 2015, p. 111.
34. Chiciuc N. Compoziție și dramaturgie în *Trio pentru vioară, violoncel și pian* de Gheorghe Neaga. În: Tendințe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători: materialele conferinței științifice a doctoranzilor, ed. a 5-a. Chișinău: Biotehdesign, 2016, p. 58-63.
35. Chiciuc N. Compoziție și dramaturgie în trio-urile lui Gheorghe Neaga. În: Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului: conferință științifică internațională dedicată aniversării a 75 de ani de învățământ artistic superior din Republica Moldova, 25-26 noiembrie 2015: rezumatele lucrărilor. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 41-42.
36. Chiciuc N. *Cvartetul nr. 1 pentru instrumente cu coarde* al lui Gheorghe Neaga între vechi și nou. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 1 (30) / 2017. Chișinău: Foxtrot SRL, 2017, p. 52-60.
37. Chiciuc N. *Cvartetul nr. 1 pentru instrumente cu coarde* de Gheorghe Neaga: repere sintetice. În: Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: rezumatele comunicărilor: materialele conferinței internaționale, 27 septembrie 2016. Chișinău: Valinex, 2016, p. 57.
38. Chiciuc N. Descendente ideatice în *Trio pentru clarinet, vioară și pian* de Gheorghe Neaga. În: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare: conferința științifică internațională, ed. a 8-a, Chișinău, 31 mai – 2 iunie 2016: programul și rezumatele comunicărilor. Chișinău: Notograf Prim, 2016, p. 103-104.
39. Chiciuc, N. Edificarea noilor experiențe cameral-instrumental ale compozitorului Gheorghe Neaga în *Suita pentru cvartet de coarde*. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: rezumatele lucrărilor: materialele conferinței internaționale, 20 aprilie 2018. Chișinău: Notograf Prim, 2018, p. 18-19.
40. Chiciuc N. Ipostaze ale genului de cvartet în repertoriul compozitorului Gheorghe Neaga. În: International musicology congress, 3-rd edition, 28 to 30 October 2016: volumul Congresului Internațional de Muzicologie. Timișoara: Eurostampa, 2016, p. 299-305.
41. Chiciuc N. Ipostaze ale genului de suită în repertoriul compozitorului Gheorghe Neaga. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: rezumatele lucrărilor: materialele conferinței internaționale, 7 aprilie 2017. Chișinău: Notograf Prim, 2017, p. 26.
42. Chiciuc N. Ipostaze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 1 (28) / 2016. Chișinău: Valinex, 2016, p. 42-45.
43. Chiciuc N. Miniaturile compozitorului Gheorghe Neaga: între vechi și nou. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 2 (29) / 2016. Chișinău: Notograf Prim, 2016, p. 52-56.

44. Chiciuc N. Problema formei în *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde* de Gheorghe Neaga. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. nr. 2 (31) / 2017. Chișinău: Notograf Prim, 2018, p. 230-234.
45. Chiciuc N. Repere ideatice în *Trio pentru clarinet, vioară și pian* de Gheorghe Neaga. În: *Arta. Arte audiovizuale. Serie nouă*. nr. 2 (24) / 2016. Chișinău: Notograf Prim, 2016, p. 104-108.
46. Chiciuc N. *Suita pentru pian* de Gheorghe Neaga: repere sintetice. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: Conferința științifică internațională*, (ed. a 3-a), Chișinău, 26 septembrie 2017: Tezele comunicărilor. Chișinău: Valinex SRL, 2017, p. 65-67.
47. Chiciuc N. Tratările polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga. În: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: conferință științifică internațională*, 23 iunie 2015: rezumatele comunicărilor. Chișinău: Valinex, 2015, p. 44.
48. Chiciuc N. Vechi și nou în *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde* de Gheorghe Neaga. În: *Artes: Revistă de muzicologie*. nr. 16 / 2016. Iași: Artes, 2016, p. 111-119.
49. Chiciuc N. Vladimir Axionov despre repertoriul componistic al lui Gheorghe Neaga. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. nr. 1 (24) / 2015. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 40-47.
50. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 330 p.
51. Ciochină P. Tradiție și înnoire în muzica europeană la sfârșitul secolului al XIX-lea (1870-1915). Iași: Lumen, 2006. 157 p.
52. Ciorța T. Muzica instrumentală de cameră. București: Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, 1963. 21 p.
53. Cletinici E. Creație înseamnă căutare: Gheorghe Neaga – compozitor din Moldova. În: *Gazeta de seară*. 26 martie / 1982, p. 3.
54. Cocearova G. Problema reprezentării stilului muzical local. În: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: Șearec-Com, 2002, p. 5-8.
55. Cocearova G. Tendințe și orientări în muzica sovietică moldovenească. În: *Literatura și arta*. 16 februarie / 1984, p. 6.
56. Cocearova G., Melnic V. Armonia: Istoria armoniei. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
57. Cocearova G., Melnic V. Armonia: Teoria armoniei. Chișinău: Museum, 2001. 220 p.
58. Colac T. Compozitorul moldovan Gheorghe Neaga. În: *Tinerimea Moldovei*. 21 martie / 1971. p. 8.
59. Comes L. Lumea polifoniei. București: Editura Muzicală, 1984. 232 p.
60. Cornea A. Noul, o veche poveste. București: Humanitas, 2008. 250 p.
61. Cozlova N. *Suita concertantă pentru violoncel și pian* de Gheorghe Neaga: particularitățile compoziției și dramaturgiei. În: *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*. nr. 7 / 2006. Chișinău:

- Grafema Libris, 2006, p. 43-50.
62. David D., Florea C. Specificul conceptului de tradiție în cadrul ontologiei sociale în postmodernitate. [online].http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari2/Doina%20David_Calin_Florea2.pdf (vizitat 13.05.2016).
 63. DEX: Dicționar explicativ al limbii române. ed. a 2-a, rev. București: Univers Enciclopedic Gold, 2012. 1230 p.
 64. Diaconu L. Repere stilistice și interpretative în trio-urile și cvartetele cu pian de W. A. Mozart. Iași: Artes, 2009. 229 p.
 65. Dicționar de termeni muzicali. ed. a 3-a. (coord. Firca G.). București: Editura Enciclopedică, 2010. 593 p.
 66. Dinu Ghezso: Anchetă. În: Muzica. nr. 4 (52) / 2002. București: Editura Muzicală a UCMR, 2002, p. 4-5.
 67. Duțică G., Vasiliu L. Structură – funcționalitate – formă. Iași: Artes, 1999. 256 p.
 68. Firca C. L. Modernitate și avangardă. Muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940). București: Editura Fundației Culturale Române, 2002. 267 p.
 69. Firca G. Bazele modale ale cromatismului diatonic. București: Editura Muzicală, 1966. 160 p.
 70. Flaișer M. Terminologia muzicii în limba română. Iași: Demiurg, 1997. 237 p.
 71. Gablik S. A eșuat modernismul?. București: Curtea Veche, 2008. 224 p.
 72. Garaz O. Tradițiile muzicale ca familie de alterități îngemănate. Opt observații necesare. [online].
http://www.academia.edu/8140362/Tradi%C5%A3iile_muzicale_ca_familie_de_alterit%C4%83%C5%A3i_%C3%AEngem%C4%83nate._Opt_observa%C5%A3ii_necesare_forma_extins%C4%83_a_lucr%C4%83rii_prezentate_la_Simpozionul_Musicologorum_Collegii_Colloquim_edi%C5%A3ia_a_XVIII-a_mai_2014_Academia_de_Muzic%C4%83_Gh._Dima_Cluj-Napoca (vizitat 23.03.2017).
 73. Georgescu C. D. „Modern” și „tradițional”: o posibilă perspectivă a compozitorului contemporan. În: Muzica. nr. 2 (70) / 2007. București: Editura Muzicală a UCMR, 2007, p. 3-21.
 74. Gheorghe Neaga: Biobibliografie. (alcăt. Neagu C., Balan L.). Chișinău: Imprimeria BNRM, 2001. 82 p.
 75. Gheorghe Neaga. În: Buzilă S. Interpreți din Moldova: lexicon enciclopedic (1460-1490). Chișinău: ARC, 1996, p. 310-311.
 76. Gheorghe Neaga. În: Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic = Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник. (alcăt. Ceaicovschi-Mereșanu G.). Chișinău: Universitas, 1992, p. 68-71.
 77. Gheorghe Neaga. În: Enciclopedia sovietică moldovenească. vol. IV. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1974, p. 544-545.
 78. Gheorghe Neaga. În: Literatura și arta Moldovei: enciclopedie. vol. II. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1986, p. 91.
 79. Gheorghe Neaga. În: Cosma V. Muzicieni din România: lexicon. vol. VII. București: Editura Muzicală, 2004, p. 45-46.
 80. Giuleanu V. Tratat de teoria muzicii. vol. I-II. București: Grafoart, 2013. 908 p.

81. Hamza G. Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde. București: Editura Muzicală, 1977. 164 p.
82. Hatipova I. Piese pentru pian de Gheorghe Neaga: particularități de interpretare. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. nr. 7 / 2006. Chișinău: Grafema Libris, 2007, p. 62-69.
83. Herman V. Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical. În: Lucrări de muzicologie. vol. II. Cluj-Napoca: Conservatorul de muzică „Gheorghe Dima”, 1966, p. 133-141.
84. Herman V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura Muzicală, 1982. 148 p.
85. Herman V. Structură și textură în muzica românească contemporană – implicații și influențe asupra formelor. În: Lucrări de muzicologie. vol. XII-XIII. Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1979, p. 205-218.
86. Iașeșen L. Muzica modernă. Stil și limbaj: curs. Iași: Artes, 2015. 222 p.
87. Interviu cu compozitorul și dirijorul Krzysztof Penderecki. În: Muzica. nr. 1 (25) / 1996. p. 152-156.
88. Iliuț V. O carte a stilurilor muzicale. vol. II. București: Editura Muzicală. 2011. 215 p.
89. Iliuț V., Călin A. O carte a stilurilor muzicale. vol. III. București: Editura Muzicală. 2011. 278 p.
90. Iorgulescu A. Considerații asupra fenomenului componistic contemporan. În: Muzica. nr. 4 / 1991, București: Editura Muzicală a UCMR, 1991, p. 33-42.
91. Marc O. Constantin Silvestri, creația pentru pian între tradiție și avangardă în muzica românească: rezumat (teză de doctorat). 2015. [online]. <http://amgd.ro/upload/files/RezumatDoctoratMarcRaceu2015.pdf> (vizitat 25.03.2016).
92. Matei D. Tradiție și inovație în artă. București: Editura ARSR, 1971. 167 p.
93. Melnic V. Gheorghe Neaga, un septuagenar în plină activitate de creație. În: Literatura și arta. 19 martie / 1992, p. 6.
94. Melnic V., Chiciuc N. Influențe folclorice în sonatele compozitorului Gheorghe Neaga. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate: materialele conferinței internaționale, 11-12 decembrie 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 203-206.
95. Melnic V., Chiciuc N. Perpetuarea tradițiilor în *Sonata pentru vioară și pian nr. 1* de Gheorghe Neaga. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 1 (21) / 2014. Chișinău: Valinex, 2014, p. 56-66.
96. Melnic V., Chiciuc N. Principii compoziționale în *Sonata pentru vioară și pian nr. 2* de Gheorghe Neaga. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 1 (21) / 2014. Chișinău: Valinex, 2014, p. 74-84.
97. Melnic V., Chiciuc N. Tradiții și inovații în *Sonata pentru pian* de Gheorghe Neaga. În: Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice. nr. 3 (20) / 2013. Chișinău: Valinex, 2013, p. 96-106.
98. Melnic V., Chiciuc N. Vechi și nou în sonatele pentru vioară și pian de Gheorghe Neaga. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 2 (25) / 2015. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 61-66.
99. Mihăilescu F. Tradiție și inovație: idei și atitudini literare. București: Eminescu, 1975. 394 p.

100. Miliutina I. Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 66-74.
101. Miliutina I. Sonata instrumentală moldovenească în deceniul al șaptelea. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 72-76.
102. Mircos V. Concertul instrumental în creația compozitorului Gh. Neaga: trăsături arhitectonice și de gen. În: Arta '98. Chișinău: Atelier, 1999, p. 135-138.
103. Neaga G. Piese pentru vioară. Chișinău: Cartea moldovenească, 1972. 67 p.
104. Nicolescu M. Sonata. București: Editura Muzicală a UCMR, 1962. 306 p.
105. Oprea G., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura didactică și pedagogică, 1983. 436 p.
106. Orbán Á. Relația tradiție-inovație în *Missa pentru cor mixt și dublu cvintet de suflători* de Igor Stravinski. În: Studii de muzicologie. vol. X. Iași: PIM, 2007, p. 156-164.
107. Pavâlcu-Vlahopol G. Îmbinarea diferitelor principii de formă în fuga secolului XX. În: Artes: Revistă de muzicologie. vol. VIII. Iași: Artes, 2009, p. 141-172.
108. Pereteatco A. Începuturile muzicii instrumentale de cameră în Basarabia. În: Arta '98. Chișinău: Atelier, 1998, p. 121-130.
109. Rosentzveig A. Tradiție și modernitate în interpretarea sonatei pentru pian și vioară. Iași: Tipo Moldova, 2005. 125 p.
110. Rotaru P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. În: Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 589-651.
111. Rotaru P. Muzica instrumentală și vocală de cameră din Moldova. Chișinău: Business-elita SRL, 2007. 104 p.
112. Sandu-Dediu V. Muzica nouă între modern și postmodern. București: Editura Muzicală, 2004. 300 p.
113. Sandu-Dediu V. Muzica românească între 1944-2000. București: Editura muzicală, 2002. 280 p.
114. Sava I. 1001 audiții: fișe, conspecte, eseuri. București: Editura Muzicală, 1987. 346 p.
115. Shechtman N. Maturizare. În: Chișinău. Gazeta de seară. 8 martie / 1972, p. 3.
116. Sprinceanu R. Repere în evoluția miniaturii pentru pian din Moldova în anii '60-'70. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 100-101.
117. Sprinceanu R. Tendințele stilistice în miniatura pentru pian a compozitorilor din Moldova în anii '80-'90 al secolului al XX-lea. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 130-132.
118. Stolear Z. Gheorghe Neaga. În: Молдова сочиалистэ. 26 noiembrie / 1959, p. 6.
119. Șuşnea A. M. Tradiție și inovație în simfoniile lui Doru Popovici. În: Studii de muzicologie. vol. V. Iași: PIM, 2010, p. 175-179.
120. Timaru V. Ansamblul muzical și arta scriiturii pentru diversele sale ipostaze. Oradea: Editura

- Institutului Biblic „Emanuel”, 1999. 300 p.
121. Timaru V. Compendiu de forme și analize muzicale. Brașov: Editura Universității Transilvania, 1997. 416 p.
 122. Timaru V. Dicționar noțional și terminologic. Oradea: Editura Universității din Oradea, 2002. 91 p.
 123. Timaru V. Morfologia și structura formei muzicale: curs de forme și analize muzicale. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, 1994. 242 p.
 124. Timaru V. Stilistică muzicală. ed. a 2-a. Cluj-Napoca: Media Musica, 2014. vol. I, 315 p., vol. IIA, 474 p., vol. IIB, 330 p.
 125. Tcaci E. În floarea talentului. În: Молдова сочиалистэ. 19 martie / 1972, p. 4.
 126. Tcaci E. Unele particularități ale procesului componistic: despre activitatea compozitorilor Moldovei. În: Nistru. nr. 4 / 1975, p. 152-155.
 127. Tcaci E. Vigoarea talentului: compozitorul Gheorghe Neaga la 60 de ani. În: Молдова сочиалистэ. 24 martie / 1982, p. 4.
 128. Țurcanu L., Doga E. Teoria elementară a muzicii. ed. a 2-a, revăzută și completată. Chișinău: Lumina, 1991. 464 p.
 129. Vasiliu L. Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920). Iași: Artes, 2002. 255 p.
 130. Vasiliu L. Întrepătrunderea principiilor de formă: curs de analiză muzicală. Iași: Artes, 2007. 98 p.
 131. Vasiliu L. Macroforma genului. În: Artes: Revistă de muzicologie. nr. 5. Iași: Artes, 2005, p. 88-99.
 132. Vîrtosu S. Cvartetul de coarde în creație lui Dmitri Șostakovici. Iași: Artes, 2013. 401 p.
 133. Vlaicu O. Etapele de bază ale evoluției istorice a muzicii violonistice în Republica Moldova. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 136-140.
 134. Vlaicu O. Imaginile de tip scherzo în muzica violonistică a lui Gheorghe Neaga. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999, 12 mai 2000. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 121-124.
 135. Vlaicu O. Tradiții folclorice în *Suita pentru vioară și pian* de Gh. Neaga: aspectele interpretativ și pedagogic. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor, anul 2003. Chișinău: Grafema Libris, 2003, p. 147-152.
 136. Voiculescu D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX. În: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinței științifice internaționale. Chișinău: Goblin, 1997, p. 23-28.
 137. Voiculescu D. Polifonia secolului XX. București: Editura Muzicală, 2005. 168 p.
 138. Vulcănescu M. Dimensiunea românească a existenței. București: Editura Fundației Culturale Române, 1991. 156 p.
 139. Wagner R. Opera și drama. București: Nemira Publishing House, 2011. 416 p.

140. Webern A. Calea spre muzica nouă. București: Editura Muzicală, 1988. 84 p.

În limba engleză:

141. Adorno T. W. Philosophy of New Music. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2007. 208 p.

142. Baron J. H. Chamber Music: a Research and Information Guide. 3rd ed. New York-London: Routledge Music Bibliographies, 2010. 800 p.

143. Berkun S. The Myths of Innovation. Sebastopol: O'Reilly Media, 2010. 248 p.

144. Chiciuc N. Some of Vladimir Axionov's musicological outlook on Gheorghe Neaga's compositions. In: Artes: Journal of musicology. No. 15 / 2015. Iași: Artes, 2015, p. 35-43.

145. Chiciuc N. Traditional and Innovative Aspects in Gheorghe Neaga's Quartet no. 3 for Strings. In: Artes: Journal of musicology. No.16 / 2016. Iași: Artes, 2016, p. 109-117.

146. Cobbett's cyclopedic survey of chamber music. 2nd ed. London: Oxford University Press, 1963. Vol. I, 585 p., Vol. II, 211 p., Vol. III, 641 p.

147. Cook N. A Guide to Musical Analysis. London: Oxford University Press, 1987. 376 p.

148. Drucker P. F. The Discipline of Innovation. [online]. <https://hbr.org/2002/08/the-discipline-of-innovation> (vizitat 25.03.2017)

149. Eisenstadt S. Tradition, Change and Modernity. New York: John Wiley & Sons, 1973. 367 p.

150. Fagerberg J., Mowery D. C., Nelson R. R. The Oxford Handbook of Innovation. Oxford: Oxford University Press, 2004. 680 p.

151. Hobsbawm E., Ranger T. (eds). The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 328 p.

152. Jauss H. R. Tradition, Innovation, and Aesthetic Experience. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 46, No. 3 (Spring, 1988), p. 375-388.

153. Phillips M. S., Schochet G. (eds). Questions of Tradition. Toronto: University of Totonto Press, 2004. 340 p.

154. Schönberg A. Style and Idea: Selected Writings. Berkeley: California University Press, 1975. 559 p.

155. Schumpeter J. A. The theory of economic development. Transaction Publishers: New Brunswick, New Jersey, 2004. 320 p.

156. Shils E. Tradition. Chicago: University of Chicago Press, 1981. 342 p.

157. Sonata. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVII. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 479-496.

158. Sonata form. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVII. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 497-508.

159. Suite. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVIII. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 333-350.
160. Trio. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XIX. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 150-151.
161. Quartet. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XV. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, p. 498-499.
162. Wallace B. Form in music. 2nd ed. New Jersey: Englewood, Cliffs, 1986. 439 p.
163. Whittall A. Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 238 p.

În limba germană:

164. Neubauer P. Zwischen Tradition und Innovation. Universitätsverlag C. Winter, 2001. 451 s.
165. Riemann Musiklexicon: Sachteil. Mainz: Schott's Söhne, 1967. 1087 s.
166. Schneider F. Tradition als Problem im zeitgenössischen Schaffen: Positionen – Perspektiven. In: Musik und Gesellschaft. No. 36 / 1986, s. 4-10.
167. Skuherský F. Z. Die musikalischen Formen. Prag: Mikuláš & Knapp, 1879. 230 s.
168. Stöhr R. Formenlehre der Musik. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1951. 320 s.

În limba franceză:

169. Chailley J. Traité Historique d'Analyse Musicale. Paris: Alphonse Leduc, 1951. 133 p.
170. Guide de la Musique de chambre. (coord. Tranchefort F. R.). Paris: Fayard, 2009. 994 p.

În limba rusă:

171. Абрамович А., Лобель С. Инструментальная музыка. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, с. 214-288.
172. Азгальдов Г. Г., Костин А. В. К вопросу о термине «инновация». [online]. http://www.labrate.ru/articles/azgaldov-kostin_doklad_2009-2_about-innovation.htm (vizitat 31.03.2016).
173. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник. Вып. 6. Москва: Музыка, 1987, с. 5-44.
174. Арутюнов С. А. Обсуждение статьи Э. С. Маркаряна. В: Советская этнография. Москва: Издательство Наука. № 2 / 1981, с. 97-99.
175. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
176. Березовикова Т. Вопросы единства цикла в инструментальных сюитах композиторов Молдовы. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinței științifice internaționale. Chișinău: Goblin, 1997, p. 95-103.

177. Биктагирова Г. Ф. Междисциплинарный анализ понятия «традиция». В: *Фундаментальные исследования*. № 6. / 2013. с. 725-729.
178. Борев Ю. Б. *Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов*. Москва: АСТ, 2005. 576 с.
179. Владимирова Е. Первый квартет Г. Няги. В: *Известия АН МССР: серия общественных наук*. № 2 / 1982. Кишинев: 1982, с. 59-67.
180. Влайку О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинэу: Grafema Libris, 2011. 226 с.
181. Георгий Няга. В: *Композиторы и музыковеды Молдавии: справочник*. (сост. Дегтярев В.). Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973, с. 42-43.
182. Георгий Няга. В: *Композиторы и музыковеды Молдавии: библиографический справочник*. (сост. Дегтярев В.). Кишинев: Тимпул, 1979, с. 62-64.
183. Георгий Няга. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 3. Москва: Советская энциклопедия, 1976, с. 1062.
184. Гохман В. М. География культурных традиций и ее место в комплексном использовании. В: *Советская этнография*. Москва: Издательство Наука. № 2 / 1981, с. 110-112.
185. Гройс Б. *Комментарии к искусству*. Москва: Художественный журнал, 2003. 344 с.
186. Гуляницкая Н. С. *Методы науки о музыке*. Москва: Музыка, 2009. 256 с.
187. Дусаев Х. Б. *Инновации: теоретический аспект*. В: *Вестник Оренбургского государственного университета*. № 6 / 2003.
188. Задерацкий В. В. *Культура и цивилизация: искусство и тоталитаризм*. В: *Советская музыка*. № 9 / 1990, с. 6-14.
189. Зинькевич Е. С. *Динамика обновления*. Киев: Музична Україна, 1986. 184 с.
190. Зюзина Н. Г. *Традиции и новаторство в творчестве современных осетинских художников*. В: *Международный научно-исследовательский журнал*. № 6 (37) / 2015, Ч. 4 (июль), с. 77-79.
191. Иванов В. А. *Сущность, классификация инноваций и их специфика в аграрном секторе*. В: *Вестник*. № 1 / 2007.
192. Имдаль М. *Опыт другого видения: статьи об искусстве X-XX веков, изд. 2-е*. Киев: Дух и Литера, 2011. 488 с.
193. *Искусство, масс-медиа, политика: материалы круглого стола*. В: *Научный вестник Московской консерватории*. № 4 / 2013, с. 20-51.
194. Каган М. С. *Традиции и новации в современных философских дискурсах (текст выступления)*. В: *Серия "Symposium", Традиции и новации в современных философских дискурсах*. Вып. 14: материалы круглого стола 8 июня 2001. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001, с. 39-42.
195. Кириллина Л. *Идея развития в музыке XX века*. В: *Западное искусство. XX век: Проблема*

- развития западного искусства XX века. Санкт-Петербург: изд. Д. Буланин, 2001, с. 101-126.
196. Клетинич Е. Инструментальная музыка Георгия Няги (вопросы эволюции стиля). В: Композиторы Союзных Республик: сборник статей. Вып. 4. Москва: Советский композитор, 1983, с. 3-33.
197. Клетинич Е. Георгий Няга. В: Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 201-242.
198. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 358 с.
199. Козлова Н., Циркунова С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chişinău: Pontos, 2014. 256 с.
200. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Ленинград: Советский композитор, 1982. 152 с.
201. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1975. 480 с.
202. Косинова О. А. К вопросу о трактовке понятия «традиция» в отечественной педагогике. В: Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». № 2 / 2009.
203. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinței științifice internaționale. Chişinău: Goblin, 1997, p. 112-118.
204. Крючкова С. Е. Инновации: Философско-методологический анализ: автореферат. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. 2001. [online]. <http://www.dissercat.com/content/innovatsii-filosofsko-metodologicheskii-analiz> (vizitat 12.12.2016).
205. Лихачев Д. Письма к молодым читателям. [online]. <http://grani.agni-age.net/edu/likhachev14.htm> (vizitat 27.03.2017).
206. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
207. Лобанова Т. В. Основные подходы к изучению проблемы традиции. В: Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Соц. науки. № 1 (9) / 2008. с. 70-76.
208. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. Москва: Советский композитор, 1982. 328 с.
209. Милютин И. Из наблюдений за развитием камерно-инструментального творчества в музыкальном искусстве Молдовы. В: Cercetări de muzicologie. Chişinău, 1998, p. 5-12.
210. Милютин И. Камерно-инструментальное творчество (к вопросу о национальном стиле). В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 190-212.
211. Милютин И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60-70-х годов. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7-20.
212. Милютин И. К вопросу о стилевой и жанровой интеграции в современном музыкальном искусстве. Обретения и потери. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinței științifice internaționale. Chişinău: Goblin, 1997, p. 79-87.

213. Милютин И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторской творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 79-95.
214. Мироненко Е. Влияние переходных процессов на развитие постсоветского композиторского творчества в Республике Молдова. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. nr. 1 (21) 2014. Chișinău: Valinex, 2014, p. 9-15.
215. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинев: Primex-Com SRL, 2014. 440 с.
216. Молчанова Л. А. Инновации в живописи второй половины XX в: автореферат. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. 2012. [online]. <http://www.dissercat.com/content/innovatsii-v-zhivopisi-vtoroi-poloviny-xx-v> (vizitat 12.12.2016).
217. Музыка Т. О значении вариационной формы и импровизационного начала в молдавском музыкальном фольклоре и композиторском творчестве. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдове. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 26-37.
218. Музыкальное творчество в Советской Молдавии: вопросы истории и теории. Кишинев: Штиинца, 1988. 164 с.
219. Мурахтанов А. В., Воротилина Т. Л. Понятие традиции в социальных науках: содержание, структура, значение. В: Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Гражданское общество, государство и право в переходный период. № 1 / 2002, с. 53-58.
220. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
221. Новикова Т. В. Традиции и новаторство в музыке рубежа XX-XXI веков (на примере фортепианных произведений отечественных композиторов): диссертация. 2015. [online]. <http://www.rostcons.ru/assets/ref-disser/2016/novikova-disser.pdf> (vizitat 22.09.2016).
222. Орлов В. В. «Новая музыка»: к проблеме понятийного обоснования. В: Современные проблемы науки и образования. № 4 / 2013.
223. Орлов В. В. «Новое» в музыкальном искусстве: онтологический и ценностный аспект: автореферат. 2013. [online]. <http://dlib.rsl.ru/loader/view/01005543498?get=pdf> (vizitat 17.12.2016).
224. Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. Сб. ст. (Сост. Гольцман А. М., общ. ред. Тараканов М. Е.). Москва: Советский композитор, 1982. 232 с.
225. Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. Москва: Музыка, 1967. 151 с.
226. Свиридов Г. В. Музыка как судьба. Москва: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
227. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. Москва: ВЛАДОС, 2004. 231 с.

228. Сорокина Л. И. Целостность художественного сознания как синтез традиции и новаторства: Социально-философский аспект: автореферат. В: Российская государственная библиотека: Официальный сайт. 2004. [online]. <http://search.rsl.ru/ru/record/01002663365> (vizitat 23.09.2016).
229. Способин И. В. Музыкальная форма: учебник для муз. вузов. Москва: Музыка, 1972. 400 с.
230. Столяр З. Георгий Няга. Москва: Советский композитор, 1959. 11 с.
231. Столяр З. Георгий Няга. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973. 140 с.
232. Столяр З. Георгий Няга. В: Композиторы Молдавской ССР. (сост. Скоблионок А.). Москва: Советский композитор, 1960. с. 153-155.
233. Столяр З. Георгий Няга. В: Композиторы Советской Молдавии: краткий биографический справочник. (сост. Мануйлов М.). Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967, с. 112-114.
234. Столяр З. Дебют молдавского композитора. В: Советская музыка. № 10 / 1959, с. 56-58.
235. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград: Музыка, 1971. 414 с.
236. Традиция. В: Кравченко А. И. Культурология: Словарь. Москва: Академический проект, 2000, с. 577.
237. Фархадов Р. Я. Время вопросов. В: Музыкальная академия. № 2 / 2013, с. 64-65.
238. Хатинова И. Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов. Кишинэу: Grafema Libris, 2010. 196 с.
239. Холопов Ю. Н. К каким только достижениям не приводит мелкое хулиганство. В: Культура. 10-16 октябрь, № 41 / 2002, с. 9.
240. Холопов Ю. Н. Новый музыкальный инструмент: рояль. В: М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи. Москва: Алетейя, 2003, с. 252-271.
241. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Санкт-Петербург: ЛАНЬ, 2001. 490 с.
242. Циркунова С. Музыкальная форма в произведениях для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. nr. 1-2 (12-13) / 2011. Chișinău: Valinex, 2011, p. 94-98.
243. Циркунова С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinței științifice internaționale. Chișinău: Goblin, 1997, p. 88-94.
244. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва: Музыка, 1987. 243 с.
245. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
246. Чернова Т. Жанровый аспект музыкальной формы. В: Muziqi Dünyası. № 1 (58) / 2014, с. 7070-7089.

247. Чобану-Сухомлин И. Библиейские коннотации в сочинении *Забывтые песнопения* Г. Чобану как выражение авторской позиции ”традиционного новаторства”. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. nr. 4 (17) / 2012. Chișinău: Valinex, 2013, p. 69-84.
248. Шафеев Р. Н. Музыкальная культура как система: автореферат. В: disserCat – электронная библиотека диссертаций. 2007. [online]. <http://www.dissercat.com/content/muzykalnaya-kultura-kak-sistema> (vizitat 12.12.2016).
249. Шацкий Е. Утопия и традиция. Москва: Прогресс, 1990. 456 с.
250. Шахназарова Н. Г. Художественная традиция в музыкальной культуре XX века. Москва: ГИИС, 1997, 134 с.
251. Эренграсс Б., Апресян Р., Ботвинник Е. Культурология: Учебник для вузов. [online]. <http://rutlib2.com/book/3296> (vizitat 21.02.2017).

Resurse internet:

252. 12 lecții de istoria muzicii. [online]. <https://cpciasi.wordpress.com/> (vizitat 13.02.2014).
253. Inovație. În: Wikipedia. [online]. <https://ro.wikipedia.org/wiki/Inova%C8%9Bie> (vizitat 15.10.2016).
254. Innovation. In: Merriam-Webster's Concise Dictionary of English Usage. [online]. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/innovation> (vizitat 15.10.2016).
255. Paraphrase mass. In: Wikipedia. [online]. https://en.wikipedia.org/wiki/Paraphrase_mass (vizitat 25.11.2015).
256. Tradiție. În: Wikipedia. [online]. <https://ro.wikipedia.org/wiki/Tradi%C8%9Bie> (vizitat 15.10.2016).
257. Словарь иностранных слов. [online]. http://slovonline.ru/slovar_inostran/ (vizitat 31.03.2016).
258. Традиции и новаторство в искусстве. В: Краткий словарь по эстетике. [online]. <http://esthetiks.ru/traditsii-i-novatorstvo-v-iskusstve.html> (vizitat 31.03.2016).
259. Традиции и новаторство в культуре. В: Studyport. [online]. <http://studyport.ru/referaty/istorija/4757-traditsii-i-novatorstvo-v-kulture> (vizitat 31.03.2016).
260. Традиция. В: Википедия. [online]. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D0%B8%D1%8F> (vizitat 15.10.2016).
261. Традиция и новаторство в искусстве. [online]. <http://schools.keldysh.ru/labmro/kollekz/PROEKT3/tradiz.htm> (vizitat 05.04.2017).
262. Традиция и новаторство в искусстве. В: АКАДЕМИК. [online]. <http://aesthetics.academic.ru/470/%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%94%D0%98%D0%A6%D0%98%D0%AF%D0%98%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%90%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E%D0%B2%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5> (vizitat 23.03.2017).

NOTE

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata Chiciuc Natalia, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele: Chiciuc Natalia

Semnătura

Data

CV-ul AUTORULUI

Numele de familie și prenumele: Chiciuc Natalia

Data și locul nașterii: 29.03.1988, Slobozia Mare, Cahul

Cetățenia: Republica Moldova

Studii:

superioare: AMTAP, facultatea Artă Instrumentală, Compoziție și Muzicologie; 2008-2011; Muzicologie; profesor de discipline muzicale teoretice.

de masterat: AMTAP, facultatea Artă Instrumentală, Compoziție și Muzicologie; 2011-2013; Muzicologie; profesor de obiecte muzicale teoretice, critic muzical, colaborator al redacțiilor muzicale Radio-TV și al mass-mediei culturale, coordonator de proiecte cultural-artistice, cercetător științific ș.a.

de doctorat: AMTAP; 2013-2016; 653.01 – Muzicologie.

Stagii:

Cursuri de formare continuă la specialitatea *Psihopedagogia Artelor*: Institutul de Științe ale Educației; 07.09.2015-26.09.2015; gradul II didactic, ordin nr. 709 din 20 iulie 2016; discipline muzicale teoretice.

Mobilitate Erasmus Mundus – Action 2: Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, România; 28.09.2015-29.10.2016; Muzicologie (studii doctorale).

Activitate profesională:

- IPNA Compania Teleradio Moldova, Redacția Muzică; redactor-prezentator; din 2016.
- AMTAP, Catedra Muzicologie și Compoziție; lector universitar; din 2015.
- AMTAP, Proiectul științific instituțional *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație compositivă): actualizare, sistematizare, digitalizare*; cercetător științific; din 2015.
- AMTAP, Consiliul Științific; membru, secretar științific; din 2015.
- AMTAP, secția Mobilitate Academică și Integritate Europeană; metodist superior; 2015.
- CEEA „Ștefan Neaga”, Catedra de muzicologie, Salonul Muzica Anual *Pagini din istoria muzicii naționale*; coordonator; din 2015.
- Liceul cu profil Artă „Mihail Berezhovschi”; profesor de discipline muzicale teoretice; 2012-2013.
- *No 14 plus minus Contemporary music Journal* din București, România; redactor științific / autor de articole; 2012-2016.
- *Literatura&Arta, Capitala / Столиця, No 14 plus minus Contemporary music Journal*; colaborator / autor de articole de mediatizare culturală și de popularizare a științei; din 2012.
- CEEA „Ștefan Neaga”, Catedra de muzicologie; profesor de discipline muzicale teoretice; din 2010.
- Școala de Arte „Maria Cebotari” din Cahul; profesor de discipline muzicale teoretice; 2007-2008.
- Grădinița nr. 2 „Licurici” din Slobozia Mare, Cahul; conducător muzical; 2007.



Domenii de interes științific: muzicologie.

Participări în proiecte științifice naționale și internaționale:

- Cercetător științific în cadrul Proiectului Științific Instituțional al AMTAP 15.817.06.08A *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (Folclor și creație componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare*, 2015-2018.
- Autor al monografiilor *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în biblioteca orchestrei naționale de cameră a Republicii Moldova: catalog*. Chișinău: Foxtrot, 2017. 105 p. ISBN 978-9975-89-082-3 și *Creații muzicale ale compozitorilor autohtoni în biblioteca corului național de cameră al Republicii Moldova: catalog*. Chișinău: Foxtrot, 2017. 39 p. ISBN 978-9975-89-081-6.

Participări la foruri științifice (naționale și internaționale) cu comunicări referitoare la tema tezei: în total 24, dintre care 6 naționale și 18 internaționale.

Alte participări la foruri științifice (naționale și internaționale): în total 10.

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate la tema tezei: în total 26, dintre care 16 articole și 10 rezumate.

Alte lucrări științifice și de popularizare a științei publicate inclusiv online: în total 7; **în reviste de specialitate sau în mass-media (publicate inclusiv online):** în total 35.

Burse, premii, mențiuni, distincții:

Bursa de Excelență a Guvernului pe anul 2015, conform Hotărârii nr. 1011 din 10.12.2014 publicată pe 19.12.2014 în Monitorul Oficial nr. 372-384, art. nr.: 1091.

Activități în cadrul colegiilor de redacție ale revistelor științifice și ale altor materiale:

- Redactarea științifică a culegerii *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate: conferință științifică internațională, 23 iunie, 2015: rezumatele comunicărilor*. Chișinău: Valinex SRL, 2015. 70 p. ISBN 978-9975-9617-6-9.
- Redactarea de conținuturi afișate pe pagina web a CEEA „Ștefan Neaga” – <http://ceneaga.md/>.
- Elaborarea și redactarea curriculumurilor disciplinare la *Literatura muzicii naționale. Folclorul muzical* pentru toate specialitățile CEEA „Ștefan Neaga” și la *Descifrarea melodiilor populare* pentru specialitatea Muzicologie (studii medii).

Alte activități:

- Președinte al comisiei de examen de finalizare a studiilor la Colegiu „Julia Hasdeu” din Cahul (2015, 2016).
- Participarea la programul de Cooperare Transfrontalieră România-Ucraina-Republica Moldova *Educația artistică și culturală în contextul cooperării transfrontaliere durabile* (participarea la Forum și redactarea unor informații de pe pagina web a programului; 2015).

Cunoașterea limbilor: română – limbă maternă; engleză – comunicativ; rusă – comunicativ; franceză – cu dicționar; germană – cu dicționar.

Date de contact: Republica Moldova, Chișinău, Codru, str. Grenoble, nr. 120/4, ap. 111; GSM: 068406263; e-mail: chiciuc.natalia@yahoo.com.

ANEXE

Anexa 1. Exemple muzicale

A.2.1: *Oleandră* pentru vioară și pian

Allegro grazioso

Violino

Piano

The score for 'Oleandră' is in 3/8 time and B-flat major. The Violino part begins with a melody of eighth notes, marked *mf*. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, also marked *mf*. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

A.2.2: *Hora spiccato* pentru vioară și pian

Allegro con spirito

Violino

Piano

The score for 'Hora spiccato' is in 2/4 time and C major. The Violino part features a rhythmic melody of eighth notes, marked *mf*. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and eighth notes in the left hand, marked *mf*. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

A.2.3: Joc pentru vioară și pian

Allegro vivo

Violino

Piano

f

mf

una corda

A.2.4: Joc moldovenesc pentru vioară și pian

Allegro vivo

Violino

Piano

mf

a tempo

tr

cresc.

A.2.5: Melodie din ciclul Cinci piese pentru pian

Andante

Piano

p *mp* *cres*

cres do

A.2.6: Joc din ciclul Cinci piese pentru pian

Allegro assai

Piano

mf

cres cres

A.2.7: Duet din ciclul *Cinci piese pentru pian*

Adagio $\text{♩} = 42$

Piano

p *legato* *cantando*
mp

sempre *cresc* *dim.*

A.2.8: Canon din ciclul *Cinci piese pentru pian*

Allegro assai

Piano

mf

simile

A.2.9: Tocatină din ciclul *Cinci piese pentru pian*

Allegro $\text{♩} = 132$

Piano

mf *crescendo*

A.2.10: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. I-a, Introducere

Allegro precipitato

Piano

A.2.11: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. I-a, TP

Allegro precipitato

Violino

Piano

A.2.12: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. I-a, TS

Allegro precipitato

Violino

Piano

A.2.13: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. a II-a, Scherzino, elementul a

Allegro vivo con spirito

Violino

Piano

p

mp

p

p

A.2.14: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. a II-a, Scherzino, elementul b

Allegro vivo con spirito

Violino

Piano

mf

mf

p

A.2.15: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. a III-a, Introducere

Allegro ma non tanto

Piano

p poco cresc.

A.2.16: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. a III-a, tema A

Allegro ma non tanto

Violino

mp con finezza

Piano

p

A.2.17: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. a III-a, tema B1

Allegro ma non tanto Agitato

Violino *tr*[#]

Piano *mf* *tr*

tr[#] *m. s.* 10

10 10 10 5

A.2.18: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. a III-a, tema BII

Allegro ma non tanto

Violino *v* *SUI A*

Piano *mf* un poco capriccioso

v *SUI A* 6

mf un poco capriccioso

A.2.19: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. a IV-a, TP

Allegro assai

Violino

Piano

A.2.20: Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. a IV-a, TS

Allegro assai

Violino

Piano

pochiss. rit. *mf* poco meno mosso

A.2.21: *Suita pentru pian, p. I-a, Preludiu, elementul a*

Piano *Moderato maestoso*

A.2.22: *Suita pentru pian, p. I-a, Preludiu, elementul b*

Piano *Moderato maestoso*
ben legato

A.2.23: *Suita pentru pian, p. a II-a, Scherzino, elementul a*

Piano *Prestissimo giocoso*

A.2.24: *Suita pentru pian, p. a II-a, Scherzino, elementul b*

Piano *Andante cantabile*
p semplice

A.2.25: *Suita pentru pian, p. a III-a, Basm, compartimentul A*

Piano *Adagio doloroso*
mf poco dim
rall.

A.2.26: Suita pentru pian, p. a IV-a, Temă cu variațiuni, tema

Andante con moto

Piano



A.2.27: Suita pentru pian, p. a IV-a, Temă cu variațiuni, variațiunea a IV-a, tema 1

Allegro con spirito

Piano

T1

mf

tr



A.2.28: Suita pentru pian, p. a IV-a, Temă cu variațiuni, variațiunea a IV-a, tema 2

Allegro con spirito

Piano

T2

sub. f



A.2.29: Suita pentru pian, p. a IV-a, Temă cu variațiuni, variațiunea a IV-a, temele 3 și 4

Allegro con spirito

Piano

T3

T4

poco a poco cresc.



A.2.30: *Suita* pentru pian, p. a V-a, *Rondo*, tema refrenului

Allegro molto con brio

Piano

f *staccato*

A.2.31: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. I-a, *Introducere*, elementul a

Allegretto giocoso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

A.2.32: *Suita pentru cvartet de coarde, p. I-a, Introducere, elementul b*

Allegretto giocoso

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

A.2.33: *Suita pentru cvartet de coarde, p. a II-a, Doină*

Poco grave

Violino II
Viola
Violoncello

A.2.34: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a III-a, trei elemente din *Dans*

Allegro

Violino I

A.2.35: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, *Scherzo*, refrenul A, șirul din douăsprezece sunete ale gamei cromatice

Violino I

A.2.36: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, *Scherzo*, episodul B

Violino I

Violino II

A.2.37: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, *Scherzo*, episodul C

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

A.2.38: *Suita pentru orchestră de cameră, p. I-a, Coral*

Fagotto *p*

Corno in Fa 1 *p*

Corno in Fa 2

Tromba in Si

A.2.39: *Suita pentru orchestră de cameră, p. a II-a, Vals*

Allegretto

Flauto *f*

Clarinetto in Si

Fagotto *f*

A.2.40: *Suita pentru orchestră de cameră, p. a III-a, compartimentul A*

Allegro alla marcia

Violino I *p* *sfz*

Violino II *p* *sfz*

A.2.41: *Suita* pentru orchestră de cameră, p. a III-a, compartimentul *B*

Allegro alla marcia

Flauto

Clarinetto in Sib

Fagotto

Corno in Fa

Tromba in Sib

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabbasso

f

4

A.3.1: *Dans lent* pentru pian

Andantino con moto

Piano

mf

poco acceler.

cresc.

a tempo

mp

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'A.3.1: Dans lent'. The tempo is 'Andantino con moto'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and includes the instruction 'poco acceler.'. The second system starts with 'cresc.' and 'a tempo' after a double bar line. The piece ends with a dynamic marking of *mp*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

A.3.2: *Studiu de concert* pentru pian

Allegro non troppo ma giocoso

Piano

mf

simile

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'A.3.2: Studiu de concert'. The tempo is 'Allegro non troppo ma giocoso'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The second system is marked 'simile'. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with a consistent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

A.3.3: Sonata pentru pian, compartimentul A, secțiunea a

Allegro con spirito

Piano



A.3.4: Sonata pentru pian, compartimentul B, secțiunea d

Meno mosso
ben legato

Piano



A.3.5: Sonata pentru pian, compartimentul C, secțiunea e

Allegro con spirito

Piano



A.3.6: Sonata pentru pian, compartimentul D, secțiunea *f*^d

Andante

Piano

mf

This musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'Andante'. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second and third systems continue the melodic and harmonic development. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

A.3.7: Trio pentru clarinet, vioară și pian, p. I-a, *TP*

Allegretto scherzando

Clarinetto in Si

Violino

Piano

Pno.

This musical score is for a Trio in 2/4 time, marked 'Allegretto scherzando'. It features three parts: Clarinet in B, Violin, and Piano. The score is divided into two systems. The first system includes dynamics such as *sfz* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues the piece with various articulations and dynamics. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

A.3.8: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. I-a, *TS*

Allegretto scherzando

Clarinetto in Sib

Violino

Piano

A.3.9: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. a II-a, compartimentul A

Intermezzo scherzando

Piano

mf

A.3.10: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. a II-a, compartimentul A¹

Intermezzo scherzando

Clarinetto in Sib

Violino

Piano

mf

f

A.3.11: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. a III-a, compartimentul A

Largo, poco a poco scherzando

Clarinetto in Sib

Piano

A.3.12: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. a III-a, compartimentul (B)A

Poco scherzando

Clarinetto in Sib

A.3.13: *Trio* pentru clarinet, vioară și pian, p. a IV-a

Perpetuum mobile

Clarinetto in Sib



A.3.14: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, p. I-a, *TP*

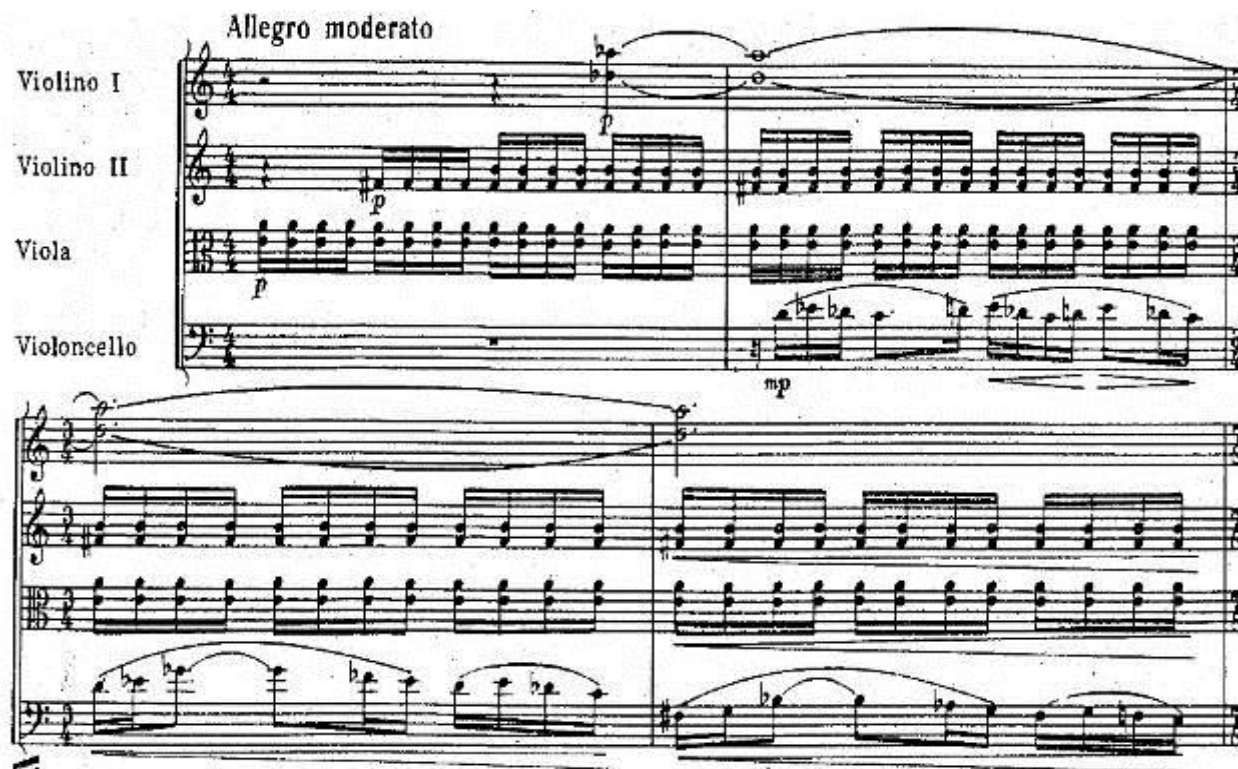
Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello



A.3.15: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, p. I-a, *TS*

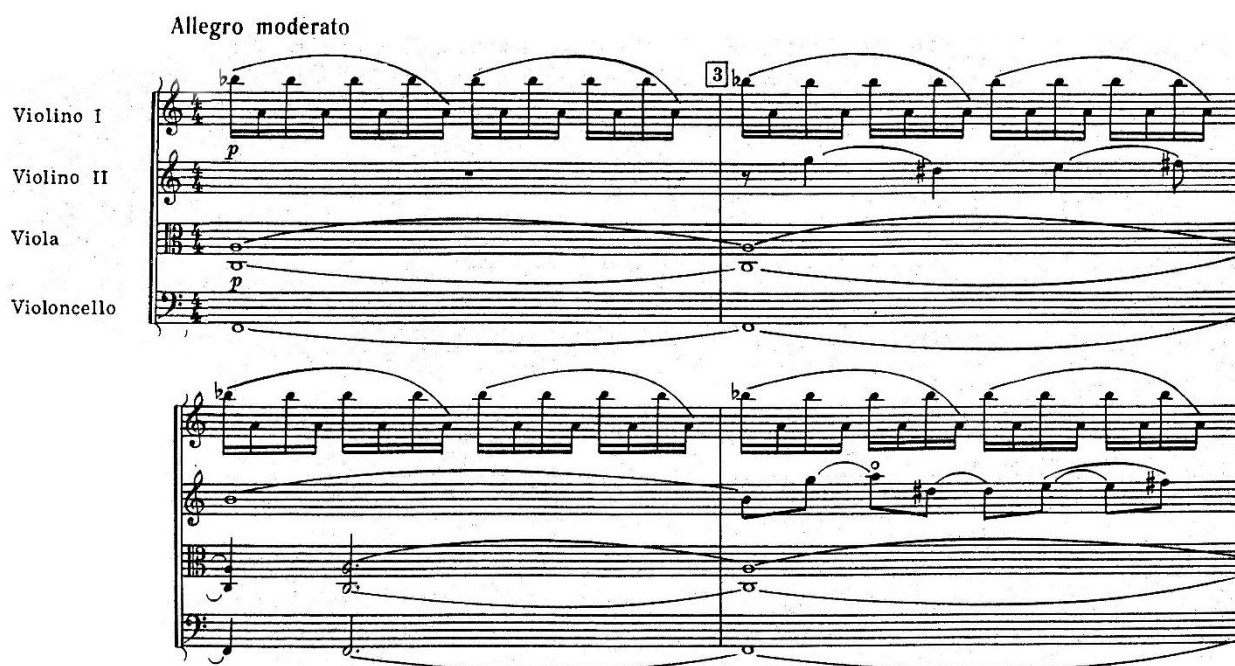
Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello



A.3.16: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, p. I-a, melodia TP, fazele temei și celula generatoare

Allegro moderato

Violoncello

Celula

mp

fp

f

sf secco

A.3.17: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, p. a II-a, melodie inspirată din cântecul popular rus *Эй, ухнем!*

Allegro brusco

Violino I

A.3.18: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, p. a II-a, intonații caricaturizate din melodia folclorică *Mărioară*

Allegro brusco

Violoncello

p

mf

A.3.19: *Cvartetul nr. 1 pentru instrumente cu coarde, p. a II-a, expoziția fugii*

Allegro brusco

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked *Allegro brusco*. The first system shows the initial entries of the instruments, with a long melodic line in Violino I and Violino II, and a rhythmic accompaniment in Viola and Violoncello. The second system continues the development of the fugue theme. The third system shows the entry of the Viola and Violoncello. The fourth system shows the entry of the Violino I and Violino II. The score includes dynamic markings such as *mp* and *pizz.* (pizzicato). The page number 171 is visible at the bottom.

A.3.20: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, p. a III-a, tema primei diviziuni

Andante

Violino I

32 sul A

33

mp

tr

A.3.21: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, p. a IV-a, TP

Violino I

senza sord. Allegro

f sub.

37

38

tr

v

v

v

A.3.22: *Cvartetul nr. 1* pentru instrumente cu coarde, p. a IV-a, TS

Allegro

Violino I

Violino II

39

40

f sub.

tr

v

v

A.3.23: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. I-a, *Introducere*, tema

Andante

Contrabassi



A.3.24: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. a II-a, *Cântec*, tema

Andantino

Violini I



A.3.25: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. a III-a, *Vals*, tema compartimentului A

Allegretto grazioso

Violini I



A.3.26: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. a III-a, *Vals*, tema compartimentului B

Allegretto grazioso

Violini I



A.3.27: *Suita* pentru orchestră de coarde, p. a IV-a, *Final*, tema

Allegro con brio

Violini I



A.3.28: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. I-a

Cello



A.3.29: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a II-a, *Vals*, tema secțiunii a

Allegro appassionato

Cello



A.3.30: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a II-a, *Vals*, tema secțiunii b

Allegro appassionato

Cello



A.3.31: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a II-a, *Vals*, secțiunea c

Allegro appassionato

Cello

Piano



A.3.32: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a III-a

Tempo di menuetto
(Allegretto)

A.3.33: *Suita concertantă* pentru violoncel și pian, p. a V-a, tema refrenului

Allegro con spirito

A.4.1: *Continuum* din ciclul *Șase piese* pentru pian

Piano

p

A.4.2: Imitația din ciclul Șase piese pentru pian

Moderato

Piano

articolato



A.4.3: Inversia din ciclul Șase piese pentru pian

Piano

pp Ben legato



A.4.4: Vals din ciclul Șase piese pentru pian

Tempo di valse

Piano

p poco cresc. e acceler.

p a tempo

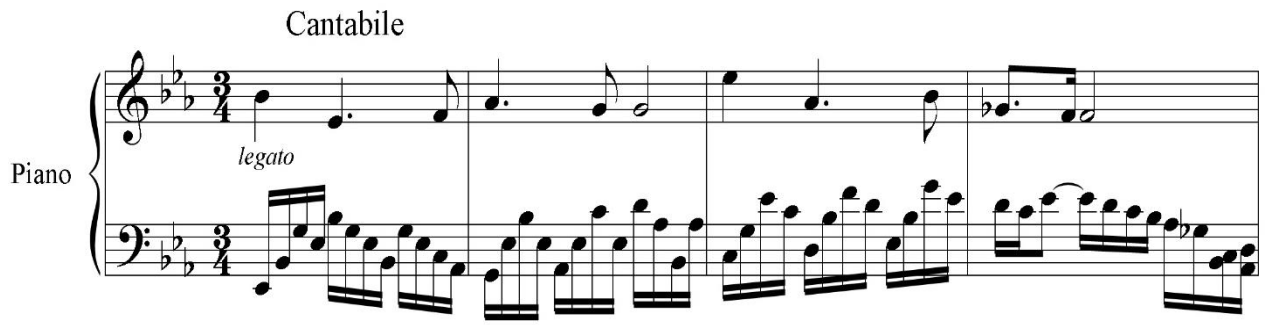


A.4.5: Aria din ciclul Șase piese pentru pian

Cantabile

Piano

legato



A.4.6: Dans din ciclul Șase piese pentru pian

Allegro giocoso

Piano

mf



A.4.7: Sonata pentru vioară și pian nr. 2, p. I-a, secțiunea a

Molto moderato

Violino

Piano

mf



A.4.8: Sonata pentru vioară și pian nr. 2, p. I-a, secțiunea c

Molto moderato

Violino

Piano

mp piu mosso *tranquillo Listesso tempo*

A.4.9: Sonata pentru vioară și pian nr. 2, p. I-a, secțiunea d, elementele a și b

Molto moderato

Piano

sp.

A.4.10: Sonata pentru vioară și pian nr. 2, p. I-a, secțiunea d, elementele c, d și e

Molto moderato

Violino

Piano

d *e* *c*

A.4.11: Sonata pentru vioară și pian nr. 2, p. a II-a, secțiunea a

Allegro giocoso

Violino

Piano

A.4.12: Sonata pentru vioară și pian nr. 2, p. a II-a, secțiunea e

Molto meno mosso

Violino

Piano

A.4.13: Sonata pentru vioară și pian nr. 2, p. a III-a, secțiunea a

Adagio molto cantabile

Piano

A.4.14: *Trio* pentru vioară, violoncel și pian, secțiunea *a*, elementul tematic I

Lento

Cello Musical notation for Cello part of A.4.14. The staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and finally a half note E3. The dynamic marking is *mp*.

A.4.15: *Trio* pentru vioară, violoncel și pian, secțiunea *a*, elementul tematic II

Lento

Violino Musical notation for Violino part of A.4.15. The staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5. The dynamic marking is *mf*.

A.4.16: *Trio* pentru vioară, violoncel și pian, secțiunea *d*

Lento

Cello Musical notation for Cello part of A.4.16. The staff is in bass clef with a common time signature. The music consists of a single melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and finally a half note E3. The dynamic marking is *mf*. The notation includes *poco crescendo* and *poco dim.* markings.

A.4.17: *Trio* pentru vioară, violoncel și pian, secțiunea *e*

Allegro con brio

Piano Musical notation for Piano part of A.4.17. The staff is in grand staff with a common time signature. The music consists of a single melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and finally a half note E3. The dynamic marking is *f*.

A.4.18: *Trio* pentru vioară, violoncel și pian, secțiunea *f*

Allegro con brio

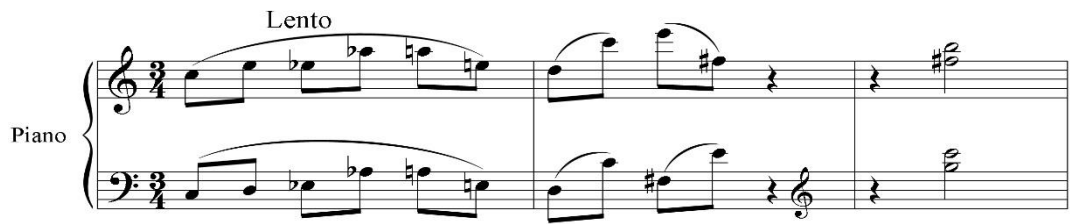
Violino Musical notation for Violino part of A.4.18. The staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and finally a half note E5. The dynamic marking is *mf*.

Cello Musical notation for Cello part of A.4.18. The staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and finally a half note E3. The dynamic marking is *f*.

Piano Musical notation for Piano part of A.4.18. The staff is in grand staff with a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and finally a half note E3. The dynamic marking is *p*.

A.4.19: *Trio pentru vioară, violoncel și pian, sfârșitul*

Lento



A.4.20: *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, p. I-a, Introducerea*

Andantino



A.4.21: *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, p. I-a, compartimentul A, secțiunea a*

Andantino

Allegro subito



A.4.22: *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, p. I-a, compartimentul B*

Andantino

Violino I

Violino II

Viola

Cello

arco

pizz.

arco

A.4.23: *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, p. I-a, compartimentul C*

Andantino

Violino I

Violino II

A.4.24: *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, p. I-a, Andante sostenuto*

Andante sostenuto

Viola

Cello

Musical score for Viola and Cello, measures 1-4. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Viola part is written in the bass clef and the Cello part is also in the bass clef. The music consists of a series of quarter and eighth notes, with some rests.

A.4.25: *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, p. a II-a, tema compartimentului A*

Allegro con brio

Violino I

Violino II

Viola

Cello

Musical score for Violino I, Violino II, Viola, and Cello, measures 1-4. The score is in 7/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Violino I and Violino II parts are written in the treble clef, the Viola part is in the bass clef, and the Cello part is in the bass clef. The music consists of a series of quarter and eighth notes, with some rests.

A.4.26: *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, p. a II-a, compartimentul B*

Allegro con brio

Violino I

Violino II

Viola

Cello

A.4.27: *Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, p. a II-a, tema în repriză*

Allegro con brio

Violino II

Anexa 2. Notografie

Lista lucrărilor editate ale lui Gheorghe Neaga ce aparțin repertoriului de muzică instrumentală de cameră și sunt vizate în prezenta cercetare

1. Neaga G. Dans lent. În: Piese pentru pian. Chișinău: Literatura artistică, 1988, p. 88-91.
2. Neaga G. Cinci piese pentru pian. În: Piese pentru pian. Chișinău: Cartea moldovenească, 1971, p. 36-47.
3. Neaga G. Sonată pentru pian. Chișinău: Literatura artistică, 1983. 28 p.
4. Neaga G. Studiu de concert. În: Piese pentru pian. Chișinău: Literatura artistică, 1988, p. 92-102.
5. Няга Г. Жок для скрипки и фортепиано. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1962. 9 с.
6. Няга Г. Жок молдовенеск для скрипки и фортепиано. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1961. 16 с.
7. Няга Г. Оляндра. В: Сборник произведений молдавских композиторов для скрипки и фортепиано, ч. I. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1961, с. 97-103.
8. Няга Г. Первый квартет для двух скрипок, альты и виолончели: партитура. Москва: Советский композитор, 1974. 40 с.
9. Няга Г. Соната для скрипки и фортепиано. Москва: Советский композитор, 1961. 56 с.
10. Няга Г. Сюита для струнного квартета: партитура. Москва: Советский композитор, 1968. 32 с.
11. Няга Г. Сюита для струнного оркестра: партитура. Москва: Музыка, 1977. 31 с.
12. Няга Г. Сюита для фортепиано. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964. 40 с.
13. Няга Г. Хора спиккато. В: Сборник произведений молдавских композиторов для скрипки и фортепиано, ч. I. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1961, с. 104-106.

Lista lucrărilor manuscris ale lui Gheorghe Neaga ce aparțin repertoriului de muzică instrumentală de cameră și sunt vizate în prezenta cercetare

14. Neaga G. Sonata nr. 2 pentru vioară și pian. [manuscris]. Chișinău: 1991, 38 p.
15. Neaga G. String quartet: score. [manuscris]. Dallas: 2003. 62 p.
16. Neaga G. Șase miniaturi pentru pian. [manuscris]. Chișinău: f.a. 9 p.
17. Neaga G. Trio pentru vioară, violoncel și pian: clavier. [manuscris]. Dallas: 2001. 42 p.
18. Няга Г. Концертная сюита для виолончели и фортепиано: клавира. [рукопись]. Кишинев: 1986. 26 с.
19. Няга Г. Сюита для камерного оркестра: партитура. [рукопись]. Кишинев: 1966. 31 с.
20. Няга Г. Трио для кларнета, скрипки и фортепиано: клавира. [рукопись]. Кишинев: 1976. 37 с.

Anexa 3. Repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga (pe etape)^{1, 2}

I-a etapă (1950-1960)	a II-a etapă (1970-1980)	a III-a etapă (1990-2003)
Miniaturi		
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Două dansuri</i> pentru vioară și pian (1956) - <i>Variațiuni pe o temă originală</i> pentru pian (1956) - Oleandă pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1961³) - Hora spiccato pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1961) - Joc pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1962) - Joc moldovenesc pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1961) - <i>Joc de doi</i> pentru vioară și pian (f.a.) - <i>Preludiu</i> pentru pian (f.a.; editată în 1960) - <i>Fugă</i> pentru pian (f.a.; editată în 1961) - <i>Doină</i> pentru pian (f.a.; editată în 1961) - <i>Tocată</i> pentru pian (f.a.; editată în 1961) - <i>Măști</i> – două piese pentru vioară și pian pe teme de Prokofiev și Șostakovici (1962) - <i>Cinci piese</i> pentru pian (<i>Joc, Basarabeană; Două nocturne, Parafrază</i> pe o temă de T. Zeidler; 1963) - <i>Piesă de concert</i> pentru vioară și pian (1963) - <i>Cinci piese</i> pentru vioară și pian (<i>Horă, Brâul, Melodie populară, Recitativ, Joc haiducesc</i>; 1968) - Cinci piese pentru pian (<i>Melodie, Joc, Duet, Canon, Tocatină</i>; 1969) - <i>Trei piese</i> pentru vioară și pian (<i>Cântec de leagăn, Gavotă, Humorescă</i>; 1969) - <i>Tocată</i> pentru baian (f.a.; editată în 1971) 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Recitativ și Burlescă</i> pentru vioară și pian (1971) - <i>Piesă</i> pentru 4 vioari (1975) - <i>Poveste</i> pentru pian (f.a.; editată în 1975) - <i>Patru piese</i> pentru cvartet de coarde (1977) - <i>Șase piese</i> pentru cvartet de coarde (1979) - <i>Miniatură</i> pentru vioară (f.a.; editată în 1980) - <i>Piesă</i> pentru violoncel și pian (1980) - <i>Piesă</i> pentru contrabas solo (1980) - <i>12 invenții la 2 voci</i> pentru pian (1980) - <i>Trei piese</i> pentru orchestră de cameră (1982) - <i>Trei duete</i> pentru vioară și pian (1984) - <i>Invențiuni la 2 voci</i> pentru pian (1985) - <i>Nocturnă</i> pentru contrabas și pian (1986) - <i>Povestire</i> pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1987) - <i>Melodie</i> pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1987) - <i>Tamburină</i> pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1987) - <i>Dans</i> pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1987) - <i>Două piese</i> pentru vioară (f.a.; editată în 1987) - Dans lent pentru pian (f.a.; editată în 1988) - Studiu de concert pentru pian (f.a.; editată în 1988) 	<ul style="list-style-type: none"> - Șase piese pentru pian (<i>Continuum, Imitația, Inversia, Vals, Aria, Dans</i>; f.a.) - <i>Doină și Tocată</i> pentru pian (1993) - <i>Perpetuum mobile</i> pentru vioară solo (1993-1994) - <i>Piesă de concert</i> pentru ansamblu instrumental (1995) - <i>Piesă</i> pentru clarinet și pian (2000) - <i>Patru piese pentru copii</i> pentru pian (2000) - <i>Tocată</i> pentru pian (2000-2001) - <i>Piesă</i> pentru pian (2001) - <i>Vals</i> pentru pian (2001-2002) - <i>Duet</i> pentru vioară și violoncel (2002) - <i>Images</i> – piesă pentru pian (2002) - <i>Vals nostalgic</i> – piesă pentru vioară (2002) - <i>Temă cu variațiuni</i> pentru pian (2002) - <i>Melodie de dragoste</i> – piesă pentru vioară pe o temă din <i>Rhapsody in blue</i> de Gershwin (2002) - <i>Bach for all times</i> pentru pian la 4 mâini (2003)

¹ Compozițiile analizate în cadrul demersului nostru de cercetare vor fi evidențiate cu bold.

² Există posibilitatea ca aceste liste să fie incomplete.

³ Pentru compozițiile fără an se va indica, dacă este cazul, anul primei editări, anul primei interpretări sau anul primei consemnări muzicologice, în funcție de care acestea au fost raportate la o anumită etapă de creație.

Sonate		
- <i>Sonata nr. 1</i> pentru vioară și pian (1957)	- <i>Sonată</i> pentru pian (1979)	- <i>Sonata nr. 2</i> pentru vioară și pian (1991)
Ansambluri		
	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Trio</i> pentru vioară, clarinet și pian (1976) - <i>Cvartetul nr. 1</i> pentru instrumente cu coarde (1971) - <i>Cvartetul nr. 2</i> pentru instrumente cu coarde (1979) - <i>Cvartet</i> pentru flaut, vioară, violoncel și pian în 4 părți (<i>Choral, Fughetta, Intermezzo, Rondino</i>; 1984) 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Trio</i> pentru vioară, violoncel și pian (2001) - <i>Cvartetul nr. 3</i> pentru instrumente cu coarde (2003)
Suite		
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Suită</i> pentru pian (1961) - <i>Suită</i> pentru cvartet de coarde (1965) - <i>Suită</i> pentru orchestră de cameră (1966) 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Suită</i> pentru orchestră de coarde (1970) - <i>Suită concertantă</i> pentru violoncel și pian (1986) 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Suită</i> pentru cvintet de instrumente de suflat (f.a.; interpretată în 1991)
Alte genuri		
	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Concert</i> pentru orchestră de cameră (1975) - <i>Arie, Bolero, Allegro</i> pentru orchestră de cameră (1982) 	
Alte lucrări neidentificate⁴		
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Improvizație</i> pentru contrabas solo (f.a.) - <i>Miniatură</i> pentru vioară și pian (f.a.) - <i>Invenție</i> pentru violă și pian (f.a.) - <i>Capriccio</i> pentru vioară solo (f.a.) - <i>Povestire</i> pentru violoncel și pian (f.a.) - <i>Melodie</i> pentru violoncel și pian (f.a.) - <i>Preludiu in C-dur</i> pentru pian (f.a.) - <i>Piesă</i> pentru pian (f.a.) - <i>Vals</i> pentru pian (f.a.) - <i>Scherzino</i> pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1972) - <i>Glumă</i> pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1990) - <i>Gavotă neterminată</i> pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1990) - <i>Improvizație</i> pentru vioară și pian (f.a.; editată în 1990) - <i>Trei piese</i> pentru ansamblu de viori (?; 1965 după arhivă) - <i>Horă</i> pentru pian (f.a.; editată în 1987, după biobibliografie) - <i>Concert</i> pentru instrumente cu coarde (f.a.; interpretat în 1987, după biobibliografie) - <i>Sonată</i> pentru pian (?; 1961 după G. Ceaikovski-Mereșanu) - <i>Suită</i> pentru violoncel și pian în 3 părți (?; 1986 după G. Ceaikovski-Mereșanu) - <i>Cvintet</i> pentru pian (f.a.) 		

⁴ Aceste compoziții i-au fost atribuite lui Gheorghe Neaga de către editori, muzicologi sau interpreți. Însă pentru niciuna nu figurează anul apariție și, foarte rar, se cunoaște cel al primei editări. În câteva cazuri veridicitatea informației găsite poate fi pusă la îndoială. În acest sens, nu s-au fixat indicii potrivite pentru a distribui respectivele creații pe etape.

¹ Toate abrevierile ce țin de limbajul muzical sunt utilizate în conformitate cu teoria generală a muzicii [128].

² Cu excepția prenumelui lui Gheorghe Neaga, toate prenumele întâlnite pe parcursul textului tezei vor fi scrise integral pentru prima dată și prescurtat ulterior.

³ În cazul compozițiilor pentru care nu poate fi găsit anul apariției se va indica f.a. – fără an.

⁴ În cazul în care anul compunerii unui opus nu este indicat de Gheorghe Neaga, apartenența la o anumită etapă de creație a acestuia a fost percepută în corespundere cu alte indicii (spre exemplu, anul primei editări, interpretări sau al primei menționări scrise a opusului).

⁵ O listă completă a referințelor despre Gheorghe Neaga în publicistica autohtonă și cea din URSS se găsește în *Biobibliografie* [74].

⁶ Această traducere, precum și următoarele, aparțin autoarei tezei.

⁷ Aleksandr Sokolov explică în monografia sa *Введение в музыкальную композицию XX века* dezvoltarea canonului în trei faze: protocanon, canon și postcanon [227].

⁸ Termen introdus de compozitorul și cercetătorul canadian Raymond Murray Schafer pentru a defini o reproducție electroacustică prin disocierea unui sunet original.

⁹ În viziunea lui Oleg Garaz, „doar muzica europeană se prezintă ca un ansamblu de stiluri tradiționale, stiluri-tradiții sau *tradiții stilistice*” [72, p. 11].

¹⁰ Toate exemplele muzicale ale tezei se găsesc în Anexa 1.

¹¹ Periodizare propusă de Tatiana Berezovicova [15].

¹² Noțiune detaliată de Gheorghe Firca [69].

¹³ Deși istoria valsului pornește mult mai devreme, acesta fiind cunoscut de-a lungul timpului și sub alte denumiri, apogeul dezvoltării genului se află în romantism.

¹⁴ Printre compozitorii autohtoni autori de sonate monopartite, în afară de Gheorghe Neaga, mai pot fi consemnați Solomon Lobel – *Sonata* pentru pian (1948), Alexei Stârcea – *Sonata-Poem* pentru violoncel și pian (1956), Vasile Zagorschi – *Sonata-Fantezie* pentru clarinet și pian (1975) Vladimir Rotaru – *Sonata-Improvizație* pentru pian (1991), Zlata Tcaci – *Sonata* pentru clarinet solo nr. 2 (1995).

¹⁵ Din memoriile fiicelor compozitorului.

¹⁶ Cercetătoarele Nadejda Cozlova și Svetlana Țircunova propun unele variante de interpretare a lucrării [199].

¹⁷ Din memoriile fiicelor compozitorului, a existat o tentativă eșuată de interpretare imediat după apariția lucrării.

¹⁸ După informațiile oferite de trompetistul Sergiu Cârstea, *Suita* pentru cvintet de instrumente de suflat de Gheorghe Neaga este un ciclu cvadripartit pentru cvintet de alămuri nu prea complicată tehnic, însă destul de interesantă prin armoniile proaspete și combinațiile de sonorități neobișnuite. Aceasta a fost interpretată în premieră la Sala cu Orgă 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 Buftea (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.

¹⁹ Acest ciclu pentru vioară și pian este numit *Suită* în culegerea de piese ale lui Gheorghe Neaga *Piese pentru vioară* editată în 1972 de *Cartea Moldovenească* [103].