

Repere ideatice în „Trio pentru clarinet, vioară și pian” de Gheorghe Neaga

Rezumat

Repere ideatice în „Trio pentru clarinet, vioară și pian” de Gheorghe Neaga

Muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga constituie un repertoriu bogat în creații reprezentative pentru domeniul muzicii academice autohtone. Iar una dintre lucrările ce probează această aserțiune este „Trio-ul pentru clarinet, vioară și pian”. Apărut în anul 1976, într-o perioadă în care ansamblurile camerale constituiau o arie determinantă pentru repertoriile componistice, opus-ul oferă un cuprins tematic eterogen, influențat de cunoscuta melodie ostășească „Почта Полевая”, dar inspirat și din afinitățile ritmico-melodice conjugate între „Rondo alla inghareză quasi un capriccio op. 129” de Beethoven și cântecul popular „Am un leu și vreau să-l beau”. Împrumutând în diferită măsură din caracterul, atmosfera și figurile ritmico-melodice ale celor trei creații-sursă, autorul a încercat într-un mod inedit să cuprindă în „Trio”-ul său un interval extins al culturalității în timp și spațiu, reunind totodată trei domenii muzicale – academică, militară și folclorică.

Cuvinte-cheie: Gheorghe Neaga, muzică instrumentală de cameră, ansamblu instrumental, trio, descendențe ideatice, muzică ostășească, folclor.

Summary

Ideatic benchmarks in Gheorghe Neaga's „Trio for clarinet, violin and piano”

Gheorghe Neaga's instrumental chamber music is a rich repertoire with many representative opuses for autochthonous academic music. „Trio for clarinet, violin and piano” proves this assertion. Composed in 1976, a period in which chamber ensembles constitute a crucial area for the composers's repertoire, this work provides an heterogeneous summary, influenced thematically by popular soldierly song „Почта Полевая”, but inspired also by rhythmic and melodic affinities conjugate between Beethoven's „Rondo alla inghareză a quasi Capriccio op. 129” and folk song „Am un leu și vreau să-l beau”. Borrowing in different measure from character, atmosphere, rhythmic and melodic figures of these three sources, the author tried in a unique way to contain in his Trio an extended range of culturalism in time and space, while bringing together three areas of music – academic, military and folklore

Key words: Gheorghe Neaga, instrumental chamber music, instrumental ensemble, trio, ideational issues, soldierly music, folklore.

Muzica instrumentală de cameră semnată de Gheorghe Neaga constituie un repertoriu bogat în creații reprezentative pentru domeniul muzicii academice autohtone. Iar unul dintre opus-urile ce probează această aserțiune este „Trio-ul pentru clarinet, vioară și pian”. Deși nu a figurat decât ocazional ca obiect al cercetării muzicologice [2, p. 238-239], acesta poate fi considerat o mostră veritabilă a genului, fapt care poate fi argumentat numai prin studierea profilurilor tematice, a conținuturilor ideatice, a planurilor de forme, a principiilor și tehnicilor compoziționale și, nu în ultimul rând, a multitudinii

de elemente muzicale constitutive. Lucrarea a apărut în anul 1976, într-o perioadă în care ansamblurile camerale constituiau o arie determinantă pentru repertoriul compozitorilor autohtoni, fiecare dintre aceștia încercând să ofere muzicii noi fațete sonore, ideatice, ritmice, arhitecturale etc. Iar în contextul în care „în domeniul trio-urilor instrumentale ale anilor 1970–1980 se observă o tendință către o diversitate a componentelor interpretative” [3, p. 21], Gheorghe Neaga și-a dedicat creația unei formații relativ moderne de clarinet, vioară și pian. Deși nu există imprimări 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 Levinzon¹.

Ansamblul a fost dedicat soldaților din unitățile muzicale [2, p. 238] ale fostei Uniuni a Republicilor Sovietice Socialiste. Acest fapt nu știrbește totuși din atitudinea academică a lui Gheorghe Neaga față de profilul ideatic și de procedeele de expunere și tratare a componentelor acestuia. Or, conturul tematic este unul eterogen, influențat de cunoscuta melodie ostășească „Почта Полевая”, dar inspirat și din afinitățile ritmico-melodice conjugate între „Rondo alla ingharezese quasi un capriccio op. 129” – subintitulat de Beethoven „Die Wut über den verlorenen Groschen” – și cântecul popular „Am un leu și vreau să-l beau” [2, p. 238], găsit de multe ori și sub denumirea „Măi stejar frumos și verde”.

Așadar, „compozitorul nu a găsit ceva condamnable în îmbinarea acestor trei straturi și a creat o lucrare ciclică mare” [2, p. 238], în care suprapunerea sau alternarea temelor reprezentative constituie procedee firești în expunerea întregului conținut. Împrumutând în diferită măsură din caracterul, atmosfera și elementele ritmico-melodice ale celor trei creații-sursă, autorul devansează citarea și se îndepărtează atât de mult de variantele originale, încât acestea devin doar 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. Astfel, după cum „principiul esențial de alcătuire a conținutului îl constituie unitatea în varietate” [1, p. 7], înlănțuirea imaginilor și a stărilor de spirit sugerate prin formulări muzicale arhitecturale, facturale sau ritmico-melodice indică perseverența neaghiană de a accentua tradiționalul contrast dintre mișcări.

Prima parte – „Allegretto scherzando” – se găsește într-o formă de sonată polifonizată (vezi Schema 1) încă din începutul expoziției (vezi Exemplul nr. 1a). 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 omofono-armonic în ceea ce privește conținutul muzical și, totodată, împiedică secționarea exactă a compartimentelor structurii. Organizarea detaliilor arhitectonice se găsește

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 lui Gheorghe Neaga debutează cu elemente răzlețe din melodia soldățească „Почта Полевая”, observate oarecum atât în tema principală, cât și în cea secundară (vezi Exemplul nr. 1a și b).

Ambele secțiuni expozitive – 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. Iar 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 temei principale (vezi Exemplul nr. 1b). Ba mai mult, s-ar putea constata prezența acestui motiv de-a lungul întregii părți, înșiruit asemeni unui leitmotiv într-o diversitate de combinații cu alte elemente ritmico-melodice.

Celelalte două compartimente ale formei – Dezvoltarea și Repriza – sunt pe cât de obișnuite prin tratarea duelării temelor în perimetrul scriiturii polifonice, cromatizate 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. Totuși, în prima dintre acestea predomină elementul principal, iar în doua – găsită într-o densitate micșorată a scriiturii, metodă prin care Gheorghe Neaga anticipează cumva partea a doua – cel secundar. Iar 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 două elemente absolut contrastante.

Într-o continuare firească a scriiturii polifonizate (este adăugat contrapunctul triplu și cvadruplu), partea a doua – *Intermezzo scherzando* – se prezintă cu o formă tripartită mare cu repriză (vezi Schema 2). În cadrul acesteia compozitorul încearcă să suprapună melodia „Почта Полевая” cu debutul „Rondo”-ului beethovenian și cu cel al cântecului popular, care, la o primă analiză ne amintește mai mult de „Rapsodia nr. 1” a lui George Enescu.

Pentru început, în interiorul compartimentului A, Gheorghe Neaga surprinde prin expunerea pianistică a primei propoziții beethoveniene (vezi Exemplul nr. 2). Deși pare la o primă audiere să fie

mai mult decât 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. Iar o a doua surpriză după utilizarea acestei teme clasice constă în abordarea unei facturi 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 scriitură polifonică și la cromatizarea intensă a tuturor consunărilor textului muzical.

Imediat după sfârșitul propoziției lui Beethoven – care nu durează decât o frază, compozitorul sugerează o altă melodie suficient de asemănătoare cu varianta neaghiară 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 vreu să-l beu” 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 sonorități ale melodiei „Почта Полевая”.

Totuși, ultima nu pare să influențeze prea mult conținutul părții, 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, or, începuturile cu direcție ascendentă pe treptele Tonicii sunt în mare identice.

Centrul liric al „Trio”-ului – „Largo” – contrastează cu celelalte trei părți printr-o scriitură rarefiată, o predominare a duratelor mari și a indicațiilor metrice de $3/2$ și $4/2$, dar și o ignorare a influențelor tematice exterioare. Numai expunerea prin durate egale sugerează pe alocuri un caracter tipic melodiilor ostășești interpretate în ritm de marș.

Deși concepută într-o formă asemănătoare cu cea precedentă (vezi Schema 3) – tripartită mare cu repriză –, aceasta rezidă într-o singură temă – A. Formulările melodice secunde – reprezentate de un B convențional – nu se prezintă drept unele individualizate, noul găsindu-se doar în exprimările ritmico-melodice scurte ale clarinetului și ale viorii inspirate oarecum din laitmotivul primei părți și suprapuse peste același conținut pianistic din A.

În general, o primă vedere a partiturii ne amintește despre preferințele neaghiare pentru arta polifonică. Însă, de această dată, compozitorul abandonează ocazional deja obișnuitele principii imitative și oferă ceva mai multă atenție celor contrapunctice

contrastante (vezi Exemplul nr. 4a). Astfel, Gheorghe Neaga elaborează câteva formule ritmico-melodice după legile contrapunctului la patru voci – găsite în partida pianului –, după care le ostinează în sensul unui fundal pentru expunerea supraetajată a temei clarinetului. Anume în acest mod este construită ideatic prima secțiune a formei – A (vezi Exemplul nr. 4a) – dar și repriza, în care tema este mutată deja la vioară, iar clarinetul participă la expunerea contrapunctată multivocală (vezi Exemplul nr. 4b).

Totuși, repriza nu poate fi considerată doar o anumită revenire a primei secțiuni, ci adoptă pe parcurs exprimările ritmico-melodice combinate mediane. Aceasta ar fi putut fi o repriză de sinteză, însă preluările din B nu configurează atât de convingător alături de cele din A. Altfel, doar în secțiunea de mijloc se găsesc atât de evidente împrumuturile tematice ale motivului din începutul „Trio”-ului (vezi Exemplul nr. 5), uneori în formulări ritmice originală, alteleori în largiri și dublări.

O ultimă fază a osmozei celor trei teme se găsește în partea a patra – „Perpetuum mobile”. Suficient de redusă în comparație cu primele trei părți, în mod paradoxal, aceasta reprezintă tocmai „cea mai dinamicată etapă a dezvoltării” [2, p. 238] din întreaga lucrare. Or, pe lângă polifonizarea intensă a conținutului muzical, Gheorghe Neaga intervine și asupra formulării ritmice, mai nou, sub influențele ritmurilor de muzică ușoară și jazz [2, p. 238] sau ale celor asimetrice care produc impresia aksak-ului folcloric. Iar dacă duratele mari caracterizează centrul liric al opusului, atunci duratele mici și foarte mici se găsesc anume în final.

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

Din punct de vedere funcțional, prima secțiune, cea în care se evidențiază procedeul sincopării amintit mai sus, poartă atributele unei introduceri. De altfel, organizarea metrică și ritmico-melodică – tehnici care vor fi preferate 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 împărțiri-

le 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 găsesc 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, însă, Gheorghe Neaga evită preluările leitmotivului primei mișcări, așa cum se întâmpla în *B*-ul convențional al centrului liric al creației.

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 Exemplul nr. 6). Așadar, finalul „Trio”-ului confirmă „tendența de a subordona melodia populară unei evoluții tematice intense” [4, p. 70]. Or, chiar dacă autorul a încercat să aplice în mod egal toate cele trei surse de inspirație enumerate anterior, influența folclorului ocupă indiscutabil rolul de dominantă. Iar după afirmațiile muzicologului Izolda Miliutina, „în muzica moldo-

venească, chiar și la primele etape, acest fenomen era legat nu atât de citarea directă, cât de includerea folclorului în concepția lucrării, unde acest material se manifesta ca mijloc de generalizare artistică” [4, p. 70].

Încheind această succintă desfășurare a dramaturgiei „Trio”-ului pentru clarinet, vioară și pian, se poate evidenția faptul că Gheorghe Neaga a încercat într-un mod inedit să cuprindă un interval extins al culturalității, atât în timp, cât și în spațiu: pornind de la Beethoven către folclorul românesc, bineînțeles vizat prin Enescu, și ajungând la cântecul ostășesc sovietic. Iar prin intermediul procesului de suprapuneri și, mai des, de înlănțuiri tematice, compozitorul reușește a unifica într-o anumită măsură repere ideatice care ar reprezenta trei domenii muzicale – academică, militară și folclorică. Toate acestea se găsesc încorporate firesc în contextul unor forme tradiționale – de sonată, tripartită și variancică – și conținuturi intens polifonizate dedicate unei componente timbrale moderne.

Notă

¹ Din memoriile fiicelor compozitorului

Referințe bibliografice

1. Diaconu Lucia. Repere stilistice și interpretative în trio-urile și cvartetele cu pian de W. A. Mozart. Iași: Editura Artes, 2009.

2. Miliutina Izolda. Cu privire la utilizarea folclorului în creația camerală instrumentală. În: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993, p. 66-74.

3. Клетинич Евгений. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. / Cletinici Evghenii. Kompozitorii Sovietkoi Moldavii. Chișinău: Literatura artistică, 1987.

4. Козлова Надежда, Циркунова Светлана. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Chișinău: Pontos, 2015. / Kozlova Nadejda, Țircunova Svetlana. Kamerno-ansamblevaia muzica v Republiche Moldova: voprosi teorii, istorii i metodichi prepodovania. Chișinău: Pontos, 2015

Secțiuni	Expoziție			Dezvoltare	Repriză	
	TP	Punte	TS		TP/TS	Codă
Num/măsuri	18	4	18	75	21	31
Plan tonal	C	→	F	→	C/F	C

Schema 1

Compartimente	Formă tripartită		
Secțiuni	A	B	A ¹
Num/măsuri	30	30	29
Plan tonal	C	C	C

Schema 2

Compartimente	Formă tripartită		
Secțiuni	A	(B)A	A ¹
Num/măsuri	24	22	40
Plan tonal	C	C	C

Schema 3

Compartimente	Formă variancică					
Secțiuni	A	A ₁	A ₂	A ₃	A ₄	A ₅
Num/măsuri	8	8	8	8	8	6
Plan tonal	C	C	C	C	C	C

Schema 4

Ex. 1a: Musical score for Clarinet in B-flat, Violino, and Piano. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf* and *p*. The piano part has a steady accompaniment.

a)

Ex. 1b: Musical score for Clarinet in B-flat, Violino, and Piano. This section continues the piece with similar rhythmic complexity and dynamics. The piano part provides a consistent harmonic and rhythmic foundation.

b)

Ex. 1

Ex. 2: Musical score for Piano. The piece is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamics range from *mf* to *f*.

Ex. 2

Ex. 3: Musical score for Clarinet in B-flat, Violino, and Piano. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf* and *p*. The piano part has a steady accompaniment.

Ex. 3

Ex. 4a: Musical score for Clarinet in B-flat and Piano. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf* and *p*. The piano part has a steady accompaniment.

a)

Ex. 4b: Musical score for Clarinet in B-flat and Piano. This section continues the piece with similar rhythmic complexity and dynamics. The piano part provides a consistent harmonic and rhythmic foundation.

b)

Ex. 4

Ex. 5: Musical score for Clarinet in B-flat, Violino, and Piano. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf* and *p*. The piano part has a steady accompaniment.

Ex. 5

Ex. 6: Musical score for Clarinet in B-flat. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *mf* and *p*.

Ex. 6