

ANASTASIA BURUIAN

ASPECTE STILISTICE ÎN CREAȚIA DE
LIED A LUI GHEORGHE DIMA

CUPRINS

INTRODUCERE	4
GHEORGHE DIMA, PERSONALITATE COMPLEXĂ A EPOCII SALE	13
1.1. Gheorghe Dima în peisajul cultural al epocii sale	13
1.2. Gheorghe Dima, interpret și pedagog al cântului	21
GHEORGHE DIMA, ÎNTEMEIETOR AL LIEDULUI ROMÂNESC ..	24
2.1. Apartenența genuistică	24
2.2. Permanențe estetice în genul de lied	27
LIEDURILE LUI GHEORGHE DIMA	31
3.1. Lucrările originale pe versuri de poeți străini	32
3.2. Lucrările originale pe versuri de poeți români	46
3.2.1. Liedurile de expresie lirico-dramatică	46
3.2.2. Liedurile de expresie satirică	60
3.2.3. Baladele	66
3.2.4. Ciclul de lieduri „Din lumea copiilor”	71
Prelucrările de „cântece populare”	74
3.3.1. Prelucrările de „vechi cântece românești”	80
3.3.2. Prelucrările de cântece bisericești și liedurile cu subiect religios ..	85
LIRICA EMINESCIANĂ ÎN LIEDURILE COMPOZITORULUI GHEORGHE DIMA	86
UNIVERSUL ARMONIC AL CÂNTECELOR LUI GHEORGHE DIMA	95
CREAȚIA DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ A LUI GHEORGHE DIMA	103
PERIODIZAREA CREAȚIEI DE LIED	114

1. Creația corală laică	118
Armonizări de vechi cântece românești.....	118
Prelucrări după melodii populare	119
Coruri originale	120
CREAȚIA CORALĂ RELIGIOASĂ	121
Creația corală bisericească originală	121
Prelucrări de melodii religioase.....	122
Armonizări din temniță după manualul lui D.Cunțan pentru cor mixt...	123
CREAȚIA DE LIED	124
Lieduri originale	124
Lieduri religioase.....	125
Lieduri după melodii vechi.....	125
Lieduri după melodii populare	125
LISTA ALFABETICĂ A LIEDURILOR	126
REZUMAT	129
CUVINTE - CHEIE	129
CONCLUZII.....	130
BIBLIOGRAFIE	133
ANEXE.....	146
Repere biografice.....	146
LISTA DE ABREVIERI	153

INTRODUCERE

Începuturile creației camerale vocal-instrumentale românești – concretizate în genul de lied – se găsesc în creația unor înaintași ale căror eforturi creatoare s-au îndreptat înspre alinierea muzicii românești la cultura muzicală apuseană, începând cu primele decenii ale secolului al XIX-lea. Alăturându-se cărturarilor revoluționari, muzicienii au contribuit din plin la emanciparea culturii românești moderne. Pătrunderea muzicii apusene în mediile românești s-a produs la început sporadic, ocazional, prin diferitele turnee ale unor artiști străini care concertau de regulă în saloanele boierimii, nedepășind domeniul acestora. Treptat, însă, odată cu nevoia de cultură manifestată de publicul românesc, alcătuit în primul rând din intelectuali, din medii mai puțin favorizate, apar concertele și spectacolele publice.

Racordarea la muzica de tip european a fost făcută din rațiunea de a edifica o cultură națională superioară, ca rezultat al unei simbioze dintre elementul autentic românesc – și anume cântecul folcloric – și posibilitatea sa de adaptare la genurile și procedeele muzicii clasice. Acest fenomen s-a produs lent, de-a lungul deceniilor secolului al XIX-lea, etapele vizând diverse acumulări la nivel valoric. Astfel, în prima jumătate a secolului s-a consolidat – odată cu schimbarea mentalității și gustului public – o viață culturală cu puternice aderențe la formele de manifestare muzicală venite din apus. Cerințele publicului se îndreaptă spre spectacolul liric și spre concert, înlocuind „manelele” și

„pestrefurile” de moștenire orientală. Devine de „*bon ton*” ca domnișoarele să aibă o cultură muzicală instrumentală sau vocală până la măritiș. O serie de muzicieni străini participă - fie anonimi, prin lecții particulare, fie public, prin concerte, fie prin creații adaptate cântecului românesc – la evoluția vieții muzicale, în direcția formării unei școli naționale. Se înlocuiește notația psaltică bizantină, cu cea modernă, guidoniană. Se înființează școli muzicale, conservatoare de muzică la Iași, Cluj și București, se fondează Societatea Filarmonică din București (în 1833). Se înfiripă o creație muzicală autohtonă, reprezentată la început de timide prelucrări de cântece românești tradiționale, datorate unor autori anonimi, apoi semnate de compozitori ca: **Franz Ruzitski**¹, **Ion Andrei Wachmann**², **Carol Miculi**³, **Alexandru Flechtenmacher**⁴, **Anton Pann**⁵. Se dezvoltă principalul gen preferat în epocă, vodevilul.

¹ **Ruzitski, Franz** (1794, s.Berezovka, jud.Radomyslex, voevodatul Kiev), compozitor român, oboist, pianist și dirijor. Muzică pentru pian; culegeri și prelucrări de folclor.

² **Wachmann, Ion Andrei** (1807, Budapesta – 1863, București), compozitor și dirijor, animator al vieții muzicale românești. Opere, vodeviluri și operete, muzică vocal-simfonică, coruri; culegeri de folclor și lucrări didactice.

³ **Miculi, Carol** (1821, Cernăuți – 1897, Lvov), compozitor, pedagog și pianist român. Elev al lui Chopin. Pianist concertist de talie europeană. Missa romena, coruri, lieduri; culegeri de folclor, ediții critice, lucrări didactice.

⁴ **Flechtenmacher, Alexandru** (1823, Iași – 1898, București), compozitor, violonist, dirijor și pedagog român. Fondatorul și primul director al Conservatorului din București. A compus primele operete și vodeviluri românești (*Baba Hârca*, *Coana Chirița la Iași* etc.), muzică simfonică, de cameră, corală și vocală.

⁵ **Pann, Anton** (1796, Sliven, Bulgaria – 1854, București), psalt și culegător de folclor român. A culeș și publicat cântece populare și melodii lăutărești. A fondat o tipografie de muzică psaltică. Culegeri de folclor, creații în stil popular (*Spitalul amorului*); muzică psaltică, lucrări teoretic-didactice (*Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*).

Este o etapă de acumulări de idei, perspective, care își vor găsi împlinirea într-o fază următoare. Odată câștigate primele trepte ale acceptării curentului apusean – înființarea conservatoarelor, formarea muzicienilor autohtoni, organizarea mișcării simfonice, crearea trupei naționale de operă, nașterea și afirmarea școlii naționale de compoziție -, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea s-a produs rafinarea și consolidarea tuturor acestor tendințe ale vieții muzicale românești. Creațiile compozitorilor din jurul lui 1850 ne apar ca epigonice, încercând să imite practic stilul clasicismului vienez, în lucrări în care primează, desigur, tematica revoluționară.

Creația profesionistă vocal-instrumentală de esență națională, concretizată în genul de lied, apare în această perioadă ca un fenomen constant și va cunoaște o perioadă de înflorire după aproximativ trei decenii. Până atunci însă primează cântecul patriotic, cu substrat revoluționar, gen autonom în preajma revoluției de la 1848. Paralel cu cântecul patriotic, care vehiculează o melodică preluată fie din cântecele străine ca *Marseilleza*, *Carmagnola*, *Ça ira*, fie din arii de operă (spre exemplu, *Marșul lui Iancu* s-a născut ca a doua variantă a unui cântec pe o melodie din opera *Tancred* de Gioacchino Rossini), apare și melodica de inspirație folclorică, precum și sonorități din diverse alte surse (cântecele lui A.Flechtenmacher, spre exemplu, vădesc influențe ale romanței orășenești, ale liedului german, ale cântonetei italiene și ale muzicii populare). Aceste influențe vor urmări și miniatura camerală vocal-instrumentală a generațiilor urmașe ale căror creații se vor dezvolta începând cu deceniile doi-trei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, **Gheorghe Dima** fiind unul dintre reprezentanții de seamă.

Evoluția liedului românesc în această perioadă va fi decisivă în consacrarea genului, ca fiind valoric superior celui practicat înainte de 1850. Pleiada de compozitori educați în centrele universitare germane și franceze, fii de cărturari sau negustori români înstăriți (din care face parte și Gh.Dima), va racorda liedul românesc – dar și celelalte genuri muzicale –, la estetica romantismului, iar apoi, după 1900, la cea a postromantismului și impresionismului, prin lucrări ale căror inspirație și valoare artistică ridicată vor impune definitiv școala românească națională în peisajul cultural al vremii. Dintre aceștia amintim, din generația romanticilor, pe Gheorghe Dima, George Stephănescu⁶, Eduard Caudella⁷, Iacob Mureșianu⁸, Eusebie Mandicevschi⁹, Dumitru Georgescu Kiriac¹⁰, Guilelm Șorban¹¹, iar din cea a creatorilor de lied

⁶ **Stephănescu, George** (1843, București – 1925, București), compozitor și pedagog român. Fondator și dirijor al trupelor *Opera Română*, *Compania lirică română*, *Societatea lirică română*. Contribuții hotărâtoare la întemeierea teatrului liric românesc și a școlii naționale de canto. Operete, muzică vocală și vocal-simfonică, de cameră.

⁷ **Caudella, Eduard** (1841, Iași – 1868, Iași), compozitor și violonist concertist român. Profesor la Conservatorul din Iași. Opere, operete, muzică simfonică, de cameră, vocală și corală.

⁸ **Mureșianu, Iacob** (1857, Brașov – 1917, Blaj), compozitor român. Muzică de teatru, vocal-simfonică, de cameră, corală și vocală.

⁹ **Mandicevschi, Eusebie** (1857, Cernăuți – 1929, Viena), compozitor, dirijor de cor și muzicolog român. Arhivar și bibliotecar muzical la *Gesellschaft der Musikfreunde* din Viena, profesor la *Akademie für Musik und darstellende Kunst* din Viena. Autor de muzică vocală, simfonică, de cameră și corală. Studii de muzicologie, ediții critice (Bach, Beethoven, Haydn, Schubert, Brahms).

¹⁰ **Kiriac, Dumitru Georgescu** (1866, București – 1928, București), compozitor și folclorist român. Dirijor al corului Capelei române din Paris, membru fondator și dirijor al Societății corale „Carmen”. Profesor la Conservatorul din București. Muzică corală, culegeri de folclor, ediții critice, lucrări didactice, colecții școlare.

¹¹ **Șorban, Guilelm** (1876, Arad – 1923, Dej), compozitor român. Muzică corală, instrumentală și vocală.

modern pe George Enescu, Alfonso Castaldi¹², Ion Nona Ottescu¹³, Alfred Alessandrescu¹⁴, Constantin Brăiloiu¹⁵, Dimitrie Cuclin¹⁶, Ionel Perlea¹⁷, Alexandru Zirra¹⁸, Mihail Jora¹⁹, Sigismund Toduță²⁰, Sabin Drăgoi²¹, Zeno Vancea²².

¹² **Castaldi, Alfonso** (1874, Maddalona, Italia – 1942, București), compozitor și dirijor român de origine italiană. Profesor la Conservatorul din București. Creație de orientare impresionistă. Muzică simfonică, de cameră, corală, vocală, lucrări didactice.

¹³ **Ottescu, Ion Nona** (1888, București – 1940, București), compozitor, dirijor și pedagog român. Profesor și director al Conservatorului din București, dirijor și director al Operei Române. Poeme simfonice, operă bufă, balet.

¹⁴ **Alessandrescu, Alfred** (1893, București – 1959, București), compozitor, pianist și dirijor român. Creație de factură impresionistă, cu accente naționale. Muzică simfonică, de cameră, vocală, orchestrații și transcripții, traduceri de librete.

¹⁵ **Brăiloiu, Constantin** (1893, București – 1958, Geneva), etnomuzicolog și compozitor român. Profesor la Conservatorul din București. Secretar al Societății compozitorilor români, fondator și conducător al Arhivei de folclor a Societății compozitorilor români, fondator și cercetător al Arhivelor Internaționale de muzică populară din Geneva. Membru corespondent al Academiei Române, al Societății franceze de muzicologie. Autor de culegeri de folclor, studii folcloristice în mari publicații europene. Muzică de cameră, corală și vocală.

¹⁶ **Cuclin, Dimitrie** (1885, Galați – 1978, București), compozitor, estetician și muzicolog român. Profesor la Conservatorul din București, la City Conservatory of Music și Brooklyn College of Music din New York. Opere, 18 simfonii, balet, muzică de cameră. Lucrări didactice, studii, eseuri, traduceri.

¹⁷ **Perlea, Ionel** (1900, Ograda, Ialomița – 1970, New York), dirijor și compozitor român stabilit în SUA. Largă activitate dirijorală internațională. Profesor la Conservatorul din București și Mannhathan School of Music din New York. Muzică simfonică, de cameră, vocală.

¹⁸ **Zirra, Alexandru** (1883, Roman – 1946, Sibiu), compozitor român. Profesor la Conservatorul din Iași. Opere, 3 simfonii, poeme simfonice, muzică de cameră, vocală, corală, lucrări didactice.

¹⁹ **Jora, Mihail** (1891, Roman – 1971, București), compozitor, dirijor și pianist român. Profesor la Conservatorul din București, membru fondator și președinte al Societății Compozitorilor Români, membru al Academiei Române. Creatorul baletului și liedului românesc contemporan. Balet, muzică vocală

Această scurtă trecere în revistă a evoluției genului de lied în muzica românească constituie un bun punct de plecare pentru demersul analitic de plasare a lucrărilor de gen ale compozitorului Gheorghe Dima în acest context. Focalizarea atenției noastre asupra problematicii în cauză are motivații atât teoretico-științifice, cât și practic-pedagogice, având în vedere formația profesională și activitatea didactică a autoarei.

Actualitatea științifică a temei abordate pleacă de la premisa - susținută de literatura de specialitate - conform căreia Gheorghe Dima s-a impus în componistica românească prin creații ale căror valoare îl califică drept întemeietorul liedului românesc romantic din Transilvania. Cunoașterea și aprofundarea valorilor patrimoniului național este o temă aflată permanent în actualitate, dublată de interesul pe care creația muzicală a compozitorului (în cazul de față liedurile) îl suscită în mod constant. Acest fapt este atestat, pe de o parte, de prezența lucrărilor sale în programul numeroaselor concerte, recitaluri sau concursuri ce s-au

(peste 100 de lieduri), corală, de cameră, simfonică, vocal-simfonică. Studii, articole, cronici, eseuri.

²⁰ **Toduță, Sigismund** (1908, Simeria – 1991, Cluj), compozitor, pedagog și muzicolog român. Profesor la Conservatorul din Cluj-Napoca. Scriitură polifonică densă, armonie polimodală, formă bazată pe principiul ciclic. Muzică simfonică, vocal-simfonică, concerte, muzică instrumental-camerală, corală, vocală. Studii, articole, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach* (3 volume).

²¹ **Drăgoi, Sabin** (1894, Seliște, Arad – 1968, București), compozitor și folclorist român. Director al Institutului de Folclor din București, membru corespondent al Academiei Române. Promotor al școlii contemporane românești, bazate pe transfigurarea folclorului, pionier al culegerii științifice a folclorului. Opere, muzică simfonică, de cameră, corală. Studii folclorice, culegeri de folclor, lucrări didactice.

²² **Vancea, Zeno** (1900, Bocșa-Vasiovei, Caraș-Severin – 1990, București), compozitor și muzicolog român. Profesor la Conservatorul din Tg. Mureș, Timișoara și București. Vicepreședinte al UCMR. Muzică simfonică, balet, de cameră, corală, vocală. Lucrări de muzicologie.

desfășurat și continuă să se desfășoare de la trecerea sa în neființă și până în zilele noastre.

Din această perspectivă, obiectivul lucrării îl constituie sublinierea importanței operei lui Gheorghe Dima prin prisma particularităților stilistice ilustrate în creația de lied. Atingerea acestui obiectiv, așa cum va reieși pe parcursul demersului muzicologic, s-a realizat prin intermediul unei viziuni complexe sintetizatoare, istorico-teoretice.

Scopul lucrării este de a oferi o analiză compozițională cât mai complexă a liedurilor lui Gh.Dima – întemeietorul muzicii camerale vocal-instrumentale în cultura muzicală românească -, cel care a generalizat experiența predecesorilor său, a compozitorilor germani și austrieci, atingând culmi importante în consacrarea genului. S-au urmărit câteva direcții:

- Relevarea și cercetarea liedurilor lui Gh.Dima; definirea corelației dintre lucrările sale muzicale și modelele de gen din muzica cultă românească.
- Evidențierea tuturor fațetelor personalității complexe a compozitorului, prin sublinierea rolului și locului său în peisajul cultural al epocii.
- Plasarea cercetării genului de lied în raport cu universul expresivității romantice în ceea ce privește tematica abordată.
- Clarificarea problemei referitoare la opțiunea compozitorului pentru denumirea de „cântec” dată miniaturilor vocal-instrumentale, corelată cu identificarea *ars poeticii* sale.
- Analiza lucrărilor în cauză, alături de expunerea celor mai importante mijloace de expresie muzicală prin intermediul cărora compozitorul exprimă conținutul imagistic al lucrării.

Punctul de plecare metodologic și teoretic al lucrării l-a constituit vastul material bibliografic, de la lucrări monografice la studii, articole, cronici, asupra diferitelor aspecte ale vieții, activității și creației compozitorului, dar și asupra întregului peisaj componistic al perioadei sale, mergând până la deschiderile pe care ni le-au oferit lucrări de referință din domeniul istoriei, muzicologiei, pedagogiei sau esteticii muzicale. Sursele bibliografice se pot încadra în câteva categorii:

- enciclopedii, dicționare, ghiduri – George Breazul, Viorel Cosma, M.Poslușnicu, Enciclopedia della Musica, Dicționarul Larousse, Grove's Dictionary of Music and Musicians, Riemann Lexikon etc.
- studii, lucrări științifice, studii monografice asupra activității și creației lui Gheorghe Dima – Ana Voileanu-Nicoară, Andrei Benko, Romeo Ghircoiașiu, Stefan Angi, Octavian Beu, Anca Mihuț, Iosif Sava, Constantin Catrina, Nicoleta Mikloș etc.
- articole din reviste de specialitate, articole și interviuri din publicații periodice (ziare, reviste) – Astra, Patria, Flacăra Sibiului, Familia, Gazeta Transilvană, Muzica etc.
- lucrări de muzicologie în care sunt analizate unele creații muzicale aparținând unor compozitori reprezentativi ai genului – *Lucrări de muzicologie* ale Academia de Muzică „Gh.Dima” Cluj-Napoca, *Cercetări de muzicologie* ale Universității Naționale de Muzică București, *Lucrări științifice ale cadrelor didactice* de la Academia de Muzică „Gh.Dima” Cluj-Napoca etc.

După cum rezultă și din enumerarea de mai sus, deși lista bibliografică este foarte amplă, cuprinzând lucrări deosebit de valoroase

care aduc contribuții semnificative la clarificarea temei în discuție, încă nu se poate vorbi despre existența unei imagini exhaustive asupra acesteia. În acest sens, lucrarea de față se dorește a fi continuarea și încununarea cercetărilor începute în anii de după trecerea în neființă a acestui mare înaintaș al muzicii românești - care și-a dobândit locul binemeritat abia în deceniile 7-8 ale secolului trecut – și continuate parțial, în perioada 1960-1990 în cadrul Academiei de Muzică din Cluj-Napoca, al cărei patron spiritual este Gheorghe Dima.

O valoare importantă o conferă lucrării întocmirea unei ample bibliografii, însumând peste 150 de titluri. Lista de lucrări reflectă marea diversitate a bibliografiei parcurse, ce a contribuit semnificativ la suportul științific al lucrării, dar reprezintă deopotrivă și rodul eforturilor de a cumula și de a sistematiza în premieră tot ceea ce înseamnă la ora actuală material bibliografic legat de viața, activitatea și opera compozitorului transilvănean.

GHEORGHE DIMA, PERSONALITATE COMPLEXĂ A EPOCII SALE

1.1. Gheorghe Dima în peisajul cultural al epocii sale

Personalitatea complexă a compozitorului Gheorghe Dima a apărut în viața românească muzicală pentru a realiza dezideratele esențiale pentru dezvoltarea unei autentice culturi naționale.

Forțele de creație s-au polarizat începând cu eforturile creatorilor din ultimul pătrar al secolului al XIX-lea în două direcții inevitabil divergente, dar indispensabile dezvoltării artei muzicale românești: *„recuperarea a două secole de tradiție europeană în domeniul tehnicii și stilisticii muzicale și realizarea specificității național-folcloric în limitele unui colorit local obținut prin citarea sau imitarea așa numitelor melodii naționale”*²³.

Viața și activitatea acestei personalități complexe care a fost dirijorul, interpretul, profesorul, compozitorul Gheorghe Dima a impulsionat viața muzicală românească descătușând acele energii cinetice latente care existau în fondul spiritual de trăire românesc manifestat, până atunci cu doar câteva excepții²⁴, doar în creația folclorică. anonimă. În

²³ Firca, Cl.L. *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX, 1900-1940*, București, Ed.Fundației Culturale Române, 2002, pag.107.

²⁴ Excepțiile la care ne referim sunt de fapt eforturi unice, foarte importante, dar cu o recunoaștere universală destul de mică, izolată, în peisajul cultural apusean. Este vorba despre creațiile compozitorilor înaintași Bacfarc, Eustatie Portopsaltul, Ioan Căianu, Dimitrie Cantemir, Gabriel Reilich, Croner,

momentul apariției compozitorului pe scena vieții artistice românești, creația muzicală cultă, afiliată stilistic celei apusene, înregistrase o evoluție majoră prin lucrările compozitorilor așa numitului curent clasic al muzicii românești, Alexandru Flechtemacher, Ion Andrei Wachmann, Ludovic Wiest, Alexandru Zirra, Mircea Burada ș.a. Idealurile estetice ale acestor compozitori erau acelea de a înscrie muzica românească pe orbita universalității.

Desigur, aceleași idealuri le împărtășesc și compozitorii următoarei generații cea a romanticilor, din care va face parte și Gheorghe Dima, George Stephănescu, Iacob Mureșianu, Eduard Caudella, Gavriil Musicescu, George Dimitrescu ș.a., integrând în această tendință o nouă dimensiune asumată conștient, ca factor de trezire a conștiinței naționale și de afirmare a propriei identități culturale: orientarea spre melosul popular.

Dacă prima generație se va manifesta plenar de la începutul secolului al XIX-lea și până după al treilea său sfert, generația compozitorilor care pun bazele romantismului românesc își va desăvârși creația începând cu deceniul șase până în primul deceniu al secolului al XX-lea. Noua orientare stilistică asumată conștient, conține în sine mugurii unui limbaj sonor cu o pecete românească nedisimulată cristalizând un stil propriu care sintetizează cuceririle muzicii universale și specificul spiritualității muzicale românești.

Această orientare va stimula generația următoare a cărei compozitori, cum ar fi George Enescu, Ion Vidu, Alfredo Castaldi, Dumitru G.Kiriac, Alfred Alessandrescu, Tiberiu Brediceanu, Lascăr

Filothei Sin Agăi Jipăi, Sartorius, compozitori care au fost conștienți de necesitatea sincronizării muzicii românești cu direcțiile stilistice europene.

Catargi, Ion Nona Ottescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, vor recupera încă din primul deceniu al secolului al XX-lea decalajul față de orientările stilistice apusene prin crearea de limbaje proprii ce se regăsesc în câmpul estetic de influențe ale postromantismului, impresionismului, modernismului, afirmând definitiv școala muzicală națională românească.

Rolul de deschizător de drumuri pe care Dima și l-a asumat în mod conștient ține de o moralitate desăvârșită și de o disponibilitate sufletească generoasă, într-o epocă în care doar entuziasmul și spiritul creator autentic sau o dragoste nedisimulată pentru valorile creației muzicale culte românești ce trebuia să-și ia zborul spre universalitate, puteau motiva un muzician de talia sa să rămână în țară și să realizeze o muncă de pionierat, anevoioasă și greu recunoscută pentru a fi recompensată la justa valoare.

Alături de compozitorii generației sale, Dima a înțeles că viața muzicală românească trebuie să aibă profesioniști, capabili să dezvolte gustul unui public neavizat, pentru muzica apuseană, o muzică cu care populația românească din Transilvania nu a luat contact decât sporadic prin trupele ambulante de actori germani sau bucureșteni care prezentau prin târguri vodeviluri, arii din operele italiene la modă, cântece patriotice armonizate mai mult sau mai puțin artistic de către compozitori anonimi sau din prima generație de compozitori români, dar și capodopere de Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller. Deși în Țara Românească și Moldova s-au înființat Conservatoare, acestea nu apucaseră încă să scoată de pe băncile acestor școli muzicieni care să activeze și în Transilvania Habsburgică.

Gheorghe Dima a avut șansa de a-și desăvârși studiile la Viena, unde a studiat și și-a însușit muzica la un nivel de măiestrie interpretativă

și componistică capabile să-l propulseze pe tânărul atunci, Gh.Dima, pe marile scene ale Europei, ca interpret ²⁵. De asemenea, principiile de compoziție din cadrul procesului instructiv odată însușite la un nivel european ridicat, formarea și afirmarea tânărului compozitor în acest mediu cultural apusean, propice unui talent ca al său, structurii sale psihice și temperamentale charismatice, era numai o problemă de timp.

A ales însă să-și urmeze menirea prin și pentru poporul din care făcea parte, a înțeles și sacrificiul material și personal pe care trebuia să și-l asume cu scopul de a-și împlini idealurile, idealuri care se identificau cu cele ale compatrioților din aceeași breaslă, ridicarea și impulsivitatea vieții muzicale românești ca factor educativ, dar și ca mijloc de afirmare națională.

În Transilvania habsburgică a anilor 1840-1860, ani ai copilăriei și adolescenței lui Gh.Dima, „în rândurile populației românești a început să crească opoziția față de regimul clasei conducătoare. S-a intensificat lupta pentru obținerea de drepturi egale cu celelalte națiuni din Imperiu. Arta ocupa un loc de seamă în străduințele de afirmare națională și de recunoaștere a revendicărilor politice și economice”²⁶.

Cu toate aceste situații sociale economice, politice, care putea da naștere unor resentimente, compozitorul Gh.Dima, de-a lungul întregii vieți, a purtat un respect și o apreciere demnă de un adevărat om de cultură, atât persoanelor de alte naționalități din spațiul transilvănean, cât și creatorilor de altă „confesiune” spirituală. Este recunoscut faptul că în

²⁵ Să nu uităm că pe afișele unora dintre operele reprezentate în Klagenfurt, Zurich și Viena figurează numele basului Gh.Dima în rolurile Marcel din *Hughenoții* respectiv Bertram din *Robert Diabolul*.

²⁶ Dr.I.Weinburg, *Momente și figuri din trecutul muzicii românești*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1967, pag.152.

creația sa apar lieduri pe versurile poetului maghiar Th.Bakody, sau „armonizări de cântece slovăcești”, iar în munca neostenită de ridicare a culturii românești care era o cultură minoră, traducерile din limba germană a poeziilor din liedurile sau corurile sale, sau a diverselor librete de operă, au însemnat enorm pentru segmentele de populație românească care nu au avut șansa să-și însușească această limbă sau să studieze la Viena sau în alte centre culturale²⁷. Cu excepția câtorva lieduri din tinerețe, munca de traducător a rămas oarecum anonimă, atât el cât și soția sa Maria Dima nu au semnat traduceri proprii importante ale unor capodopere considerând că aceasta face parte din obligațiile inerente progresului cultural în care ei s-au angajat cu toată responsabilitatea.

Este de asemenea recunoscută prietenia cu compozitorul maghiar Delly-Szabo Geza în a cărei memorie Gh.Dima a rămas ca: *„Amabilul compozitor și dirijor cu o temeinică pregătire de specialitate, care a câștigat iubirea și aprecierea fiecărui om prin felul său fermecător și distins de a se purta [...] și care [...] merită într-adevăr a fi re-actualizat în raport cu calitățile sale de artist și om din creștet până în tâlpi”*²⁸.

²⁷ „Mica burghezie românească a orașelor din Transilvania, în special cărturarii proaspăt răsăriți, ieșiseră, aproape în întregime, din țărâtime”. Aceasta, în comparație cu nobilimea și cu marea burghezie maghiară, ducea o existență destul de modestă. Ea tindea să se emancipeze din această situație” – In: Ana Voileanu Nicoară, *Viața și opera lui Gh.Dima*, București, Ed. de Stat pentru literatură și artă, f.a. Din aceeași categorie socială făcea parte și Gh.Dima, ai cărui părinți și-au permis să-și trimită toți copiii la studiu în Viena, începând chiar cu studiile liceale.

²⁸ A.V.Nicoară, op.cit., pag. 205. Este emoționantă povestea compozitorului maghiar care - în urma invitației primite de către directorul închisorii unde era înțemnițat Dima, să audieze corul deținuților înființat și condus de bătrânul dirijor și compozitor – a rămas impresionat și l-a rugat pe directorul închisorii să îmbunătățească hrana și așternutul intelectualilor români. Imediat după eliberare, Dima i-a făcut o emoționantă vizită acestuia, pentru a-i mulțumi. Dar gestul nu s-a oprit aici, deoarece în anul următor (1919), când

Gh.Dima, educatorul, a transmis toată viața elevilor săi și publicului românesc mesajul că muzica este un limbaj uman universal prin care toți oamenii pot comunica atâta timp cât au o structură sufletească sensibilă.

În anii adolescenței lui Dima, în care dragostea acestuia pentru muzică își manifesta primele ei scilipiri, în Brașov nu existau decât asociațiile corale și orchestrale ale sașilor²⁹, formațiuni în care muzica era cultivată cu multă grijă și cu bune rezultate. În cadrul manifestărilor de artă ale acestor asociații urmărind cu asiduitate serbările și concertele ce se dădeau, tânărul Dima și-a putut însuși și dezvolta gustul artistic, și-a putut mai ales da seama că adevărata lui vocație era cariera muzicală. Cum ar fi putut să nu recunoască aportul vieții muzicale săsești transilvănene în formarea și dezvoltarea sa și aportul culturii germane pe care aceștia o răspândeau în mediile intelectualității acestui spațiu multinațional care era Transilvania³⁰?

În anul 1880, când Gheorghe Dima hotărăște să se întoarcă definitiv acasă, după studiile de la Leipzig, *„viața muzicală românească din Transilvania suferă cu mici excepții de lipsă de experiență în privința*

Dima era deja directorul proaspăt înființatului Conservator din Cluj, a aranjat o audiție din culegerile de folclor românesc, făcute de Delly Szabo Geza în Săliște și un recital de pian fiului acestuia. Această modalitate nobilă de a răsplăti un gest uman este apanajul unei personalități model, calitate esențială oricărui educator dedicat.

²⁹ Printre cele mai cunoscute asociații germane de amatori sunt Hermannstadter Musikverein și Hermannstadter Mannergesangverein sau corul bărbătesc, care cultivau genul Liedertafel, coruri cu care dirijorul Gh.Dima a colaborat la Sibiu.

³⁰ În 1839, orchestra simfonică din Sibiu prezintă în concertul de debut lucrări de Mozart, Weber, Meyerbeer, Haydn, Bellini. Populația românească ia contact pentru prima oară cu muzica apuseană. la mijlocul secolului al XIX-lea.

educării gustului muzical al populației, de necunoașterea literaturii muzicale culte, și mai ales de lipsa totală a unei literaturi muzicale autohtone, caracteristicului național în forme superioare evolute”³¹.

Aspectele variatelor manifestări muzicale cuprindeau creații în care:

- existau elemente stilistice ale clasicismului și romantismului apusean, prin muzica promovată de către asociațiile muzicale germane;
- existau caracteristici diverse împrumutate din operele italiene sau franceze, cu care populația a intrat în contact prin diversele turnee ale trupelor ambulante apusene.
- coexista totodată, în același mediu orășenesc, un stil lăutăresc care amalgama intonații din genurile de romanță, marș, folclor țărănesc, cântece de dragoste, cu arii din operele și vodevilurile vehiculate în repertoriul trupelor bucureștene în turneu, toate acestea formând folclorul urban,
- câteva armonizări stângace ale creației țărănești, unele cântece naționale compuse de anonimi sau de compozitori români deja aflați.

În acest peisaj sărăcăcios și arid al manifestărilor muzicale a apărut figura lui Dima, preluând unele dintre firavele tradiției, cum ar fi reprezentarea de creații apusene valoroase sau necesitatea de a prelucra folclorul țărănesc la un nivel superior, în compozițiile sale.

Direcțiile în care Gh.Dima și-a asumat conștient îmbunătățirea și evoluția muzicii românești transilvănene într-o formă artistică superioară a vizat patru căi principale:

³¹ Voileanu-Nicoară, A. op. cit., pag. 19.

- instruirea încă de pe băncile școlii a elevilor și instruirea muzicienilor amatori,
- educarea publicului în spiritul valorilor culturale apusene și mai ales în spiritul muzicii românești tradiționale,
- interpretarea corală și vocală în măsură să impresioneze prin calitate și forță sugestivă,
- creația muzicală care trebuia să fie propulsată pe orbita axiologică a universalității prin împlinirea acelor caracteristici care definesc specificul național.

„Instrucția muzicală cea mai eficientă pentru inițierea amatorilor începători în arta sunetelor este fără îndoială cântul coral ... formând atât pentru executanți, cât și pentru începători baza unei culturi temeinice”³², cu condiția ca la baza acestei culturi să fie însușirea acelor capodopere care să educe în spiritul valorii autentice a muzicii culte. Aceasta este calea pe care, pe atunci tânărul compozitor și interpret Gheorghe Dima a ales-o în activitatea sa de pionierat în cultura muzicală românească. A creat, a dirijat și a interpretat exclusiv în domeniul muzicii vocale.

Creația sa corală și vocală a fost de o valoare incontestabilă pentru necesitățile vremii, iar lucrările compozitorului rămân și astăzi modele de sensibilitate romantică chiar dacă, în multe dintre genurile abordate calitatea textului (spre exemplu de romanță sau cele denumite de Dima cântece vechi românești, în realitate folclor urban destul de nou) nu comportă calitatea și valoarea superioară a imaginilor muzicale create, dar poartă parfumul și culoarea „romanțioasă” a epocii.

³² Idem, pag. 29.

Cele patru direcții în ale căror câmpuri de forță a acționat muzicianul Gheorghe Dima reprezintă tot atâtea fațete ale personalității acestuia, ipostaze dintre care vom evidenția pe cele legate de activitatea ca interpret liric, pedagog al cântului și creator de lieduri, ipostaze pe care le vom detalia în paragrafele care urmează.

1.2. Gheorghe Dima, interpret și pedagog al cântului

Cariera de interpret a lui Gheorghe Dima a fost la fel de strălucită ca și cea de dirijor sau compozitor în ceea ce privește succesul reputat. Ceea ce le diferențiază însă este faptul că Gh.Dima a cântat mai puțin sub raport cantitativ, decât a dirijat sau a compus. Calitatea vocii sale de bas, cizelată cu profesori renumiți din Viena, precum și datul nativ, talentul și sensibilitatea artistică au impresionat publicul încă de la începutul carierei sale, dar chiar și la o vârstă destul de înaintă, în 1904, sporadicele sale apariții erau salutate cu entuziasm. În urma unui recital în care a cântat alături de soția sa Maria Dima și baritonul Dimitrie Popovici Bayreuth, Onisifor Ghibu publică o cronică intitulată „*Trei Doamne și toți trei*” în *Telegraful Român* : „ ... mi-am arătat nemărginita mângâiere și mândrie că, după secole...am ajuns să avem și noi românii, artiști adevărați, de calibru european, în stare să înfățișeze chiar și înaintea străinilor specificul neamului nostru în tipare clasice”.

Dima a concertat în calitate de solist liric de operă, de lied și de oratoriu. În Germania numele său apare pe afișele unor concerte camerale: *George Dima aus Kronstadt, Siebenburgen*, la un *Kammenmusik-Abend des allgemeinen deutschen Musikvereins* din 1873,

unde cântă într-un cvintet de voci solo de Peter Cornelius, sau într-un octet vocal, iar ca solist al Operei din Klangefurt a interpretat în stagiunea 1873-1874 rolurile principale pentru bariton din *Robert die Teufel* și *Die Hughenotten* de Meyerbeer.

Debutul în viața muzicală românească și-l face ca și cântăreț liric. Cântă la seratele muzicale ale familiilor românești care au o cultură muzicală și concertează destul de frecvent în primii ani. În 1883 la Brașov interpretează rolul lui Oluf din *Crăiasa ielelor* de N.Gade, în 1884 are două turnee artistice la Sebeș, Caransebeș, Turda, Abrud, Orăștie, Bran; în 1887 cântă în oratoriul *Creațiunea* de Haydn, iar în 1890 cântă rolul lui Ștefan din balada *Mama lui Ștefan cel Mare*, compoziție proprie.

Părăsește cariera de interpret liric destul de repede, cauzele fiind exprimate de către prietenul și admiratorul său, marele cărturar român Onisifor Ghibu, în însemnările sale: „*El s-a hotărât să se facă dascăl și conducători de oameni care cântă ei înșiși și nu se mulțumesc să li se cânte. Prin simpla cântare ocazională îi poți distra pe oameni ocazional; dar ei trebuie învățați temeinic să simtă cântarea pe care o cântă [...] iar statutul pe care îl aveau interpreții noștri, neînțeleși de autorități și de public [...] era unul destul de ingrat [...], ei trebuiau să apeleze la străinătate deoarece nu exista operă națională iar publicul făcea primii pași în familiarizarea cu muzica cultă*”³³.

O altă calitate cu care Dima a fost înzestrat a fost aceea că era un pianist acompaniator extrem de apreciat. Partida pianistică a liedurilor sale precum și a corurilor cu acompaniament, sunt revelatorii pentru arta pianistică pe care Dima o stăpânea. Scriitura densă, complexă, necesitând

³³ Hăngănuț-Vătășan, L. *Onisifor Ghibu despre Gh.Dima // Lucrări de muzicologie*, vol. XV, Cluj, 1984.

în unele cazuri o stăpânire virtuoasă a tehnicii pianistice, precum și calitatea imagisticii muzicale prin folosirea partidei pianului ca partener egal cu cea a vocii în procesul artistic, practic întreg arsenalul stilistic de redare a mesajului prin partida pianului îl plasează pe Gh.Dima în galeria primilor pianiști de lied de valoare ai țării.

Menirea sa de dascăl și propovăduitor al cântecului național a fost pusă înaintea faimei și a succesului pe podium ca și cântăreț. Toată viața apoi, Gh.Dima și-a dedicat-o pedagogiei cântului. Rezultatele strălucite obținute ca pedagog sunt mărturisite prin cronicile elogioase la adresa soliștilor din concertele pe care le conducea în calitate de dirijor,³⁴ soliști pregătiți și instruiți de către marele muzician. În acest sens, Gheorghe Dima este considerat de către principalul său biograf, Ana Voileanu Nicoară, „întâiul profesor de canto al poporului român, în accepțiunea superioară a cuvântului”³⁵.

Creația de lieduri a compozitorului este revelatoare în ceea ce privește menirea sa de întemeietor și ctitor al artei cântului vocal românesc. Este evident că Dima, cu o experiență a muzicii dramatice formată încă de pe băncile școlii și cu un talent creator recunoscut încă de pe atunci, a pus pietrele de temelie la acest edificiu important care este cultura muzicală vocală românească.

³⁴ Dintre soliștii instruiți de către Gh.Dima mulți și-au desăvârșit talentul în Conservatoare de prestigiu ale Europei și au îmbogățit patrimoniul culturii muzicale românești și europene. (vezi Voileanu-Nicoară A. op.cit., pag.54).

³⁵ Idem, pag. 55.

GHEORGHE DIMA, ÎNTEMEIETOR AL LIEDULUI ROMÂNESC

2.1. Apartenența genuistică

Întreaga creație de lied a compozitorului Gheorghe Dima poartă denumirea de cântec. Cântecele sale sunt însă miniaturi vocal-instrumentale a căror valoare estetică le impune între cele mai reprezentative aparținând genului într-o perioadă istorică în care acesta se afla la începuturile afirmării în muzica românească. Referitor la problema expusă, Gh.Dima s-a exprimat într-un interviu din revista *Luceafărul* din 1913: „*la noi, cântecul a fost schimonosit numindu-l lied*”³⁶.

Pentru cercetătorul modern, creația de cântece a compozitorului este clar încadrabilă în genul liedului, terminologie deja acceptată și în uz de foarte multă vreme. Titulatura dată de către Dima liedurilor sale ne îndeamnă să ne punem trei întrebări.

1. Dacă Gh.Dima avea o concepție personală asupra denumirii miniaturii vocale cu acompaniament de pian;
2. Dacă termenul de cântec era expresia unei reacții negative la adresa modei timpului;

³⁶ Codru T. *Muzica românească. De vorbă cu dl. Gh.Dima* // revista *Luceafărul*, Sibiu, XII, 6 din 16 martie 1913, pag. 204.

3. Dacă termenul de lied, universalizat astăzi, în vremea compozitorului definea un spațiu de creație strict, cuprinzând doar lucrările de gen germane sau austriece.

Că denumirea de lied începea să fie universală la sfârșitul secolului al XIX-lea în ceea ce privește miniatura vocală consacrată de compozitorii romantici din spațiul cultural germanic, este o certitudine. Iar faptul că Gh.Dima a reacționat atât de vehement la pătrunderea acestui termen și în spațiul cultural românesc este o dovadă că el nu a fost de acord cu moda timpului.

Pledoaria compozitorului în favoarea denumirii originare de *cântec* ține de o afinitate a acestuia cu fenomenul ce se afla în stare naturală în cântecul folcloric. Atașamentul personalității sale romantice față de cântecul românesc îl găsim în contextul definirii și afirmării atributelor naționale, definitorii, care dau forță și identitate creației compozitorului în peisagistica muzicii universale culte.

Cântecul este un fenomen având o permanență și o primordialitate esențiale în manifestările muzicale dintotdeauna. Exprimarea sa originară a fost monodică. Dima a cunoscut și apreciat folclorul țăranesc românesc, dar în aceeași măsură a valorificat și cântecul orășenesc cu acompaniament instrumental. Pentru el ideea de cântec a avut conotații de identitate spirituală și culturală.

Liedul însă s-a propulsat cu o energetică proprie pe firmamentul muzicii de gen în momentul în care existența sa s-a bazat pe două componente muzicale clare: pianul și vocea, într-o unitate de comunicare estetică asupra căreia pledează argumentul valoric al muzicii culte, în special apusene, germane, austriece.

Sunt numeroși compozitorii care și-au intitulat cântecele cu acompaniament pianistic lieduri, fără ca acestea să se ridice la un nivel ca cel definit mai sus, pe când alții și-au intitulat creațiile *cântece* sau *romanțe* (rușii), *canzone* (italienii), *canciones* (spaniolii), *chansons* (francezii) sau *songs* (englezii), ele acoperind noțiunea de lied în cel mai măiestrit înțeles.

Integrarea creației de cântece a lui Gheorghe Dima în sfera de accepțiune a termenului generic de lied înseamnă acceptarea miniaturilor sale vocal-instrumentale printre capodoperele unui gen consacrat, care își transcede rădăcinile istorice și se impune ca un model cultural pan-istoric, datorită valorii estetice și de conținut. De fapt, în acest gen al cărui termen s-a universalizat de abia în muzicologia contemporană, elementele cu caracteristică națională alcătuiesc fondul unității prin diversitate a muzicii europene culte.

În creația compozitorului termenul de cântec pare a fi propriu prelucrării cântecului folcloric sau a cântării bisericești, asupra cărora intervenția gestului componistic se prezintă la nivel minimalizat, lăsând loc melodiei originare să se manifeste în toată originalitatea sa. În schimb, creația cu o melodică de invenție personală, poartă integral amprenta individualității unui creator romantic și comportă toate atributele unei creații originale de lied (așa cum s-a impus în muzicologia contemporană ca definind miniatura pentru voce și pian).

Declarațiile sale în presa timpului precum și întreaga creație vocal-instrumentală vin să mărturisească faptul că Dima a avut o concepție estetică bine conturată asupra genului și asupra finalității artistice a actului creator personal. El a crezut în capacitatea acestuia de a vehicula un conținut ce reflectă o gamă largă de ipostaze afective, de situații

conflictuale dramatice, tragice, comice, satirice, stări de spirit onirice, melancolice, nostalgice, evocatoare așa cum sunt ele reflectate în creația sa de lied. *„Eu cred că extensiunea lucrării nu hotărăște valoarea ei artistică. O dramă, din punct de vedere artistic poate fi inferioară unei poezii lirice. Tot așa și în muzică. Un cântec poate întrece o simfonie. Părerea mea e că trebuie cultivate deopotrivă, muzica simfonică, oratoriul și cântecul. Toate trei genurile sunt egal importante. Fiecare compozitor își va alege genul care i se potrivește mai bine cu firea și însușirile sale artistice”*³⁷, mărturisește însuși compozitorul.

2.2. Permanențe estetice în genul de lied

Viața, activitatea și creația lui Gheorghe Dima se înscriu într-un context cultural situat la confluența a două curente estetice consacrate, romantismul și realismul. Acest dualism fertil pentru creația compozitorului s-a manifestat la nivelul sintezei între național și universal.

Valorile estetice ale romantismului se identifică atât în atitudinea militantă a activității în scopul ridicării nivelului culturii naționale, a dirijorului și pedagogului Gh. Dima, cât și prin manifestarea la nivelul creației a caracteristicilor unei sensibilități și a unei interiorități spirituale de tip romantic.

Atitudinea morală de ctitor al noii vieți muzicale românești este una romantică deoarece romantismul revoluționar al secolului al XIX-lea

³⁷ Articol semnat C. Tăslăuanu, din interviul acordat de Gh. Dima revistei literare *Luceafărul*.

a stat la baza materializării idealurilor nobile, umane, progresiste, în lupta popoarelor Europei. Nicolae Iorga evidențiază, pe bună dreptate importanța istorică a activității educative a lui Dima, iar R.Ghircoiașiu compara strădaniile sale educative complexe cu grupul celor cinci din Rusia: „*Gheorghe Dima a condus alternativ reuniunile de cântări din Brașov și Sibiu organizând concerte corale și simfonice. Coriștii și soliștii săi erau în permanență instruiți de către el însuși în principiile teoretice și practice muzicale ca și în arta cântului și din acest punct de vedere activitatea lui Dima amintește de Balakirev în cadrul Școlii muzicale gratuite din Sankt-Petersburg.*”³⁸

Dacă la nivelul mesajului, al atmosferei degajate de opera sa artistică, caracteristicile romantismului se impun ca fiind precumpănitoare, la nivelul mijloacelor de expresie, mai concret a tehnicilor de compoziție folosite pentru redarea unui conținut muzical coerent, laboratorul creativ ne relevă o concepție profund realistă. Strategiile componistice slujesc întotdeauna ideii, imaginii muzicale, legătura dintre text și muzică fiind organic unitară.

„Dima se situează alături de romanticii timpurii al căror crez este libera descătușare a simțirii umane, sinceritatea exprimării și căutarea de sine în izvoarele de inspirație artistică națională. Studiile sale la Leipzig l-au familiarizat cu realismul și sinceritatea lui Schubert, cu melodia clară, lipsită de artificii și cu știința formelor lui Mendelssohn, cu farmecul intim al cântecelor și liedurilor de Brahms, cu dramatismul baladelor lui Loewe, cu izbucnirile când pasionale, când melancolice ale liricii lui Schumann, dar și construcțiile polifonice ale lui Bach,

³⁸ Din pliantul expoziției *Gh.Dima 1847-1925, decembrie 1959-ianuarie 1960*, Cluj, pag 8.

*Haendel, Haydn. Și-a însușit de la ei, scrisul polifonic, simțul proporțiilor, transparența țesăturii muzicale, îndrăzneala modulațiilor, posibilitățile tehnice vocale și pianistice și le-a adaptat specificității limbajului național*³⁹.

Tematica abordată muzical în liedurile sale aparține unui univers profund romantic de percepție a realității artistice.

Paul Cornea, în lucrarea sa erudit-enciclopedică intitulată *Originile romantismului românesc*, emite câteva dintre atributele cele mai generale ale stilemelor romantice în literatură, stileme pe care le regăsim și în tematica poetică a liedurilor lui Gh.Dima⁴⁰. Le propunem în continuare, ca un posibil și plauzibil punct de plecare în clasificarea estetic-stilistică a liedurilor compozitorului ardelean:

a) *Depășirea finitudinii-resorbirea prăpastiei dintre subiect și obiect, concretizate în tematici care presupun evadarea din prezentul care frustrează, realul care apasă, aspirația spre infinit, idealuri, transcedental, exotismul geografic, istoric, patosul mișcării revoluționare.*

La Dima se întâlnesc trei dintre tematicile expuse: evadarea în universul intim al cuplului, în natura purificatoare, în majoritatea liedurilor pe versuri de M.Eminescu (*De ce nu-mi vii, Somnoroase păsărele, Dorința, Peste vârfuri*); exotismul geografic în *Seguidila* pe versurile lui V.Alecsandri; lupta pentru afirmarea națională în toate liedurile pe versuri populare și mai ales în liedurile-balade care evocă figura unor viteji ai neamului, *Groza, Ștefan cel mare și codrul sau Jelui-*

³⁹ Voileanu Nicoară A. *Gh.Dima, Viața și opera*. op. cit., pag. 132-133.

⁴⁰ Cornea P. *Originile romantismului românesc*, București, Ed. Minerva, 1972, pag.15.

m-aș și n-am cui, în care este amintit eroul revoluționar pașoptist Iancu Jianu.

b) *Egotismul, concretizat în tematici ce relevă conștiința de sine acutizată, interiorizarea, solitudinea, originalitatea* le întâlnim în liedurile *Când te voi uita, Hotărâre, Cântec de toamnă* etc.

c) *Aspirația spre genuin, auroral, existență nefalsificată, întoarcerea la natură, poezia populară a oamenilor curați sufletește, fascinația originilor, nevoia sincerității*, toate acestea apar în creația pe versuri populare (*Mândruliță de demult, Hei, rei, mări, Sub fereastra mândrei mele, Ciobănașul* ș.a.).

d) *Simțul misterului, neliniștea metafizică, valoarea acordată miturilor, simbolurilor, religiosului* în lucrările cu subiect religios *De frumusețea fecioriei Tale, Când de pre lemn, O, ce veste minunată*.

e) *Reacția intensivă a sensibilității, hipersensibilitate, reacții depressive: nostalgice, de decepție, de angoasă, de melancolie* întâlnim în liedurile *Cântec de toamnă, Ziua bună sau Pe când soarele de vară*; în timp ce *reacție stenică, entuziasm, idealism, patetism* putem întâlni în *Cerul meu, Te iubesc, O, Margareta, Eu simt a ta suflare, O, nu-ți întoarce fața ta, Prea marea-mi fericire* etc.

f) *Poetică a invenției, a spontaneității, fantezia în dauna regulilor, personalizarea stilului, pitorescul, lirismul, mijloacele patetice de exprimare, metafore, exclamații, repetiții, retorism*, caracterizează toate liedurile compozitorului Gh.Dima și vor fi evidențiate ca mijloace muzicale de redare a stilului romantic, în analizele amănunțite care urmează.

Am mai putea adăuga, încercând să completăm evantaiul tematic întâlnit în creația de lieduri a lui Gh.Dima, predispoziția expresivă a

comicalului, care aparține - ca tehnică de redare - realismului polemic, satirei. Un conținut savuros, comic și dramatic, întâlnim în lucrările *Curcile* sau *A venit un lup din câng*, pe versurile lui George Coșbuc.

LIEDURILE LUI GHEORGHE DIMA

Creația de lieduri a lui Gh.Dima poate fi clasificată în două mari orientări în funcție de aportul original al invenției muzicale:

- a) Creație originală.
- b) Prelucrări de cântece de proveniență diferită.

a) Creația originală cuprinde acele lieduri care reprezintă o chintesență a potențialului său creativ, rodul fanteziei condiționate de rezonanța poeziei. Se pot întâlni lucrări inspirate de poezia: unor autor străini, germani, romantici ca: N.Lenau, F.Bodenach, Th.Korner, E.Kind, R.Prutz, V.von Scheffel, E.Klimsch, Th.Bakody, Carmen Sylva.

Dintre poeții români Gh.Dima a ales pe Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Mircea Pompiliu, George Coșbuc, Grigore Alexandrescu. Este acea parte a creației sale de lied care întrunește toate atributele unei substanțe muzicale de esență romantică lirico-dramatică.

- b) Prelucrările de cântece se pot clasifica în funcție de proveniență în:

Prelucrări ale folclorului țărănesc, cântece vocale de joc, doine, colinde;

Prelucrări de „vechi cântece românești”⁴¹ (în realitate folclor urban ce cuprinde intonații de romanțe, cântece lăutărești, marșuri, etc);

Prelucrări de cântări bisericești⁴².

O categorie aparte o constituie cântecele „*Din lumea copiilor*” pe texte de anonimi, dar care au un material muzical original.

3.1. *Lucrările originale pe versuri de poeți străini*

Gheorghe Dima a compus primele lieduri pe texte de poeți străini, germani. Influența muzicii europene s-a manifestat în acestea sub forme variate.

Liedurile sale de până la 1880 și apoi până în 1886, cuprinse în perioadele timpurie și de tinerețe a creației, poartă amprenta stilului apusean a cărui principii, formă, sferă tematică Gh.Dima și le-a însușit la Leipzig. *„În mod deosebit exercită o puternică influență asupra compozitorilor noștri, Schubert și Schumann. Primul a impulsionat cântările originale în privința rezolvărilor muzicale. Influența școlii germane a fost aproape copleșitoare în faza formării unor personalități, resimțită și în etapele următoare [...] Marii maeștrii de lied românesc din toate timpurile, Gh.Dima și M.Jora au început prin a fi influențați de elementele genului statornicite la școala germană (Leipzig) pentru ca în*

⁴¹ Expresia aparține compozitorului, așa cum reiese și din copertile numeroaselor volume de lieduri editate în timpul vieții sale. Muzicologia românească a preluat și păstrează în uz această formulare, cunoscându-se azi clar sensul folosirii expresiei.

⁴² Idem, nota 41.

scurt timp acesta să fie cheazășia dobândirii unei puternice personalități”⁴³ subliniază muzicologul Octavian Lazăr Cosma.

Dacă creația corală a lui Dima a reprezentat o necesitate obiectivă, cea de lieduri a reprezentat o necesitate subiectivă. Bogata creație corală a fost produsul dorinței compozitorului de a educa publicul în spiritul valorilor muzicii universale și românești, pe când creația de lieduri reflectă un univers intim, o expresie autobiografică aproape confesională.

Dedicațiile către anumite persoane sau personalități pe care le poartă unele lieduri, cu un conținut poetic diferit, subliniază momente din existența compozitorului. Liedurile de până la 1880 sunt scrise după moartea primei soții și a celor doi copii ai lor. De exemplu, multe dintre liedurile pe versuri românești sau populare sunt dedicate domnișoarei Maria Bologa, viitoarea sa soție, iar *Mândruliță de demult*, *Leagăn verde* poartă dedicația „iubitei mele soții”; liedul *Groza* este dedicat prietenului său, baritonul Dimitrie Popovici, iar liedurile pe versuri de Mihai Eminescu, respectiv domnului Titu Maiorescu.

Primele lieduri pe versuri de poeți germani sunt atestate din perioada studiilor de la Leipzig și au fost interpretate la examenul de absolvire a clasei de compoziție: *Te iubesc, o*, *Margareta*, *Prea marea-mi fericire*, *Când te voi uita?*.

Liedul *Când te voi uita?* pe versurile poetului V.von Scheffel este construit într-o formă tristrofică cu repriză – A B A – cu introducere și coda. Aceste segmente de debut și de final sunt plămădite din același material melodic, material care în introducere are rolul de a marca expresiv ceea ce în coda va constitui punctul culminant muzical, bazat pe

⁴³ Cosma, O. L. *Hronicul muzicii românești*, vol. IV, București, Ed. Muzicală, 1983, pag.367.

interogația patetică ce dă titlul lucrării: „*Când te voi uita?*”. Cele trei strofe ale liedului evocă imaginea tânărului care și-a pierdut iubirea; iubirea sa poate fi alinată doar prin uitare, asemenea flăcării care se stinge și focului care a ajuns cenușă.

Din punct de vedere muzical, cele trei strofe sunt construite pe motive ce se repetă secvențial în structuri arhitectonice pătrate. Interesant în context este conturul melodic al motivului de început, cu secundă mărită.

EX.1 măs. 11-15

liegt die Welt um - fan - gen von star - rer Win - ters - nacht, was frommt's, dass am Ka -
 trist de ger cu - prin - să na - tu - r'a a - mor - ți, ce stau gân-dind la

Prea marea-mi fericire, pe versurile aceluiași poet, aduce un caracter mai optimist decât resemnarea plină de suferință a liedului anterior. Fericirea pierdută poate fi recăpătată prin cutezanța de a-ți căuta norocul.

Concepută tot în formă de lied tristofic – A B Av cu repriză dinamizată – lucrarea prezintă, ca și precedenta, o gradație tensională spre climaxul sonor din finalul liedului. Strofa A, precedată de o introducere pianistică, este alcătuită muzical dintr-un motiv descendent în tonalitatea de bază, sol minor. Strofa B este concepută omofon și aduce contrastul prin indicația *Lento*, față de *Allegro con passione* a strofei A. Paleta

dinamica este foarte bogată, o singură frază muzicală acoperind spectrul dinamic de la *f* la *p*.

EX.2 m.23-26

fro - ren Veil' und Klee! Ich hab' mein Lieb ver - lo - ren, muss wan - dern tief im
 ger se o - fe - lesc, iu - bi - ta mi - ampier - dut - o, prin tar - nă ră - tă -

Schnee! *cresc.* Das Glück lässt sich nicht
 No - - ro - cul nu'l vâ -

Tempo I. *ritard.*

Ca și în majoritatea liedurilor sale, și în această miniatură camerală Gheorghe Dima caută să potențeze valoarea semantică a cuvintelor prin acțiunea unitară la nivelul tuturor parametrilor muzicali: armonie, melodie, ritm, dinamică.

Te iubesc, o, Margareta este conceput după modelul cântecului cu refren în care strofa A reprezintă segmentul derulării muzical-poetice, iar B-ul este refrenul – „*Te iubesc, o, Margareta*”. Strofa I-a, precedată de o introducere pianistică de două măsuri, este constituită din două fraze pătrate cu o melodică secvențată la nivel motivic în două fraze de tipul

antecedent / întrebare și consecvent / răspuns. Jocul tonal între strofe subliniază conținutul poetic:

A „*Sunt străin în țări străine / Gându-mi este tot cu tine*” - sol minor

B declarația înfocată a refrenului - Sol major.

Numele iubitei se pierde într-un ultim ecou. Dacă melodica liniei vocale pare destul de simplă, diatonică, în schimb, veșmântul armonic, concretizat în pasaje arpegiate, abundă în note melodice de pasaj, de schimb, cromatice, dând senzația unei complexități; în realitate, diatonica înlănțuirilor funcționale prevalează și aici.

Cele trei lieduri pe care Ana Voileanu-Nicoară le datează ca fiind anterioare anului 1880, sunt revelatoare pentru direcția pe care Gheorhge Dima a adoptat-o în creația sa timpurie de lied înspre valorile muzicii apusene germane, spre deosebire de colegii de breaslă care în aceeași epocă compun în stilul romanțelor semiculte, de sub a căror tutelă majoritatea tind să se emancipeze. La Dima această influență se resimte doar în acele prelucrări de „cântece vechi românești” din care preluând elementul melodic se resimt acele intonații care frizează amatorismul.

Majoritatea liedurilor pe versuri de poeți germani au fost scrise în perioada 1881-1895. În tematica abordată predomină liedurile de dragoste într-o varietate de ipostaze ale îndrăgostitului: înșelat în *Biată inimă înșelată*, *Trădare*, mândru, care nu-și exprimă sentimentele în *Hotărâre*. Sentimentele sunt exprimate fie direct, patetic, fie metaforic, prin alegorie, ca în *Noi trei*, *Floricica și fluturelul*, *Cerul meu*.

O tematică aparte de această lume întâlnim în liedul *Viorica* pe versurile lui N. Lenau. Indicația de tempo este *Andante zart* (gingaș),

subliniind modalitatea de interpretare și intenționalitatea exprimării compoziționale.

Forma este alcătuită din repetarea variată a strofei A, dinamizare care nu implică partida solistică, ci doar cea pianistică, printr-un acompaniament arpeggiat, figurativ-ornamental de virtuozație. Ultima strofă este încheiată de partida instrumentală, astfel forma se constituie din strofele A – A v1 – A v2 (Coda instrumentală). Construcția melodică a strofei A este foarte simplă, în prima frază având extensia de 6 măsuri. În cea de a doua conturul melodic se amplifică structural, fiind lărgit prin repetări ale versului. „*Fii salutată, o, viorică*” – 8 măsuri.

La un loc cumplit năvalnic, pe un text anonim german în traducerea lui Gheorghe Dima, este o capodoperă miniaturală prin forța de sugestie a muzicii create. Liedul este conceput în două momente principale, vizând o dramaturgie diferit realizată muzical, corespunzând construcției poetice.

Strofa I – 2/4, A (do# minor) - B (mi minor - sol minor - mi minor) - Av (do# minor), – în care apare imaginea stâncii prăvălitate în marea zbuciumată asemenea străinului departe de țara sa și „Cântecul” care răsună spre stânci – „*O, dac-aș fi acum la scumpa draga mea // O, țara mea iubită, țara mea // Cu dor gândesc la tine // Și mi-e inima grea*” și care constituie segmentul C al formei – 3/4 în do diez minor.

În prima secțiune a liedului, acompaniamentului sugerează zbuciumul mării și valurile care se izbesc de stânca prăvălită.

EX.3 măs.1-4

Risoluto. G. Dima.

Am wil-den Klippen-stran-de ein Felsblock ein - sam ragt, ihn
La-un loc cumplit, na - val - nic o stincă a că - zut, pe

f trem.

Atmosfera este sumbră, zbuciumată, linia melodică complexă este acompaniată de acorduri a căror funcționalitate este ambiguă, putând fi interpretată enarmonic (măsurile 1-2).

Strofa A este alcătuită din două fraze, de tip antecedent și consecvent, de 4+4 măsuri. Strofa B (măs.9-16) are aceeași extindere structurală, dar drumul tonal trece de la Mi major la mi minor, apoi prin secvențare – sol minor, iar în măsura 14 în doar o singură măsură se trece de la sol minor – treapta a VII-a 4-3 – la Sol major –treapta I și apoi spre mi minor, într-o complexitate a înlănțuirilor funcționale datorate unui discurs muzical intens cromatizat (vezi măs. 13-14).

Strofa C, cântecul unui matelot, în metru diferit, prezintă o scriitură omofonă în acompaniament, având extensia unei perioade duble. Întâlnim și aici o incertitudine tonală în prima frază în care, în tonalitatea do diez minor, întâlnim funcțiuni mai puțin obișnuite: treptele a V-a cu 3#, a VI-a, a III-a cu 3b și a II-a .

EX.4 măs. 24-28

25 *con espressione*

wenn ich doch am Rheine bei meiner Liebsten wär, o Heimath, Heimath,

da-e-ași fi a-cu-ma la scum-pa dra-ga mea. O țara mea iu-bi-tă

un poco lento

p

O încheiere pianistică la unison a frazei consecvente din strofa C, va concluziona în *ff* această declarație a dragostei de țară.

Eu simt a ta suflare pe versurile poetului F. Bodenstedt este un lied a cărui melodică echilibrată, armonii tipic romantice, frumoase, sunt egalate doar de măiestria cu care compozitorul contrapunctează pianistic această bijuterie muzicală. Construcția arhitectonică bistrofică – A B – este alcătuită structural din câte două fraze pătrate.

A – frază antecedentă, 4 măsuri, La bemol major care modulează în si bemol minor și fraza consecventă care revine la La bemol major și B – în care cele două fraze au același drum tonal. În fraza consecventă cele două partide se îngemănează și prin lărgirile interioare marchează emoția îndrăgostitului care sublimează imaginea iubitei: „În zori de dimineața mai mândră să-mi răsa!”.

O, nu-ți întoarce fața ta pe versurile poetului V. von Scheffel se înscrie ca tematică în același suflu romantic-patetic al declarației înfocate de iubire. Întregul lied prezintă o melodică construită secvențial,

ascendent cu înveșmântare ritmică, alcătuită din valori punctate și acompaniament în diviziuni excepționale.

Minimalizarea mijloacelor tehnice de redare a conținutului se explică prin esențializarea la nivelul unui singur principiu—acumularea gradată diatonică și cromatică a tensiunii, generată de creșterea secvențială ascendentă. Cele patru strofe ale liedului sunt – A La major / Mi major, B Mi major / Sol major, B var. Sol major / Mi major și A var. La major / La major. Lipsa tonalităților minore se justifică prin dorința compozitorului de a reda optimismul îndrăgostitului care nu acceptă refuzul sau înfrângerea și cucerește inima iubitei printr-o serenadă pasională. Acumulările tensionale se materializează în strofa I-a și prin folosirea cadențelor evitate la nivelul frazelor (vezi A măs.5, cadența pe treapta a VI-a în La major și în măs.9 aceeași cadență evitată în Mi major), iar în strofele B, dincolo de melodia secvențată sugerând pasiunea iubirii care cucerește, în cromatizările intense, prin note melodice în acompaniament (vezi măs.13 treapta a III-a în 6/4 cu sexta mărită, măs.14 treapta I cu 5#, în măs.15 treapta a IV-a în 6/4 cu note melodice 4-3-5-4, măs.16 salt tonal:Sol major, treapta I cu 7-8-9-8, treapta a IV-a în 6/4 și apoi treapta I).

EX.5 măs. 13-20

geb - lich Müh'n, mir zu entflieh'n, ich bla - - se ru - hig wei - ter, da
dar - - nic lu - crude-a fu - gi, vo - ioa - - samea fan - fa - - ră cu-a

wer - - den mei-ne Me - lodien zur wun - derba - ren Lei - ter. Auf
sa - - te dor-nici me - lo-dit ri - dl că-o măn - dră sca - ră. Pe

Tempo

Liedul *Biată inimă înșelată* pe versurile lui Th. Koerner face parte dintre acelea ale căror valențe tipice realizează sensurile liedului dramatic „...în care eroul suferă, se zbuciumă, are deziluzii, visurile îi sunt înșelate, eforturile zădarnice, elanul umbrat de fiorul morții. Îl identificăm în această tematică pe zbuciumatul erou romantic, al cărui suflet chinuit nu va avea o clipă răgaz, speranțele fiindu-i înăbușite în amare lacrimi și deziluzii”⁴⁴. În acest lied motivele melodice se interpun scriiturii pianistice pentru a comenta sensurile paradigmei iubirii înșelate. Gheorghe Dima este un maestru al tensiunii, al frazărilor generoase, ce se îndreaptă spre culminații subliniate prin conducerea planului armonic.

⁴⁴ Lazăr-Cosma O. *Hronicul muzicii românești*, București, Ed. Muzicală, 1974, vol. VII, pag.314.

Melodica liedului este de factură wagneriană, armoniile aruncă irizări ale planurilor modale în tonalitățile Si bemol major, si bemol minor, mi bemol minor, Si bemol major în strofa A

EX.6 măs. 1-4

(Nicht zu langsam. G. Dima.

Ar - mes Herz, du kann-test wä - nen? Ach, dein Glau - be war so
 Bla - td i - ni - md 'nse - la - td! Vai, cre - din - ța'i fu un

Strofa B aduce un dialog imitativ între partida pianului și vocii în Re bemol major, completându-se reciproc într-o „avântare ascendentă melodică până în punctul culminant” (măs. 21-24, în Si bemol major), evocând bucuria și paradisul iubirii în imagini luminoase, pasaje energetice construite ascendent, acumulare după care avântul pasiunii este frânt, panta melodică descendentă și jocul major-minor făcând trecerea de la bucurie la deziluzie și tristețe.

Liedul *Hotărâre* pe versurile poetului R.Prutz are o formă tristofică A, B, Av. Contrastul de caracter și tonal între secțiunile formei este foarte puternic. În secțiunile laterale acesta este obținut în planul armonic prin acordurile largi, arpegiate susținând o melodică a liniei vocale rubatizată cu reminiscențe de recitativ ce avansează sobru redând hotărârea eroului de a nu-și dezvălui sentimentele. Această hotărâre este

plasticizată muzical în strofa A, extrem de ingenios prin acordurile arpeggiate ale introducerii instrumentale înlanțuite plagal, în minorul natural, fără sensibile, sugerând o atmosferă glacială, interiorizată. Melodica de tip recitativ este rece, severă (la fel ca și armonia) și ne relevă o suferință ascunsă (vezi **EX.7** - introducerea: I - V – VI - II cu elemente de sixte ajoutée, apoi V - I 3#).



Partea mediană este agitată, acordurile în optimi creează o trepidație ce coincide cu zbuciumul sufletesc. Contrastul este subliniat și de planul tonal, la minor – La b major - la minor, încheiat însă în tonuri majore. Eroul romantic identificat aici cu autorul însuși (liedul este dedicat domnișoarei Maria Bologa, viitoarea sa soție) care nu cerșește iubirea prin cântec, ci cere iubitei să o privească prin ochii săi de „trist visător”.

Liedul *Trădare*, cu structură monostrofică, are din partea pianului o susținere bogată în sonorități, armonia fiind încărcată cu note melodice, cu acorduri de nonă pasaje modulante, cromatice. Cele două partide ale susținerii discursului muzical - pianul și vocea - au o melodică proprie,

individualizată, independentă ca și contur alcătuite fiind din două motive: α la pian și β la voce, ale cărei ipostaze se modifică încontinuu prin variaționare melodică, cromatică, diatonică, prin inversări ale pantelor melodice, prin întrepătrunderea de planuri sonore. La voce, motivul β e alcătuit dintr-un mers treptat la secundă, prin jocul continuu între major și minor trădează neliniștea, zbuciumul sufletesc al celui trădat. Armoniile foarte încărcate (acorduri de septimă, nonă vezi măsura 11), acordurile alterate continuu (treapta a VII-a în mib minor cu 3 b - vezi măs.6), modulațiile spre tonalități îndepărtate (în prima articulație A de la fa minor la mi b minor) ne intonează o lume tonală incertă, reliefând un zbucium sufletesc între speranță și disperare care fac din această lucrare scurtă (două perioade pătrate A= 8 măsuri și B=2+4+2) o bijuterie dramatică în care Dima se evidențiază ca un fin psiholog.

Trei compoziții câștigă prin originalitatea poetică și a concepției muzicale aprecierea interpreților dar și a analiștilor: *Noi Trei*, *Florica* și *Fluturelul* și *Cerul meu*. Toate trei, sunt lieduri-alegorie în care semantica muzicală prezintă un realism în contextul unei semantizări poetice ascunse sensului obiectiv, real.

Liedul *Noi trei* pe versurile poetului maghiar T.Bakody zugrăvește psihologic trei portrete ale unui univers casnic, familial. Textul poetic folosește metafora: soția este floarea, copilul este fluturele care soarbe din potirul florii, tatăl este salcia care veghează cu grijă asupra lor.

Cele trei portrete muzicale sunt concepute în culori tonale diferite, dar și cu indicații de tempo și caracter diferențiate. Mama este portretizată muzical printr-un ton luminos, senin, în Mi major purtând indicația *Andantino delicato*, copilul în do # minor - *Un poco piu mosso*, iar tatăl în mi minor, caracterizat de același material melodic ca și mama. Forma

lucrării este tristrofică: A, B, A în care structurile muzicale ale fiecăreia sunt pătrate, având extensiunea unei fraze de patru măsuri dar cu o mică lărgire exterioară de două măsuri care se pliază perfect pe structura versului.

Florica și fluturelul, pe versurile poetului E.Kliensch este un lied în care textul poetic spune povestea florii care ar dori să fie un fluture să zboare alături de el dar este legată de pământ asemenea îndrăgostitei care ar vrea să fie lângă persoana iubită. Gh. Dima construiește muzical această metaforă poetică surprinzând trei momente într-o dramaturgie muzicală în care întreg discursul este ostinat, bazat pe un material celular al cărui ritm de siciliană se impune la nivelul ambelor partide, prin variaționare continuă.

Piesa este în do minor, imaginea fluturelui în zbor este luminoasă, compozitorul folosind sugestiv trecerea în tonalitatea Do major. Forma este A, Av1, Av2, corepunzând celor patru ipostazieri ale acțiunii poetice: floarea îl vede pe fluturele care zboară liber constituită din strofa A, o perioadă de 8 măsuri în do minor, imaginea fluturelui în zbor este luminoasă, compozitorul folosește aici tonalitatea Do major (perioadă de 8 măsuri), lamentația florii aduce un moment care face trecerea din la minor în tonalitatea de bază și apoi urmează repriza.

Liedul *Cerul meu* pe versurile poetei Carmen Sylva, este compus într-o formă tristrofică A, B, Av, prezintă o melodică caldă, generoasă, armonia plasându-se într-un cadru tonal preponderent major. Modulațiile sunt în tonalități îndepărtate, strofa A modulează de la Mi major la Fa# major, strofa B trece din Fa major în fa # minor prin acea modalitate de contrast al culorii modale pe care Dima îl îndrăgește atât de mult, apoi în fraza consecventă centrul tonal nou este sol# minor. Repriza readuce

tonalitatea de bază, iar în fraza consecventă o dinamizare ritmică a acompaniamentului care asigură liedului gradația tensională necesară unui final de succes în momentul interpretării.

3.2. Lucrările originale pe versuri de poeți români

3.2.1. Liedurile de expresie lirico-dramatică

Multe dintre creațiile pe versuri de compozitori români datează din aceeași perioadă cu creația pe versurile compozitorilor străini. Scrise între anii 1881-1895, unele dintre liedurile pe versurile poetului M.Pompiliu, *Cântec de toamnă*, *Ziua bună*, *Pe când soarele de vară* și cele ale lui V.Alecsandri, *Stelele* și *Seguidila* au fost publicate în 1888 (alături de cele pe versuri de compozitori germani datând din aceeași perioadă) la Editura F.Kahn din Leipzig. Cele patru caiete de „melodii și cântece” cum se intitulează liedurile tipărite la Leipzig sunt prezentate de către Gh.Dima revistei de prestigiu european „Neue Zeitschrift fur Musik” pentru recenzie. Revista nu întârzie să ia notă și în numărul 13 din 1889 publică o dare de seamă amănunțită referitoare la aceste compoziții, semnată Hans von Basedow. *„După ce am cântat și am studiat caietul îngrijit tipărit, am ajuns la concluzia că Gh.Dima este un talent. El are un simț fin pentru psihicul cântărilor care le alege și pe care le modifică după individualitatea sa, și individualitatea sa este românească, pe lângă toată pregătirea sa germană. Din acest punct de vedere trebuie privit compozitorul Dima. El a învățat mult și știe să aplice bine cele învățate; creează din adâncul firii sale, dar mai totdeauna legat de caracteristica proprie a elementului românesc. Aceasta nu e o greșeală, dimpotrivă, îl*

face mai interesant muzicalicește. Dima a pătruns în farmecul cântecelor populare românești, iar parțial și a celor slave, se folosește de veșnic noul și nesecatul izvor al cântecelor populare, rămâne însă tot Dima. Partea primă a caietului conține mai multe cântece din Trompeter von Sakkingen, cântece absolut germane, compuse cu simț românesc. Acesta nu le strică, dimpotrivă, textul și muzica se potrivesc atât de bine, încât par a fi create în același timp.

Eu simt a ta suflare este lucrată într-un stil personal, plin de căldură, și înțelegere pentru poet...Totul e adânc simțit, poetic și natural. Îți pare că auzi pe Peter Cornelius sau pe Franz Liszt cu neîntrecutele lor acompaniamente. Nicăieri ceva prea mult sau pre puțin, textul și muzica sunt în desăvârșită armonie. Tot așa se poate vorbi și despre Stelele.

Seguidila mulțumește, însă are prea multe reminiscențe. Dima nu are lipsă de aceasta, el are destulă inspirație proprie. Mărgăritarul întregului este Primula Veris (Viorica), de L.Lenau. E alcătuit nobil și cald, cast și duios...Cele două cântece din urmă sunt izvorâte din aceeași idee fundamentală muzicală (Cântec de toamnă și Ziua bună). Amândouă sunt cu adevărat românești și sincer simțite.

*Cu un cuvânt melodiile sunt bine alcătuite, armonioase: partea vocală nu e prea pretențioasă din punct de vedere tehnic, și produce efect. Ele vor plăcea multora, își vor cuceri un loc de frunte și vor fi cântate în concerte. Dima își va croi drumul său, operele sale vor trece din Germania în România și de acolo se vor întoarce iar în Germania, admirate ca plante exotice”.*⁴⁵ Acest exotism nu este altceva decât caracterul național sesizat de către auditoriul străin obișnuit cu rezonanțele specifice ale muzicii culte, deoarece pentru auditoriul

⁴⁵ Voileanu-Nicoară A., op.cit., pag. 155-157.

românesc aceste lucrări nu au o atât de mare pregnanță națională încât ea să fie sesizabilă. „*Cu alte cuvinte spiritualitatea românească se imprimă în forme muzicale mai mult sau mai puțin direct, oricum de așa natură încât este sesizată de muzicienii străini... Faptul care rămâne indiscutabil este că Gh.Dima a creat lieduri de o reală valoare artistică având rezonanțe specifice muzicii noastre*”.⁴⁶

Liedul *Cântec de toamnă* pe versurile poetului român M.Pompiliu, este conceput în rezonanța sumbră dezolantă a poeziei. Forma urmărește gradat fiorul poeziei în patru strofe: A, fa minor și do minor, B, trece în cele două fraze de 8 respectiv 9 măsuri printr-un spectru tonal metamorfozat continuu prin dominantizarea elementelor funcționale. Apar inflexiuni ca: do minor - la bemol minor, La major - la bemol minor, Mi bemol major - mi minor, Si major - mi minor. Cadența finală este o cadență evitată.

Strofa C, alcătuită tot din două fraze duble de câte opt măsuri, evoluează de la Fa major la do minor, apoi Do major și La bemol major: „relație de terță” tipic romantică. (vezi **EX.9**).

⁴⁶ Lazăr –Cosma O., op.cit., pag. 373.

EX.8 mäs.29-37

flo - ri - le-i fru - moa - se căm - pul ge - - -
 hol - den, lie - ben Blu - men stöh - net trau - - -

- me a - - - mă - rit.
 - er voll der Hain.

EX.9 mäs.42-49

Animato,
 Dar ce väd? O flo - ri -
 Doch sie - he! Ein zur - tes

mai iute
 p schneller

ci - că pe mal sin - gura ră - mas,
 Blöm - - chen am Rain ein - sam trau - rig steht,

rit.
 cresc. rit.

În final, revenirea strofei A readuce tonalitatea de bază, fa minor și materialul muzical ușor modificat constituind repriza dinamică a formei.

Liedul *Ziua bună* pe versurile aceluiași autor este o alegorie a elanului și viselor tinereții spulberate de inexorabilul morții. Imaginile poetice evocă veșnicia naturii în contrast cu vremelnicia omului. Muzical acest lied este conceput într-o formă cu variațiuni ale aceleiași perioade muzicale. Forma sa este A, Av1, Av2, Av3(coda). Ideile muzicale încep în *Allegro* pentru a cadența în *Lento*. Aceste fluctuații de tempo marchează începutul versului care este un salut voios al naturii și finalul versului, prezentat în metru diferit, 3/4, care reprezintă atitudinea omului nemângâiat de soarta sa.

Pe când soarele de vară pe versuri de M.Pompiliu este un lied cu o formă arhitectonică simplă având același material în cele două strofe A, A, variate doar din punct de vedere tonal prin contrastul major - minor dintre cele două secțiuni. Prima strofă este o evocare fericită a imaginii prieteniei, în Sol major, iar cea de-a doua strofă în sol minor, este o lamentație la mormântul prietenului drag.

Liedul *Stelele* pe versurile poetului V.Alecsandri, traduse în limba germană de Carmen Sylva este o capodoperă a genului prin armoniile extrem de frumoase, romantice, prin suflul larg și inspirat al melodiei cantabile, prin tonalitățile care dau o culoare specială sentimentului de dragoste de țară exprimat nu prin avântare patetic-declarativă, ci printr-un contur melodico-ritmico interiorizat, liric. Cele patru strofe ale formei sunt A, B, C (doar în partida vocală contrapunctată cu materialul muzical al strofei A în acompaniamentul pianistic), și repriza A, dinamizată prin variaționarea de tip ornamental a partidei pianului.

Bogata paletă coloristică a planului tonal ne relevă preferința compozitorului pentru relațiile de terță (vezi planul tonal al strofei A, do-La bemol-do) și modulațiile la tonalități îndepărtate realizate fie prin modulații enarmonice, fie prin salturi tonale combinate cu inversiune modală (vezi trecerea spre strofa C, măs.22-23: La bemol major - sol diez minor).

EX.10



Liedul *Seguidila* pe versurile lui V.Alecsandri a asigurat succesul multor concerte date de Asociațiile muzicale conduse de Gh.Dima. Reprezintă o redare muzicală pitorească a unui dans spaniol. Acompaniamentul instrumental sugerează mișcarea pasională a dansului, prin contratimp, și formula ritmică de triolet de treizeci și doimi imită parcă pocnetul castagnetelor.

EX.11 mäs.1-5

Traducere de M. Dima.

G. Dima.

Vivace.

Voce.

Piano.

Melodica este apropiată de romanță și imită chiar stilul de ornamentare finală a melodiei pe care practică interpreții acestui gen.

EX.12 mäs.49-50

rit. lento

na - da sub se - ni - nul dul-ce-al ei!
na - da auf den e - wig het - ter'n Höh'n!

lento

Tempo

G. D. 3.

Eclectismul motivelor melodice este evident, strofa B debutează cu o melodică ce ne amintește chiar rapsodiile ungare de Liszt.

EX.13 măs.16-19

The image shows a musical score for a vocal and piano piece, measures 16-19. The score is in 7/8 time and features a vocal line with lyrics in Romanian and German, and a piano accompaniment. The lyrics are: "In Gre-na-da stră-lu-ci-tă nu-i gră-di-nă, In Gra-na-da's heis-ser Sonn-ne Ist kein Gar-ten nu-i sa-rai, ca Al-ham-bra in flo-ri-tă, so er-blüht, wie Al-hum-bra, Ort voll Won-ne." The piano part includes dynamic markings like "p" and "p.".

Forma este alcătuită din patru strofe A-B-C-Av și o codă. Extensia strofelor este de câte o perioadă, planul tonal fiind constituit din tonalități înrudite apropiate Do major, la minor, fa # minor. Strofa C aduce un dialog pitoresc și măiestrit între pian și voce. Finalul, Coda, este o încununare a acestei interesante și reușite bucăți, unică în creația de lied a compozitorului în ceea ce privește tematica abordată.

Între anii 1886-1887 Gh.Dima compune cele mai reprezentative creații de lieduri, capodopere care înseamnă o ridicare calitativă atât a creației de lied în particular, cât și a creației de lied românesc în general.

Este vorba de liedurile pe versuri de Mihai Eminescu: *Dorința*, *De ce nu-mi vii?*, *Peste vârfuri*, *Și dacă ramuri bat în geam...* și *Somnoroase păsărele*.

*„Aceste cântece fac parte din categoria celor mai frumoase exemplare de lied din litaratura muzicală românească, proiectând un univers poetic romantic în care trăirile sunt puternice, surprinse în ipostaze nuanțate, uneori contrastante, în sonorități limpezi, pregnante, care domină fraze cantabile ce se desfășoară dezinvolt.”*⁴⁷

În liedul *Dorința* elementele discursului muzical poartă amprenta și spiritul liedului german impregnat de afinitățile puternice ale sensibilității compozitorului și sublimarea poetică a expresiei romantice. Acompaniamentul arpeggiat al liniei melodice simple și echilibrate tensional din strofa A, va da caracter și culoare prin apariția sa în strofele următoare B, și A, repriza. (vezi **EX.14**)

Armonia potențează sensurile poetice prin folosirea unor acorduri alterate preferată fiind treapta a IV-a cu terța coborâtă, prin modulațiile îndepărtate, spre exemplu Re bemol major, fa bemol minor din măsurile 1-10. Jocul modal al tonalităților aruncă irizații de umbre și lumini asupra discursului muzical poetizat, cu scopul de a sublinia starea de bucurie la vederea chipului iubitei căreia îndrăgostitul îi ridică vâlul de pe obraz. (vezi **EX.15**)

⁴⁷ Lazăr-Cosma O., op.cit., pag.312.

EX.14

Moderato espressivo.

Voce. *p* *cresc.*

Vi - no'n co - dru la is -
Komm' zur Quel - le, die im

Piano. *p* *pp* *cresc.*

În la fiecare armonie nouă
Bei jedem Harmoniewechsel

vo - rul ca - re tre - mu - ră pe prund, un - de
Wald Du lei - se â - ber Kies hörst per-len, wo die

EX.15 măs.27-31: si b minor ~ Si b major

rite dim.

cazi, să'ți des-prind din creștet vă - lul, să'l ri - dic de pe o -
streckt, dass den Schlei - er ich Dir lö - se, der Dein Ant - litz mir ver-

rite dim.

31. Tempo L *p*

braz. Pe ge - nun - chii mei șe - dea - vei,
deckt. Wirst auf mei - nen Knie - en ru - hen,

Firul narațiunii poetice este redat fidel și prin schimbări de tempo, de dinamică : Strofa B „și în brațele-mi întinse, să alergi...” poartă indicația *Animato*. O imagine superbă poetic muzicală ne-o oferă compozitorul în măsurile 42-48, imagine care sugerează căderea florilor în părul iubitei. Întreaga construcție muzicală ne relevă compatibilitatea expresiilor poetică și muzicală la un înalt grad de realizare artistică.

EX.16

57 *pp*

vom fi sin - guri-sin-gu-rei,
ein-sam sind wir ganz al-lein,

una corda

43 *Meno mosso.*

iar în păr in-fi-o-ra-te o să'ți ca - ză flori de
und der Lin - de Blüthen-schau-er wird dein duf - tig Haar be -

senza Ped.

47

tei. Fruntea al - bă'n pă - rul gal - ben pe-al meu braț in - cet s'o
schne'n. Wei-sser Stirn in gold'-nen Haa-ren, ruh'n sollst Du an mei-ner

pp

senza Ped.

În liedul *De ce nu-mi vii?* tematica prezintă o succesiune de sentimente conexe în jurul neliniștii eroului care-și așteaptă în zadar iubita. De la așteptare se trece la nerăbdare, durere, amintire, de la discreție la extaz și resemnare. Fiecare treaptă este subliniată de o nouă idee muzicală, de tonalitate, mișcare, chiar metru. Construcția nu e mozaică, ea are o riguroasă formă ternară, de o configurație mai liberă, o interesantă formă în oglindă.

Planul general va avea următoarea configurație: A 2/4, re minor, *Animato* și *Lento* — B 2/4, Re major, *Tempo I* — C 4/4 Si major, *Moderato con delicatezza*, - D 3/4, Sol major, *Molto Allegro*, - C 4/4, Si major, *Moderato* — A 2/4, re minor, *Tempo I*.

Bogăția armonică, contrastul de culoare, de mișcare, într-o dialectică lent-repede-lent, fluiditatea acompaniamentului, toate concură la realizarea uneia dintre cele mai măiestrite lucrări de gen. „*Dacă în muzica românească ar exista numai cântecul De ce nu-mi vii, tot s-ar putea vorbi, datorită măiestriei sale despre existența liedului românesc*”.⁴⁸

Liedul *Peste vârfuri* este o miniatură camerală de dimensiuni reduse. Forma este abreviată la două strofe, A și Av, tonalitatea dominantă este Do major. Strofa A conține în acompaniament sugestia unor semnale de corn prin folosirea repetată a unei mixturi de sexte păstrând aceeași funcțiune armonică a treptei I ca o pedală. Întâlnim din nou stilema armonică a treptei a IV-a cu 3b. (vezi **EX.17**)

Strofa B, în La bemol major, modulează la fa minor; ritmul schimbându-și configurația prin încadrarea metrică diferită (din 6/8 în 3/4). Repriza este adusă doar de către acompaniament, linia melodică a

⁴⁸ Lazăr-Cosma O., op. cit., pag. 375.

concluziei, este un quasi recitativ cu melodica suspendată pe cvinta treptei a V-a, sugerând întrebarea ce se pierde în eter: „*Mai suna-vei dulce corn pentru mine vreodată?*.”

EX.17 măs.1-8

Deutsche Uebersetzung von Mite Kremnitz. G. Dima.

Mesto. (♩ = quasi 50)

Voce.

Pe - ste vâr - furi tre - ce lu - na,
 O - ber Wip - fel zieht der Mond hin,

Piano.

mf *p*

co - dru-și ba - te frun - za lin, din - tre ra - muri de a - rini
 sanft be - wegt sein Laub der Wald, durch der Er - len Zwei - ge schallt

Și dacă ramuri bat în geam... este un lied al cărui rezonanță poetică ostinată a versului prim se oglindește în concepția arhitectonică bazată pe o singură strofă repetată A, A, A variat în cadența finală. Chiar dacă tonalitatea de bază este sol minor, cadențarea finală va fi în Si bemol major, tonalitate atinsă datorită pătrunderii înțelesului ultimului vers care îi prilejuiește poetului bucuria amintirii.

Somnoroase păsărele reproduce muzical atmosfera de feerie nocturnă a poeziei. Compozitorul este un poet al imaginii sonore create prin indicația *Non troppo lento, con delicatezza*, prin dinamica redusă în

intensitate, prin conturul liniilor melodice discrete și frumoase, acompaniamentul arpeggiat, schimbările de retorică muzicală odată cu apariția refrenului poeziei: „Noapte bună”. Realizat într-o scriitură omofonă, acest moment al ecoului poetic se va repeta conform structurii poetice la sfârșitul fiecărei fraze muzicale. Caracteristicile acestor momente sunt: stare de suspensie melodico-armonică prin cadențarea pe treapta a V-a a tonalității dominantei Si major în strofa A și în strofa B la final, și apoi pe treapta I din tonalitatea de bază în strofa B; o diminuare a tempoului fie prin indicația *Un poco piu lento* (A) fie prin *poco rit.* (B).

EX.18 măs.16-20

Un poco piu lento. Tempo I.

Noap-te bu-nă. Doar is - voa
 Să - sse Ruh! Wenn der Wald...

il canto ben marcato

pp sempre legato

una corda

Forma se constituie din patru strofe, după cum urmează:

- A: Mi major - Si major,
- B: do # minor - La major, do minor - La major,
- A: Mi major - Si major,
- B (variat la cadența finală): do # minor - Mi major.

Nu lipsesc stilemele romantice caracteristice întregii creații ale compozitorului melodica generoasă sau echilibrată exprimată în pante melodice în perfectă concordanță cu o vocalitate naturală, cu sensul

poetic, preferința pentru acordurile alterate, inflexiunile și modulațiile la tonalități îndepărtate (în special relațiile de terță), salturile tonale între secțiunile de formă, indicațiile de tempo și dinamice foarte abundente, sesibilitatea la semantica fiecărui cuvânt, și potențarea sa prin imagini muzicale deosebit de sugestive. Toate aceste stileme romantice, împletite măiestrit într-un discurs muzical coerent și plasticizat, plasează creația de lied a compozitorului Gh.Dima pe orbita universalității și definește strălucit liedul românesc de esență romantică.

3.2.2. *Liedurile de expresie satirică*

Pe linia creației de cântec-lied cu implicații satirice se înscriu și cele două capodopere miniaturale: *Curcile* pe versurile lui V.Alecsandri și *A venit un lup din crâng* de George Coșbuc. Iată cum explică O.L.Cosma geneza acestor lucrări ale maturității creatoare a compozitorului Gh.Dima:

„Gh.Dima stăpânește cu siguranță formele complexe ale muzicii vocale. A dovedit-o în nenumărate rânduri ceea ce poate însemna că simțea tentația unor noi modelări, căutând pretexte capabile să le declanșeze. Ori, acestea puteau fi impulsionate de versuri ce presupuneau o istorioară, o mică întâmplare, o fabulă în care se contura o succintă acțiune. Pretextele au fost găsite în versurile poezilor cu o ușoară tentă satirică, ceea ce a determinat prin translație profilul cântecelor lui Dima...Atât transpunerea versurilor în sunete cât și fundalul acompaniator sugerează sensul versurilor.”⁴⁹

⁴⁹Lazăr Cosma O., *op.cit.*, pag. 315.

Liedul *Curcile* analizat de către O.L.Cosma în lucrarea citată este o gâlceavă a orătăniilor din curte cu câinele, care ia apărarea tinereții, reprezentată de doi porumbei îndrăgostiți. Comportarea lor le revoltă pe bătrânele curci „gârbovite și zburlite” a căror caracterizare Dima o face printr-o melodie „bine declamată” în 2/4 prin valori constante de optimi. În planul acompaniamentului, pianul redă, în cea de-a doua frază a strofei A, în valori de șaisprezecimi, inflexiuni de secundă, terță, cvartă, cvintă, sextă descendentă cu funcție de ostinato, invidia, supărarea. (vezi **EX.19**)

Strofa B este comentariul curcilor la adresa desfrâului porumbeilor, „realizat magistral prin accelerarea declamației în partida vocală, unde apare indicația guraliv, într-o melopee cu mers de secundă mică și mers armonic paralel pe o pedală de mi bemol. Culminația scenei, în fraza antecedentă a strofei B, e subliniată cu emfază I prin transformarea valorilor ritmice în optimi, ce se rostesc în intervale crescătoare treptat, secundă, terță, cvartă oprindu-se pe o cvartă lidică.”⁵⁰ (vezi **EX.20**).

⁵⁰ Lazăr Cosma O., op. cit., pag.315.

EX.19 măs.1-8

Allegretto scherzando. bine declamat G. Dima.

Voce. Ni-ște curci în-bă-tră-ni-te, gâr-bo-vi-te și zbur-
li-te stau sub șu-ră tre-mu-rând, și pri-vind cu piz-mu-i-re a po-

Piano.

EX.20 măs. 16-18

gurallo

„E-lei, so-ro-i e-lei, fra-te! așa pa-să-ri des-fră-na-te mai vă-zu-tați în-că voi?”

tempo

p

Strofa următoare Av readuce ideea muzicală inițială marcând intrarea în dialog a câinelui, prilej cu care metrica se schimbă în 3/4. Dialogul câinelui care le reproșează curcilor clevețele, punând-o pe seama bătrâneții conține trei segmente muzicale care amintesc și conturul melodic al ideii strofei A, dar și cel din B. Coda, în 6/8, concluzionează la

adresa curcilor „și voi toate, la un loc, Nu plătiți nici de-un potroc”. Planul tonal oscilând între Sol major și mi bemol minor, dă câștig de cauză majorului. În ultima măsură compozitorul reduce concluziv sensurile certe prin sugerarea onomatopeică a chiuitului curcilor, la pian, prin secundele mici și lătratul câinelui la mâna stângă (vezi exemplul, ultima măsură).

EX.21



A venit un lup din crâng pe versurile poetului George Coșbuc, este o capodoperă a genului, surprinzând o istorioară a cărei idee centrală este nețărmurita dragoste a mamei pentru fiul său alungându-i de la poartă pe toți cei care se opresc pentru ca să-i ia băiatul. Vin pe rând, lupul, un om sărac, și un negustor legitimând apelarea la aceleași elemente tematice, cei trei care caută copiii ce plâng, sunt portretizați muzical prin idei diferite. Construcția dramatică este în perfectă concordanță cu construcția arhitectonică. Venirea lupului în sat, *Allegro molto*, e redată printr-o pagină descriptivă a pianului, formulele melodico-ritmice sugerează pericolul, dar și spaima copilului.

EX.22 măs.1-3



Vocea solistei e firoasă, concretizată printr-o linie melodică sinuoasă ce are drept final o frază cromatică ascendentă, coda strofei A marcând venirea lupului la poartă. Tonalitatea strofei prime este Si bemol major.

Strofa B, în Mi bemol major, ne introduce într-o melodică cu contururi folclorice de Ardeleană *Moderato alla Ardeleana*, în care mama îl alungă pe lup de la poartă.

EX.23 măs.15-18

Strofa C, în sol minor îl înfățișează pe omul sărac printr-o melopee ce imită o melodie lăutărească, *Ca cimpoiul, Lento, ma non troppo, lamentabile*. o tânguire muzicală melismatică în care se impune culoarea secunde mărite. Aceeași secțiune cromatică cu rol de codă a strofei A evocă supărarea mamei care se repede la omul sărac.

EX.24 măs. 34-39



Strofa D, în Mi bemol major *Moderato* este marcată de intonații calde, sugerând afecțiunea mamei: „*puiul meu e bun și tace...*”, pentru ca finalul strofei să sugereze compătimirea mamei și alungarea neavenitului; strofa cadentează în Fa major.

Articulația strofică următoare readuce materialul muzical din A, în si bemol minor, identificând muzical personajul negustorului cu cel al lupului. Subtilitatea acestei tratări vine să sublinieze lăcomia ambilor.

Revenirea strofei B în final, impune din nou Ardeleana marcând refuzul mamei de a-și vinde copilul. „*În acest cântec, muzicianul psiholog care a fost Gh.Dima, își demonstrează înalta clasă, arătând că partida vocală nu e neapărat cea mai importantă pentru dezvăluirea sensului versurilor, pianului încredințându-i-se funcții nu numai descriptive ci și dramatice. El creează trăirile ce se derulează dinamic într-o manieră ...cinematografică... În aceste cântece Gh.Dima asimilează attributele*

folclorice probabil, în dorința de a conferi muzicii mai multă accesibilitate.”⁵¹

3.2.3. *Baladele*

Creația camerală pentru voce și pian a lui Gh.Dima compusă în perioada maturității ne relevă o gândire componistică și o stăpânire a tehnicilor de redare a mesajului muzical poetic superioare etapelor anterioare. Posibilitatea de a transpune muzical multitudinea stărilor și trăirilor de la lirismul și cantabilitatea sentimentelor universului psihologic intim la derulări dramatice vizând expresia epică a unor evenimente complexe își găsesc expresia în cele două balade ale sale: *Ștefan Vodă și Codrul* (1910) și *Groza* (1901), ambele compuse pe versuri de Vasile Alecsandri.

Balada *Ștefan Vodă și Codrul* este o lucrare de proporții mai reduse dar intensitatea trăirilor și patosul eroic sunt redade cu aceeași forță artistică. Lucrarea este structurată pe trei articulații arhitectonice mari A - B, C, A - B contrastante prin factura acompaniamentului și a melodicii, metru.

Faptele surprinse în baladă sunt narate de solist în rolul povestitorului, servindu-se de prezumtivul dialog dintre codru și Ștefan.

Prima articulație, solemnă, în Mi bemol major cu acorduri largi, eroice care susțin cantilene scurte și grave este reluată în tonalitatea do minor în următoarea articulație frazală care comportă o dramatizare. Tonalitatea se menține și în strofa următoare B, mai energică, pe formule

⁵¹ Lazăr-Cosma O., *op.cit.*, pag 318.

melodice quasi recitativice care subliniază hotărârea codrului de a-și ajuta domnul în luptă, transformându-și copacii în oșteni. Discursul muzical înscrie o acumulare de voință și putere, încheiate pe un acord de septimă micșorată. Melodica este de tip recitativ cu puternice influențe ale cantilenei vocale de tip operă.

EX.25 măs. 24-27.

The musical score for measures 24-27 is presented in a two-staff format. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line includes the following lyrics: "scapi bia-ta mo-și-e de pă-gâni și de ur-gi-e!" and "Fă! Sel's". The piano accompaniment includes the lyrics "poco a poco crescen" and "do al". The score is marked with "ff" (fortissimo) at the end of the phrase.

Articulația mediană C, în măsura de 6/8, are o mișcare accelerată sugerând venirea codrului. Pasajele modulante năvalnice în șaisprezecimi ale partidei pianului acompaniază linii melodice cu pantă ascendentă și profil melodic arpeggiat, descriind transformarea copacilor în ostași și încolonarea lor în fața lui Ștefan Vodă. Culminația e salutul „Să trăiești Măria Ta”, o frază scurtă după care urmează chemarea la luptă în unison cadențând în Si bemol major.

Concluzia e o repriză restrânsă, construindu-se pe ideile muzicale A și B în tonalitatea de bază La bemol major și prezentând oștirea Domnului refăcută care se aruncă în focul bătăliei.

Balada *Groza* este mai amplă ca dimensiune. Dramatismul lasă loc unei expresii mai degrabă tragice, evocând figura haiducului Groza, mort, în jurul căruia poporul e adunat și „nimeni nu-l plânge”. Atmosfera din

introducerea pianistică e sumbră, apăsătoare redată muzical prin acorduri de septimă, nonă, undecimă pe o pedală pe si. Strofa A, în si minor, este caracterizată de o melodie al cărei motiv α , motivul lui Groza, numit de O.L.Cosma „motivul tânguitor” caracterizează personajul principal și soarta sa nefericită făcându-și apariția de fiecare dată de câte ori figura eroului e evocată.

Planul tonal trece prin si minor, re minor, fa major, sol minor, iar strofa B este atacată prin salt tonal spre si minor. Strofa B debutează pianistic cu motivul α în bas, întrețesut continuu în acompaniamentul strofei ce prezintă idei melodice noi. Pasajele cromatice, melodia de tip recitativ subliniază reacția poporului care-l privește cu mirare.

Strofa C exacerbează folosirea motivului tânguitor în dialogurile dintre cele două planuri sonore ale acompaniamentului. În continuare, complexitatea și densitatea scriiturii culminează cu oroarea poporului în fața aflării că Groza a „stins zile multe” aflându-se în „greu și negru păcat” oroare, ilustrată pianistic prin recitativ recto tono și acorduri cu apogiatură multiplă. (vezi **EX.26**).

EX.26 măs.1-13

Grave. *sub.* 6. Dima.

Voce.

Piano.

cre - scen - do

dimin.

erit.

Gal-bân ca fă - cli - a de gal - bâ-nă cea - ră ce a -
Fahl wie das Wachs-licht, das trüb, mit gel-bem Schim-mer zur

a tempo

Revenirea ideii muzicale din strofa A, o repriză mediană în tonalitatea de bază si minor, prilejuiește derularea unui moment descris de povestitor, în care un moșneag se apropie și sărută mâna mortului. În strofa D el povestește cum în iarnă i-a ars casa și a rămas pe drumuri cu familia și în strofa E și F cum Groza călare pe un cal alb l-a îmbărbătat și i-a dat bani să-și refacă avuția. Culoarea tonală a strofei E este majoră, Si bemol major, apariția lui Groza pe un cal alb fiind subliniată de un motiv-semnal cu caracter luptător.

Finalul este lapidar, motivul α - ce apare pe întreg parcursul piesei - răsunând pentru ultima dată în dialog pian-voce, poporul recunoscând calitățile eroului și rugându-se pentru iertarea păcatelor acestuia. Cadența

EX.27 mäs.126-130

70

3.2.4. Ciclul de lieduri „Din lumea copiilor”

Sunt opere compuse în 1907 și publicate postum. Reprezintă lucrări camerale miniaturale clădite pe o melodică simplă și sugestivă. Întâlnim lieduri cu o tematică religioasă (*Îngerelele, Copilul și floarea*), cântece-jocuri (*Cântecul melcilor, Cântecul iezilor*) și cântecele educative, cu substrat moralizator, preamărind munca și foloasele ei (*Plugul, Albina*). Farmecul copilăriei și universul ei mirabil se găsesc și în liedurile *Puișorul, Mama mare și Destul*.

Liedul *Îngerelele* este scris pe textul unei rugăciuni rostită de toți copiii. Este conceput în patru strofe muzicale A, B, C, D, de câte opt măsuri fiecare, într-o armonie simplă, o melodie silabică pe valori de pătrimi pentru a fi cât mai accesibilă. Cu toate că modulează aproape continuu, discursul muzical prezintă stabilitate tonală prin folosirea treptelor principale și a înălțăturilor autentice.

Copilul și floarea are trei articulații melodice: A, B, C, textul este anonim dar copiii îl învață la grădiniță. Cele trei segmente prezintă un material muzical diferit în fraze nepătrate de câte cinci măsuri, tonalitate diversă: A - Re major-si minor, B - Si major, C - Re major, chiar și metrica este schimbată din 4/4, în 3/4 în strofa B. Prin nuanțele de piano și pianissimo indică funcționalitatea unei rugăciuni nocturne, spusă înainte de culcare, la fel ca și *Îngerelele*.

Cântecul melcilor face parte din categoria cântecelor-joc din folclorul copiilor. Tempoul *Allegro* și factura jucăușă a melodicii cu un acompaniament în contratimpuri oferă o imagine muzicală veselă și zglobie în tonalitatea Do major. Forma este bistrofică mică cu repriză, iar

acompaniamentul în măsurile 9-12 aduce inflexiunea la do minor și apogiaturile sprintene ale basului readuc tonalitatea Do major .

EX.28

ceva-cera mai rar

și te du la bal - tă și bea a - pă cal - dă Mele, mele,

tempo

ritardando

tempo

Cântecul iezilor pe versuri din povestea lui Ion Creangă *Capra cu trei iezi*, este în formă tristrofică cu repriză A B A. Melodia simplă, silabică este concepută parcă pentru a fi interpretată de copii (aceasta fiind probabil destinația originală) Tot în tonalitatea Do major, ca și precedentul lied analizat, acesta este bijuterie miniaturală care poate intra oricând în repertoriul micuților.

Plugul este o lucrare în întregime bazată pe aceeași tonalitatea Re major.

EX.29 măs.9-22

la tot ju-gul că - te doi Plu-gu'n câmpda-că so-se-ște el la lu - cru se por-ne-ște, bo - ii merg cu

pas gre-oiu, plu-gul vi - ne din - a - poi, tot o - go - rul spin-te când braz-de groa-se răs-tur-nând,

Este o capodoperă prin ingeniozitatea cu care construiește pe aceleași microstructuri motivice repetate ostinat un dialog imitativ între pian și voce pe o pedală conținând funcțiunile I-IV. Schimbarea registrelor prin dialogurile la nivel microcelular au menirea să înlăture o posibilă monotonie.

Liedul *Albina* face parte - ca și precedentul - din categoria pieselor cu caracter educativ. Conceput în formă tristrofică cu repriză A B A, liedul ne oferă imaginea plastică a albinei truditore care trebuie să fie un exemplu pentru băiețel. Melodica este simplă și structura pătrată, de opt măsuri, planul tonal atingând centrele: Re bemol major - La bemol major - La major - Re bemol major.

Toată această creație din universul copilăriei ne relevă spiritul ludic pe care Gh.Dima l-a manifestat direct și în creația sa satirică.

Prelucrările de „cântece populare”

Ancorarea în melodica folclorului țăranesc pe care Gh.Dima l-a apreciat și iubit face parte din acea orientare care va propulsa specificul național în creația muzicală cultă înspre acel curent estetic care se va numi școala națională muzicală românească. Prelucrările sale de folclor țăranesc în cântece–lied camerale cuprind: cântece vocale de joc (*Mândruliță de demult, Hei, rei, măi, Sub fereastra mândrei mele*), o doină (*Jelui-m-aș și n-am cui*) și trei colinde (*O, ce veste minunată, Doamne Isuse Hristoase, Leagăn verde*).

Confruntarea modalului popular cu formația de compozitor educat în spiritul tonal-funcționalului apusean a dat naștere unei opere în care originalitatea exprimării ethosului folcloric și-a păstrat farmecul genuin, intervenția gestului componistic savant nefiind forțată, ci adaptându-se caracteristicului țăranesc al muzicii. „*Muzician exigent, Gh.Dima nu și-a permis să dea la iveală decât lucrări laborios realizate, ceea ce explică măiestria lor, fiecare detaliu fiind la locul său și îndelung gândit, pentru a avea rol în definirea imaginii dorite.*”⁵²

Liedul *Mândruliță de demult* are la bază un cântec vocal de joc ardelenesc. Prelucrarea artistică a păstrat modul originar ionic pe re bemol care cadențează pe si bemol frigid la sfârșitul strofei A.

⁵² O.L.Cosma Hronicul muzicii românești, vol. VII op. cit. pag 312.

EX.30 măs.7-8

mân - dru - li - ța mea! dar de - sea - ră
 mân - dru - li - ța mea! și de - sea - ră
 Lieb - chen, Du mein Schatz! doch heut' A - bend
 Lieb - chen, Du mein Schatz! drum heut' A - bend

Forma lucrării păstrează forma cântecului original A B B (cunoscută în terminologia muzicologică de specialitate și sub denumirea de *Barform*). Acompaniamentul pianistic se mișcă conform celui specific de taraf prin punctarea arpeggiată în bas a funcțiunilor modale. Armonizarea nu e forțată, ci se pliază firesc pe specificul cântecului. Preocupat intens de expresivitate și de procesul interpretativ Dima introduce indicații personale la subsolul partiturii: „*Cele 12 takte de la început, din strofa a doua în piano.*”⁵³

Hei, rei, măi este o lucrare în care cântecul original era pentatonic. Dima are o intuiție justă a armonizării potrivite pentru acest cântec în care începutul este prelucrat în eolic, apoi în măsurile 10-11 centrul modal se schimbă în sol ionic și în măsura 15 atinge modul la eolic.

⁵³ Vezi partitura Editurii Schildkraut, Cluj, str. Iuliu Maniu nr.6, caietul VI.

EX.31 mäs. 1-15

Un poco lento.

Voce.

Piano.

p

Män - dru - li - țä
Lie - ber Schatz, glaub'

6

de de - mul - tu, măn - dru - li - țä de de - mul - tu, rit.
nicht und sa - ge, lie - ber Schatz, glaub' nicht und sa - ge,

12

a tempo

nu - gân - di că te-am u - ri - tu. Hei, rei,
dass ich Dich ver ges - sen ha - be. Hei, rei,

p a tempo

Forma cântecului se constituie din repetarea aceleiași stofe, A, până la epuizarea textului. Gh.Dima intervine în expresivitate doar pentru a da indicații dinamice sau de caracter rubatizat (strofa a doua trebuie interpretată *Un poco agitato*, intervin coroane, indicațiile de *ritenuto* apar des alături de cele dinamice.)

Sub fereastra mândrei mele este al treilea cântec inspirat din cântecul vocal de joc ardelenesc. De data aceasta Dima intervine în acompaniament pentru a introduce elemente caracteristice prelucrării culte în spiritul tonalității, prin note cromatice de pasaj, înlănțuiri de acorduri alterate (vezi EX.32: La major, treapta a V-a cu 7 #, cu 9).

EX.32 măs. 13-16

The musical score for EX.32, measures 13-16, is presented in two systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 13-14):

- Vocal Line:**
 - Measure 13: *ve - de că s la - crimi de - a me - le.*
 - Measure 14: *Mân - dru - li - ța*
- Piano Accompaniment:**
 - Measure 13: *ritard.*
 - Measure 14: *mf più mosso*, *ritard.*

System 2 (Measures 15-16):

- Vocal Line:**
 - Measure 15: *mea,*
 - Measure 16: *mân - dru - li - ța mea!*
- Piano Accompaniment:**
 - Measure 15: *ritard.*
 - Measure 16: *un poco ritard.*

The score also includes German and English lyrics: *sieht drin mei-ne Trä - nen flie-ssen* and *Du Herz - lieb - ste*.

Forma liedului este A care cuprinde trei fraze **a**, **a** și **b**, refren și repetarea acestei articulații. Refrenul este redat în dialog pian-voce într-o extrem de reușită combinație alternativă a motivelor conținute în acesta.

Liedul *Jelui-m-aș și n-am cui* este o doină ce poartă indicația *Liber cântat* și conține multe indicații de tempo și caracter, ornamente melodice specific cântării originare, care sporesc autenticitatea lucrării și specificul interpretativ folcloric. Conținutul cântecului este social, ecou al evenimentelor revoluției de la 1848 în care jalea și durerea pentru armele Iancului, care sunt plouate și ninse, se identifică cu jalea după eroul neuitat de către românii ardeleni. Melodia poartă ethosul modului doric pe mi cu treapta a IV-a alterată suitor și a VI-a mobilă, însă compozitorul introduce în prelucrarea armonică sensibilă re #, care subînțelege tonalitatea mi minor.

EX.33 măs. 18-20



Dintre cele trei colinde prelucrate de către compozitor doar una este țărănească (*Leagăn verde*), celelalte fiind creații semiculte, cârturărești de dată recentă care s-au răspândit pe la începutul secolului și au fost rapid asimilate.

Doamne Isuse Cristoase este la origine un cântec bisericesc care probabil a intrat în repertoriul școlarilor instruiți de către preoți.

Eterogenitatea intonațiilor, nu foarte bine asimilate de popor, determină o armonizare mai complexă prin folosirea unor modulații și inflexiuni continue.

O, ce veste minunată este un cântec de stea care se pretează la o armonizare de tip coral, deoarece a fost compusă în spiritul tonal-funcționalului apusean. În prezent este printre cele mai răspândite cântece de Crăciun din Transilvania. Forma lucrării este A, A, B, B în care repetarea frazelor prilejuiește schimbarea inspirată a armoniei, totdeauna diferită, surprinzător de frumoasă, o capodoperă a genului. (vezi EX.34 pe pagina următoare)

EX.34 măs.1-10

Sostenuto. 6. Dima.

Voce. *mf* *f*

O, ce - ve ste mi - nu - na - tă în Vi - fle - em
 Că la Vi - fle - em Ma - ri - a să - vir - șind că -
 O, welch' wun - der - ba - re Kun - de brach - te uns die
 Und vor Beth - le - he - me's Tho - ren ward der Hei - land

Piano. *mf* *legato* *pp* *f*

ni s'a - ra - - - - - tă; As - tăzi s'a nă - s - cut
 lă - to - ri - - - - - a, in tr'un strimt lo - caș,
 Freu - den - stun - de, dass der Got - tes - sohn
 uns ge - bo - - - - ren, in der Krip - pe klein

pp delicat

3.3.1. Prelucrările de „vechi cântece românești”

Cântecele vechi românești pe care Dima le utilizează în două dintre liedurile sale - *Hop, țurcă, furcă* și *O, inimă întristată* - nu sunt melodii cu o vechime prea mare. Ele aparțin folclorului orășenesc și sunt creații anonime semiculate, ca romanețe, marșuri, sau cântece lirice care au intrat în circulație pe la începutul secolului al XIX-lea.

Liedul *Hop, țurcă, furcă* are un conținut satiric, titlul provine din cuvinte ce au rolul versului de completare și au legătură cu funcția ostinată a subiectului, o satiră a furcii de tors de care nu mai scapi, chiar dacă rătăcești pe uliță sau te rătăcești în pivniță.

Acompaniamentul este extrem de sugestiv, imită mișcarea continuă a furcii, dar factura acestui acompaniament „*luxuriant de tip scherzando, extrem de fluent și antrenant ca însăși flacăra jocului*”⁵⁴ imită mai degrabă acompaniamentul de țambal din tarafurile care circulau dincolo de Carpați. „În acest fel Gh.Dima apare drept compozitorul care valorifică axele tradiției muzicii naționale în ipostazele cele mai inedite”.⁵⁵

⁵⁴ O.L.Cosma, *op.cit.*, pag 313.

⁵⁵ Idem.

EX.35 măs. 1-5

Pandeli. Cântec vechiu românesc. 6. Dima.

Allegro ma non toppo, scherzando. (♩ = quasi 108)

Voce.

1. S'a dus bă-di-ța la lun-că, hop! țur-că,
2. De u-ri-tul fur-cii, hop! țur-că,

Piano.

f *poco rit.* *p a tempo*

fur - că! s'a dus bă-di-ța la lun-că, hop! țur-că, fur - că!
fur - că! de u-ri-tul fur-cii, hop! țur-că, fur - că!

10

Liedul are o arhitectură bistrofică. Se remarcă coloritul orientalizat al melodiei o lume a poveștilor și cântărilor lui Anton Pann prin modul frigid cu subton și secunda mărită, care apare firesc în melodie datorită treptei a III-a a modului alterată suitor.

EX.36 măs. 14-17



Liedul *O, inimă-ntristată* are la bază o melodie de tip marș, care probabil a avut la origine un alt text. Forma este monostrofică alcătuită din trei fraze a, b, b în La bemol major. Acompaniamentul, extrem de bogat ca scriitură, precum și armoniile romantice, încărcate de note melodice ornamentale cromatice, tonalitatea minoră estompează caracterul de marș, conferindu-i liedului valențe lirice.

O categorie aparte în ansamblul creației lui Gh.Dima sunt liedurile cu o melodică de invenție proprie, care valorifică filonul folcloric prin recreare, în spiritul muzicii folclorice. Dintre acestea amintim *Cântecul păstorului* și *Știi tu, mândro*, lieduri în care intonațiile folclorice asimilate vor primi o înveșmântare muzicală oarecum eclectică.

În *Cântecul păstorului* se resimt „îndepărtate inflexiuni cu sensuri păstorești, într-o derulare ce etalează structuri armonice plagale, ostinato-uri ritmico-melodice, secvențe, pedale.”⁵⁶ Ca structură liedul este construit pe o singură idee muzicală repetată care va da o formă tristrofică A, Av1, Av2 pe traseul tonal fa minor, La bemol major, Si bemol major, fa minor.

⁵⁶ Idem pag. 313.

Structura intonațională a ideii principale este foarte apropiată cu tema pivot din *Poema Română* de George Enescu, explicația fiind aceea că ambii au prelucrat folclor urban.

EX.37 măs. 1-14

Andante con moto, (♩ = 80.) G. Dima.

Voce.

Piano.

energico lunga un poco più lento, dolce

1 *pp* *lusingando* 1

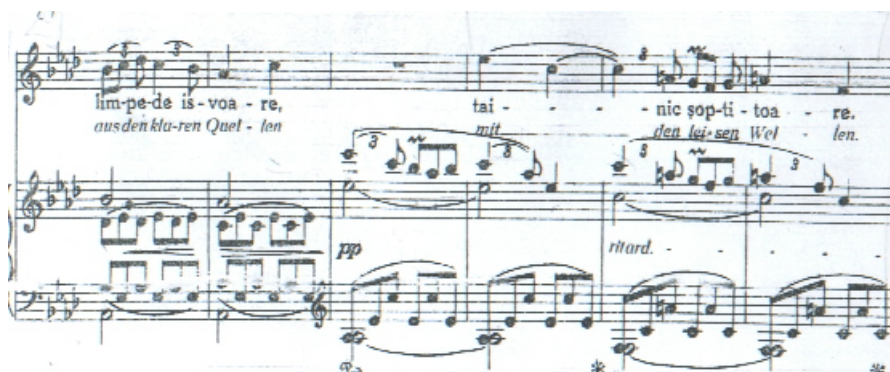
una corda tre corde

Mă - nă fă - ră fri - că
 Wei - ße oh - ne Sor - gen

tur-mă fru-mu-și-că, că eute-oiupă-zi, bi-ne te-oiu hră-ni, prin po-ieni fru-
 du bist wohl ge-bor-gen, Läm-mer-her-de fein, Schäf-chen-her-de mein! Wo sich Wie-sen

Se remarcă un colorit nostalgic, o încărcătură poetică care se dramatizează în culminație, invocând pericolul apropierii lupului. Coloritul special este dat de cadențele plagale, „armoniile wagneriene” în concordanță cu ornamentările care se doresc în stil popular, atât în acompaniament, cât și în linia vocală.

EX.38 măs 32-34-



Dacă în liedul *Cântecul păstorului* predomină intonațiile folclorice de invenție personală într-o manieră destul de eclectică, în liedul *Știi tu, mândro* specificul popular este surprins într-o ipostază mai autentică. Tonalitatea de bază La major se transformă în fa # eolic, iar compozitorul subînțelege tonalitatea fa # minor. Forma e construită după tiparul A B A B și fiecare strofă are același drum tonal La major - fa # minor.

EX.39 măs 11-12



3.3.2. Prelucrările de cântece bisericești și liedurile cu subiect religios

Categoria acestora în creația camerală vocal-instrumentală este foarte redusă ca număr. Creațiile de această factură au fost compuse în perioada de detenție (1917-1918) în închisoarea din Cluj. Au fost publicate postum și sunt în număr de trei: *Când de pre lemn*, *De frumsețea fecioriei Tale*, *Se bate miezul nopții*.

Liedul *Când de pre lemn*, *Largo doloroso* evocă episodul biblic în care omul din Arimateea a coborât trupul lui Hristos de pe cruce, după moartea acestuia și l-a îngropat cu dragoste stigând: „*Mărire umilirii tale iubitorule de oameni!*” Lucrarea e construită într-o formă strofică mare, A – B - A, frazele sunt asimetrice structural înlănțuindu-se mozaicat, ca în motet, pe un text epic. Planul tonal circumscrie sfera tonalităților la minor, Fa major, și minor. Atmosfera degajată este sumbră, întunecată de tonalitățile minore, ultima idee melodică, preamărirea lui Hristos, se deschide în tonalitatea La major.

De frumsețea fecioriei Tale, *Adagio*, este compus pe textul biblic al momentului Bunevestiri. Melodia de tip bizantin nu este de invenție proprie, se prezintă înveșmântată în tonalitatea de bază Fa major. Forma rezultă din încatenarea mai multor idei muzicale diferite, asimetrice, în formă de lanț, fiecare corespunzând câte unui pasaj epic al textului: a - (7 măsuri) - av1 (8 măsuri) - b (12 măsuri) – c (8 măsuri) – d (9 măsuri) - e (12 măsuri) - av2 (13 măsuri) - f (17 măsuri). Armonia și derularea tonală atinge prin inflexiuni, alte centre tonale, însă toate strofele revin la tonalitatea inițială, Fa major. Tonul este maiestuos, măreț, și exaltă frumusețea fecioriei Mariei Născătoarea.

LIRICA EMINESCIANĂ ÎN LIEDURILE COMPOZITORULUI GHEORGHE DIMA

Cuvintele sporesc forța emoțională și imagistică a muzicii, iar muzica, la rândul ei, le relevă sau le amplifică înțelesurile. Astfel, cele două modalități de exprimare – cuvântul și muzica – devin, asemenea oricărei relații, viabile și compatibile prin complementaritate. Acesta este rațiunea de a fi a liedului, ca gen muzical pe deplin cristalizat în epoca romantică, coordonată esențială pe care genul nu și-a pierdut-o, indiferent de mutațiile suferite de-a lungul timpului.

Cântecul, ca gen literar, este purtătorul unor valori artistice intrinsece: melodicitate, ritm și rimă, conținut și formă specifice, prin care exprimă cu plasticitate întregul univers de sentimente general umane. Muzica compusă pentru un asemenea text poetic vine să adâncească sensurile și semnificațiile acestuia, dându-i noi valențe expresive și artistice. Fuziunea text – muzică devine indisolubilă și dă naștere genului vocal al liedului, îngemănare de cuvânt și sunet, dar și de mesaje artistice deosebit de distincte și complementare. Pentru că nu trebuie omis faptul că poezia își are propriul mesaj intrinsec, conceput de poet, aducând un plus de aspecte interpretative în sarcina interpretului-cântăreț. Interpretul vocal apare ca un intermediar între poet și compozitor pe de o parte și public pe de altă parte, de nivelul realizării sale interpretative depinzând receptarea cât mai fidelă a mesajului artistic.

Privit prin prisma acestor considerații, liedul romantic reprezintă fuziunea desăvârșită a muzicii cu poezia, în care interpretul are o contribuție hotărâtoare, prin îmbinarea inteligenței poetice cu cea

muzicală, grație liricii unor personalități ca Goethe, Heine, Morike etc. Acest lucru este perfect valabil și în cazul cântecelor lui Dima, a căror surse de inspirație sunt versurile unor iluștri reprezentanți ai poeziei românești, cum ar fi Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, George Coșbuc etc.

Perspectiva istorică asupra componisticii românești - de la începuturi și până în zilele noastre – evidențiază, fără nici o urmă de îndoială, faptul că limbajul și conținutul poeziei eminesciene constituie una din preocupările compozitorilor români, care revalorifică textele liricii Luceafărului poeziei noastre naționale în lucrări muzicale de înalt profesionalism, atribuindu-le noi valențe sonore și expresive. Modalitatea în care fiecare autor realizează sinteza elementelor poetico-muzicale, dând naștere unui discurs inedit, original pune în lumină concepția componistică a acestuia asupra relației dintre sunet și cuvânt.

Parcursul repertoriului creației românești de la începuturi și până în zilele noastre impune o apreciere lăudabilă la adresa compozitorilor din toate generațiile, care manifestă o atitudine consecventă în abordarea universului poetic eminescian ca obiect de creație sonoră – extras dintr-un fond de inspirație autohton -, a cărei valoare, autenticitate și individualitate este unanim recunoscută. Alături de genul coral, vocal-simfonic sau liric, la loc de frunte se situează miniatura vocal-instrumentală sau, cu alte cuvinte, liedul.

Rolul de deschizător de drumuri pe care **Gheorghe Dima** și l-a asumat în mod conștient ține de o moralitate desăvârșită și de o disponibilitate sufletească generoasă, într-o epocă în care doar entuziasmul și spiritul creator autentic sau o dragoste nedisimulată pentru valorile creației muzicale culte românești ce trebuia să-și ia zborul spre

universalitate, puteau motiva un muzician de talia sa să rămână în țară și să realizeze o muncă de pionierat, anevoioasă și greu recunoscută pentru a fi recompensată la justa valoare. A ales să-și urmeze menirea prin și pentru ai săi, a înțeles și sacrificiul material și personal pe care trebuia să și-l asume cu scopul de a-și împlini idealurile, idealuri care se identificau cu cele ale compatrioților săi din aceeași breaslă, ridicarea și impulsivarea vieții muzicale românești ca factor educativ dar și ca mijloc de afirmare națională.

Alături de compozitorii generației sale, Dima a înțeles că viața muzicală românească trebuie să aibă profesioniști, capabili să dezvolte gustul unui public neavizat pentru muzica apuseană, o muzică cu care populația românească din Transilvania nu a luat contact decât sporadic prin trupele ambulante de actori germani sau bucureșteni care prezentau prin târguri vodeviluri, arii din operele italiene la modă, cântece patriotice armonizate mai mult sau mai puțin artistic de către compozitori anonimi sau din prima generație de compozitori români, dar și capodopere de Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller. Cu toate că în Țara Românească și Moldova s-au înființat Conservatoare, acestea nu apucaseră încă să scoată de pe băncile acestor școli muzicieni care să activeze și în Transilvania Habsburgică.

Gheorghe Dima a avut șansa de a-și desăvârși studiile la Viena, unde a studiat și și-a însușit muzica la un nivel de măiestrie interpretativă și componistică capabile să-l propulseze pe tânărul atunci, Gh.Dima, pe marile scene ale Europei, ca interpret⁵⁷. De asemenea, principiile de

⁵⁷ Să nu uităm că pe afișele unora dintre operele reprezentate în Klagenfurt, Zurich și Viena figurează numele basului Gh.Dima în rolurile Marcel din *Hughenoții* respectiv Bertram din *Robert Diavolul*.

compoziție din cadrul procesului instructiv odată însușite la un nivel european ridicat, formarea și afirmarea tânărului compozitor în acest mediu cultural apusean, propice unui talent ca al său, structurii sale psihice și temperamentale charismatice, era numai o problemă de timp.

Creația de lieduri a compozitorului este revelatoare în ceea ce privește menirea sa de întemeietor și ctitor al artei cântului vocal românesc. Este evident că Dima, cu o experiență a muzicii dramatice formată încă de pe băncile școlii și cu un talent creator recunoscut încă de pe atunci, a pus pietrele de temelie la acest edificiu important care este cultura muzicală vocală românească.

„Dima se situează alături de romanticii timpurii al căror crez este libera descătușare a simțirii umane, sinceritatea exprimării și căutarea de sine în izvoarele de inspirație artistică națională. Studiile sale la Leipzig l-au familiarizat cu realismul și sinceritatea lui Schubert, cu melodia clară, lipsită de artificii și cu știința formelor lui Mendelsohn, cu farmecul intim al cântecelor și liedurilor de Brahms, cu dramatismul baladelor lui Loewe, cu izbucnirile când pasionale când melancolice ale liricii lui Schumann, dar și construcțiile polifonice ale lui Bach, Haendel, Haydn. Și-a însușit de la ei, scrisul polifonic, simțul proporțiilor, transparența țesăturii muzicale, îndrăzneala modulațiilor, posibilitățile tehnice vocale și pianistice și le-a adaptat specificității limbajului național”⁵⁸.

Poetica invenției, a spontaneității, fantezia în dauna regulilor, personalizarea stilului, pitorescul, lirismul, mijloacele patetice de exprimare, metafore exclamații, repetiții, retorism, caracterizează întreaga creație de lied a compozitorului Gheorghe Dima și contituie ca mijloacele muzicale de încadrare în stilul romantic.

⁵⁸ Ana Voileanu Nicoară Gh.Dima, *Viața și opera* op. cit pag 132-133.

Și tematica abordată muzical în liedurile sale aparține unui univers profund romantic de percepție a realității artistice.

Paul Cornea, în lucrarea sa erudit-enciclopedică intitulată *Originile romantismului românesc* emite câteva dintre atributele cele mai generale ale stilemelor romantice în literatură, stileme pe care le regăsim și în tematica poetică a liedurilor lui Gheorghe Dima⁵⁹.

Depășirea finitudinii - resorbirea prăpastiei dintre subiect și obiect, concretizate în tematici care presupun evadarea din prezentul care frustrează, realul care apasă, aspirația spre infinit, idealuri, transcendental definește ca atribut în primul rând liedurile pe versuri de Mihai Eminescu, unde este prezentă evadarea în universul intim al cuplului, în natura purificatoare (*De ce nu-mi vii?*, *Somnoroase păsărele*, *Dorința*, *Peste vârfuri*, *Și dacă ramuri bat în geam*).

Creația de cântece a lui Gheorghe Dima se situează, atât cronologic cât și stilistic, sub semnul liedului romantic german. Acest fapt implică deci raportarea la stilistica interpretativă specifică a acestuia, cu atât mai mult cu cât și în cazul cântecelor compozitorului român se poate vorbi despre adevărate poeme muzicale, expresie autentică a sufletului românesc, prin transpunerea poetică într-un spațiu muzical limitat, dar

⁵⁹ Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, pag. 15. Aceste atribute pot reprezenta un posibil și plauzibil punct de plecare în clasificarea estetic-stilistică a liedurilor compozitorului ardelean.

inspirat de o intensitate dramatică descriptivă și de dialogare de mare specificitate.

Un cuvânt aparte merită acordat cântecelor pe versuri de **Mihai Eminescu**, considerate de specialiști printre primele lucrări ce consacră genul vocal în literatura muzicală românească și porintre cele mai frecvente în repertoriul vocal, așa cum arată și Ana Voileanu Nicoară în monografia sa⁶⁰: „compozitorul nu se servește de formule melodice și ritmice împrumutate direct din folclor. Gheorghe Dima, asemenea lui Mihai Eminescu și Ștefan Luchian, știe să sugereze atmosfera artisticului românesc prin contopirea tuturor elementelor de expresie populară, într-o sinteză de mare artă originală”.

Gheorghe Dima compune - între 1886 și 1887 - cele mai reprezentative lucrări ale sale aparținând genului de lied, capodopere care înseamnă o ridicare calitativă atât a genului în particular, cât și a liedului românesc în general. Este vorba despre liedurile pe versuri de Mihai Eminescu: *Dorința*, *De ce nu-mi vii?*, *Peste vârfuri*, *Și dacă ramuri bat în geam*, *Somnoroase păsărele*⁶¹.

⁶⁰ Voileanu Nicoară, Ana, *G.Dima – Viața și opera*, București, 1957, pag.133

⁶¹ Este foarte interesant de urmărit cum - în cronologia devenirii genului de lied în creația muzicală românească modernă și contemporană - poeziile care au servit ca pretext literar liedurilor celui ce este considerat creatorul liedului românesc, se află printre acele poezii alese cel mai des și după Gheorghe Dima, pentru a fi transfigurate muzical de către compozitorii români.

Și dacă ramuri bat în geam: Mihail Andreescu-Skeletty, Dumitru D. Botez (1953), Ionel Brătianu, Nicolae Bretan (1909), Nicolae Ciocoiu (1970), Tudor Ciortea (1951), Alma Cornea-Ionescu (1954), Alexandru Cosmovici (1949-1950), Gheorghe Cosmovici (op.16), Theodor Fuchs, Diamandi Gheciu (1949), Mihail Jora (1952), Aurel Stroe (în *2 Romanțe*, 1954), Guilelm Șorban, Anatol Vieru (1948).

Peste vârfuri: Sandu Albu (1961), Mihail Andreescu-Skeletty, Serafim Antropov-Manu (1963), Nicolae Bretan (1922), Mihai Bruchental, Radu

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma surprinde în mod foarte sugestiv particularitățile stilistice ale acestor lucrări de referință ale genului, prin cuvintele: „Aceste cântece fac parte din categoria celor mai frumoase exemplare de lied din literatura muzicală românească, proiectând un univers poetic romantic în care trăirile sunt puternice, surprinse în ipostaze nuanțate, uneori contrastante, în sonorități limpezi, pregnante, care domină fraze cantabile ce se desfășoară dezinvolt.”⁶²

Liedurile compozitorului Gheorghe Dima pe versuri de Mihai Eminescu ilustrează cu cea mai mare relevanță caracteristicile întregii sale creații muzicale: melodica generoasă sau echilibrată, aflată într-o perfectă concordanță cu scriitura vocală naturală și cu sensul poetic; preferința pentru o armonie în spirit romantic; abundența indicațiilor de tempo și de dinamică; sensibilitatea la semantica fiecărui cuvânt și potențarea semnificațiilor acestuia prin imagini muzicale deosebit de sugestive. Toate aceste stileme romantice sunt integrate măiestrit într-un discurs muzical coerent și plasticizat, plasând creația de lied a compozitorului

Căplescu, Nicolae Ciocoiu (1970), Dan Constantinescu (1957), Marcela-Lucreția Constantinescu, Paul Constantinescu, Alexandru Cosmovici (1949-1950), Gheorghe Cosmovici, Gheorghe Dima, Constantin Drăgulescu (1953), George Enakovici (1916), Mihail Jora (1952), Myriam Marbe, Dumitru Milcoveanu (1930), Claudiu Negulescu (1951), Carmen Petra-Basacopol (1958), Guilelm Șorban, Sigismund Toduță (în *5 Lieduri*, 1942), Anatol Vieru (1948).

Somnoroase păsărele: Nicolae Bretan (1912), Nicolae Ciocoiu (1963), Tudor Ciortea (1951), Gheorghe Cosmovici, Gheorghe Dima, Tudor Flondor, Remus Georgescu (1956), Stan Golestan (1907), Tudor Jarda (1944), Constantin Nottara (1949), George Stephănescu (1889), Sigismund Toduță (1942).

De ce nu-mi vii?...: Nicolae Ciocoiu (1970), Eugen Cuteanu (1922), Diamandi Gheciu (1962), Constantin Nottara (*4 Lieduri*, 1931), George Stephănescu (în *12 Cântece*).

Dorința: Nina Cassian (1949), Alexis Catargi, Nicolae Ciocoiu (1970), Diamandi Gheciu (1945).

⁶² O.L.Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol.VII, pag.312.

Gheorghe Dima pe orbita universalității, definind totodată, în mod strălucit, liedul românesc de esență romantică.

Cuvintele sporesc forța emoțională și imagistică a muzicii, iar muzica, la rândul ei, le relevă sau le amplifică înțelesurile. Astfel, cele două modalități de exprimare – cuvântul și muzica – devin, asemenea oricărei relații, viabile și compatibile prin complementaritate. Acesta este rațiunea de a fi a liedului, ca gen muzical pe deplin cristalizat în epoca romantică, coordonată esențială pe care genul nu și-a pierdut-o, indiferent de mutațiile suferite de-a lungul timpului. Liedul romantic reprezintă fuziunea desăvârșită a muzicii cu poezia. Acest lucru este perfect valabil și în cazul liedurilor lui Dima, a căror sursă de inspirație sunt versurile unor iluștri reprezentanți ai liricii românești, cum ar fi Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, George Coșbuc etc.

Perspectiva istorică asupra componisticii românești evidențiază faptul că limbajul și conținutul poeziei eminesciene constituie una din preocupările compozitorilor români, care revalorifică textele liricii Luceafărului poeziei noastre naționale în lucrări muzicale de înalt profesionalism, atribuindu-le noi valențe sonore și expresive.

Liedurile compozitorului Gheorghe Dima pe versuri de Mihai Eminescu -compuse între 1886 și 1887 - ilustrează cu cea mai mare relevanță caracteristicile întregii sale creații muzicale. Acestea sunt cele mai reprezentative lucrări ale sale aparținând genului de lied, capodopere care înseamnă o ridicare calitativă atât a genului în particular, cât și a liedului românesc în general. Este vorba despre liedurile pe versurile eminesciene *Dorința*, *De ce nu-mi vii?*, *Peste vârfuri*, *Și dacă ramuri bat în geam*, *Somnoroase păsărele*.

Creația de lied a compozitorului Gheorghe Dima este revelatoare în ceea ce privește menirea sa de întemeietor și ctitor al artei cântului vocal românesc.

UNIVERSUL ARMONIC AL CÂNTECELOR LUI GHEORGHE DIMA

„Compozitorul și interpretul-instrumentist sunt, desigur, specialiștii formei muzicii, iar interpretului-ascultător îi stă în putință să fie specialistul conținutului ei de imagini și de sensuri-înțelesuri). Menirea de tâlcuitor a ascultătorului se realizează până la sfârșit dacă acesta reușește să rostească ideile până la care și-a deschis muzica, să scrie în cuvinte acele sensuri-înțelesuri ale ei, așa cum și compozitorul i-a scris muzicii, în note, sunetele.”

Codrin Coman

Se cunoaște deja astăzi, datorită numeroaselor cercetări în domeniu, că universul armonic al creației lui Gheorghe Dima evidențiază particularitățile unui limbaj specific romantic, care tinde spre o acumulare tensională continuă grație specificității expresiei pasionale, a tumultului trăirilor sau a unei palete coloristice nuanțate cât mai fidel, în scopul redării imaginii poetice. Desigur, armonia presupune pluralitate de planuri sonore, deci, în mod firesc atenția va fi orientată în special spre partitura pianistică. În aceeași măsură, verticalitatea planului sonor include și partida vocală, astfel încât limbajul armonic nu poate fi delimitat de aceasta din urmă.

1. Parametrul armonic

Încă de la primele lieduri, „cu trăsături de stil proprii romantismului german”⁶³, se poate observa că linia melodică se mulează pe un „acompaniament din care se degajă un dramatism intens”⁶⁴, obținut printr-o armonie viu colorată și inspirate formule contrapunctice, prin aceasta contribuind substanțial la relevarea imaginilor poetice. Liedurile lui Dima „trădează, prin dinamica înlănțuirilor armonice, profilul melodic, precum și concepția asupra relației text-muzică, influența liedului schumannian (*Și dacă ramuri bat în geam, Somnoroase păsărele, De ce nu-mi vii?, Biată inimă-nșelată*), brahmsian (*Dorința, Floricica și fluturelul*) sau wolfian (*Trădare*)”⁶⁵.

Universul tonal este de asemenea purtătorul mesajului poetico-muzical, prin anumite stileme, dintre care pot fi menționate cele mai interesante: jocul tonal-major minor și relațiile de terță.

Paralelismul major-minor apare la Dima în dublă ipostază: pe de o parte se află cea de filiație din muzica occidentală, tonal-funcțională (înțelegând aici deopotrivă relația de relativă și cea de omonimă / inversiune modală), iar pe de altă parte se află sorgintea folclorică a acestui dualism, atât de caracteristic muzicii populare românești. Prin acest aparent neînsemnat procedeu componistic, care marchează diferitele ipostaze ale expresivității, ca un joc între lumini și umbre, între bucurie și tristețe, fericire și nefericire, Dima realizează sinteza între național și

⁶³ Gherman, Mircea, *Gheorghe Dima – aspecte ale creației de lied*, în revista *Muzica* nr.1 ianuarie 1973, p.5.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Mihuț, Anca Daniela, *Contribuții la istoria liedului românesc*, teză de doctorat, Academia de muzică “Gh.Dima”, Cluj, 2004, p.132

universal, atingând maxima maturitate a gândirii sale artistice. Compozitorul român - format la școli din Apusul Europei – demonstrează astfel că are o concepție clară asupra adaptării specificului național la formele universale, din acest punct de vedere considerând armonia clasică tonal-funcțională ca parametru armonic de referință.

Relația tonal-funcțională major-minor este ilustrată elocvent de liedul *Sub fereastra mândrei mele*, în care apare relația de modulație la relativă: din La major în fa # minor. Interesant este faptul că, contrar tiparului clasic, conform căruia piesa se încheie în tonalitatea inițială, finalul piesei rămâne în fa # minor.

Caracterul modal al armoniei poate fi întâlnit în special în cântecele sale cu caracter popular, înțelegând aici „cântecele populare” (*Mugur, mugurel, Mândrulită de demult* etc.) și „cântecele vechi românești”, influențate de folclorul urban (*O inimă întristată, Scumpă, dragă copiliță, Rămâi sănătoasă* etc.). În toate aceste lucrări se remarcă măiestria cu care compozitorul integrează melosul popular de tip major-minor în ambianța armonic-tonală cea mai adecvată.

Din această perspectivă, muzicologul Mircea Gherman aduce un foarte sugestiv exemplu pentru a ilustra soluțiile pe care compozitorul le găsește în gândirea armonică, pentru a integra tonal melodii modale. „În Hop țurcă furcă, melodie frigică, formată din două secțiuni – a doua secțiune cu treapta a treia urcată, ceea ce îi sporește caracterul oriental, trădează intense căutări pentru un acompaniament cât mai adecvat. Rezultatul este un acompaniament în la minor armonic, dar care, mergând mereu pe dominantă, capătă culoarea unui Mi major cu treptele doi, șase

și șapte coborâte [...] Finalul – semnificativ – se termină tot pe dominantă, adică pe mi.”⁶⁶

În sfera elementelor modale se înscriu și momentele cadențiale ce pot fi interpretate modal, cu ar fi cadența finală eolică a liedului *Biată inimă nșelată* sau cadența dorică din debutul *Cântecului păstorului*.

Un exemplu nu neapărat modal, dar care argumentează încă o dată originalitatea gândirii armonice a compozitorului ni-l oferă prima strofă din *Hotărâre*. Sub nota ținută a discantului pianului apar diferite tipuri de evoluție armonică. Procedul este cunoscut în nomenclatorul muzicologiei moderne sub denumirea de „tehnică a isonului”.

Universul armonic se subordonează la Dima planului tonal, conceput în strânsă legătură cu articulațiile formei, așa cum subliniază acest fapt și Ana Voileanu-Nicoară în studiile sale⁶⁷. Compozitorul dovedește un accentuat simț plastic, conform căruia fiecare tonalitate este purtătoarea unei anumite încărcături expresive. Astfel, pot fi identificate interesante raporturi tonale ce se stabilesc între strofele liedurilor, prevalând relația de terță, așa cum este liedul *Stelele*: strofa I Do major – strofa II lab minor – strofa III Do major.

O altă caracteristică a gândirii armonice a lui Dima este instabilitatea tonală continuă, corelată cu diferite nivele de cromatizare a discursului armonic. Incertitudinea tonală este realizată fie prin inflexiuni modulatorii succesive, fie prin dominantizarea acută a funcțiunilor, alături de preferința compozitorului pentru culoarea tonalităților cu multe

⁶⁶ Idem, p.7.

⁶⁷ Voileanu-Nicoară, Ana, *Un înfăptuitor: compozitorul Gheorghe Dima*, în *Societatea de Mâine*, Cluj, nr.5, 15 III 1931; *G.Dima. Viața. Opera*, București, 1957; *Chipuri și mărturii*, București, 1971.

alterații la armură. Fluctuația tonală este adâncită și prin modulațiile realizate de obicei la tonalități foarte îndepărtate.

În ceea ce privește scriitura cromatică, aceasta include „juxtapuneri de acorduri prin inversiune modală cât și prin relații de terță, acorduri alterate, cu preferință pentru acorduri ce conțin sensibila artificială pentru terța tonicii majore, adesea combinate cu majorul armonic și modulația cromatică continuă, expresie a romantismului târziu”⁶⁸. Printre cele mai frecvent utilizate acorduri pot fi enumerate: treapta a IV-a cu terța coborâtă (*Dorința, De ce nu-mi vii?*), succesiunile de acorduri de septimă, nonă, decimă, cu note melodice alterate, pasajele cromatice de tip *passus duriusculus* armonizate corespunzător (mai ales în bas). Sunt evitate cadențările pe treapta I a tonalității, în locul cărora compozitorul preferă cadențele deschise pe treapta a V-a, a IV-a, a VII-a sau cadența evitată în secțiunile mediene.

Despre liedul *Se bate miezul nopții* pe versuri de Mihai Eminescu se poate afirma că reprezintă stadiul cel mai avansat al gândirii armonice a compozitorului.

Un alt exemplu semnificativ pentru complexitatea limbajului armonic ni-l oferă liedul *Trădare*, de-a lungul întregii lucrări, care, prin „înlănțuiri acordice neconvenționale”⁶⁹ amintește de lumea sonoră a lui Richard Strauss. Liedul are la bază un motiv armonic ce apare în fiecare măsură, dând naștere unei evoluții armonice surprinzătoare, inedite.

⁶⁸ Turk, Hans Peter, *Particularități armonice în liedurile lui George Dima*, în *Lucrări științifice ale cadrelor didactice*, vol.I, Cluj, 1980, p.102.

⁶⁹ Turk, *op.cit.*, p.103.

2. Scriitura pianistică

Instrumentalitatea relevă potențialul complex al valențelor armonice ale pianului, al ambitusului mai generos, al spectrului dinamic și timbral foarte variat. Departate de a fi doar un simplu acompaniament, partida pianistică este cea care dă culoare și care, prin complexitatea scriiturii, scoate în evidență și subliniază multiplele sensuri ale melodiei din partida vocală. Preocupările compozitorului converg, sub acest aspect, spre ilustrarea sonoră a ideilor poetice și adâncirea prin sunet a semnificațiilor lor.

În general, pianistica cântecelor lui Dima se caracterizează prin predilecția pentru scriitura arpeggiată, de figurație armonică sau ostinato-uri armonico-ritmice, cu irizări cromatice, pentru polifonia latentă care subliniază melodia vocală.

Gradul de complexitate al scriiturii variază de la simple pasaje acordice omofone, austere, până la momente de virtuositate cu o penetrare expresivă spre spectaculos.

3. Relația voce – pian

Cercetarea universului sonor al unui compozitor în cazul de față a celui armonic – este importantă atât pe tărâm muzicologic, pentru cunoașterea și trasarea coordonatelor stilistice ce definesc creația acel compozitor, cât și în domeniul stilisticii interpretării muzicale, deci în domeniul practic. Stilistica interpretării muzicale est o ramură relativ nouă în domeniul cercetării muzicologice, iar literatura privitoare la genul muzicii vocale este extrem de sărăcăcioasă. Astfel, contribuțiile și clarificările în ceea ce se poate numi stilistica interpretării liedului românesc pot avea , în mod firesc, cel mai adecvat punct de plecare al

unui asemenea demers în creația de cântece a lui Gheorghe Dima – creatorul liedului românesc modern.

Nu trebuie uitat faptul că spectacolul vocal-cameral sau, cu alte cuvinte, interpretarea unui lied, „presupune unitatea indisolubilă dintre cei doi parteneri – solistul vocal și acompaniatorul pianist, unitate ce înseamnă, pe lângă multiple cunoștințe muzicale, bun gust și respect față de valorile artistice”⁷⁰. Prin urmare, toate etapele de abordare a unei partituri menționate mai sus sunt valabile și se impun a fi parcurse deopotrivă de solistul vocal și de pianistul acompaniator, în efortul comun de a-și „armoniza” concepțiile individuale asupra lucrării.

Liedul reprezintă lumea oglindită într-o picătură, o miniatură, un instantaneu decupat din viață. Prin urmare, extensiunea sa redusă face ca fiecare sunet, fiecare silabă să trebuiască a fi exploatate la maximum, atât de acompaniator cât și de cântăreț, pentru a putea reda cu o puternică expresivitate sublimul artei, într-o temporalitate a clipei.

Acompaniamentul pianistic al liedurilor reprezintă fundalul, „decorul” sonor în care compozitorul plasează melodia vocală, decor capabil să sublinieze și să evidențieze sentimentele, imaginile și mesajul artistic. Parametrul armonic – în cazul liedului apanajul exclusiv al pianului – devine astfel o coordonată esențială a universului sonor pe care compozitorul îl plăsmuiește, unic în felul său în fiecare din lucrările sale, asemeni unicității clipei.

Vocalitatea și instrumentalitatea în creația de cântece a lui Gheorghe Dima sunt percepute ca fiind îngemănate și, prin perfecțiunea dată de unitatea lor, reprezintă tocmai esența și echilibrul genului

⁷⁰ Naie, Lăcrămioara, *Arta acompaniamentului de operă și lied* – eseu, Iași, 1997, p.35.

reprezentat. Ele sunt într-o relație de profundă intimitate prin reciproca completare a curențelor inerente oricărei juxtapuneri de elemente cu structuri distincte. În ansamblul creației de cântece a compozitorului aceste două componente își dau concursul în dialogul liniilor melodice, în elaborarea unei anumite atmosfere sonore, în construirea de gradații dinamice și tensionale conforme cu intenția compozițională. „Cantabilitatea țesăturii vocale, care vădește o dată în plus experiența de cântăreț de lied a lui Gheorghe Dima, invenția melodică, o fantezie potențată de echilibrul și regulile formei, plasticitatea imaginilor, lirismul exprimat în tușe sonore calde, dar și momentele de tensiune dramatică subliniate prin turnuri armonice și schimbări dinamice sugestive, expresivitatea acompaniamentului pianistic, constituie trăsături evidente ale creației voale miniaturale.”⁷¹

Toate aceste particularități ale lumii sonore create de Gheorghe Dima în liedurile sale îl legitimează ca unul dintre cei mai importanți creatori de lied romantic românesc și un precursor strălucit al școlii muzicale naționale românești.

⁷¹ Mihuț, Anca Daniela, *op.cit.*, p.132-133.

CREAȚIA DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ A LUI GHEORGHE DIMA

Ancorarea în melodică folclorului țărănesc - pe care Gheorghe Dima l-a apreciat și l-a iubit - face parte din acea orientare care va propulsa specificul național în creația muzicală cultă spre acel curent estetic care se va numi școala națională muzicală românească. Confruntarea modalului popular cu formația de compozitor educat în spiritul tonal-funcționalului apusean a dat naștere unei opere, în care originalitatea exprimării ethosului folcloric și-a păstrat farmecul genuin, intervenția gestului componistic savant nefiind forțată, ci adaptându-se caracteristicului țărănesc al muzicii. „Muzician exigent, Gh.Dima nu și-a permis să dea la iveală decât lucrări laborios realizate, ceea ce explică măiestria lor, fiecare detaliu fiind la locul său și îndelung gândit, pentru a avea rol în definirea imaginii dorite.”⁷²

Lista creației de inspirație folclorică cuprinde: 46 de coruri, din care 28 armonizări de cântece vechi și 18 prelucrări de melodii populare, respectiv 13 lieduri, din care 3 pe melodii vechi și 10 prelucrări de melodii populare. După cum se observă, în multe cazuri, sursele sale de inspirație au fost folclorul orășenesc și melodiile vechi românești, orientare prezentă atât în genul coral (de exemplu în corurile din cele 10 caiete de *Cântece populare și melodii vechi românești*), cât și în cel vocal.

În genul vocal miniatural, liedurile lui Gh.Dima se identifică cu momentul apariției primelor lucrări de înaltă valoare artistică. Acasta

⁷² O.L.Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, Editura Muzicală, 1986, pag 312.

constă în mare parte în originalitatea armonizărilor și în expresivitatea acompaniamentului pianistic, aflat într-o strânsă corelație cu tectul poetic și profilul melodic. Popularitatea acestora se datorează atât măiestriei compozitorului în stilizarea folclorului, cât și faptului că partitura vocală nu este deosebit de pretențioasă din punct de vedere tehnic.

Prelucrările sale de folclor țărănesc în genul muzical al liedului cuprind cântece vocale de joc (*Mândruliță de demult; Hei, rei, mări; Sub fereastra mândrei mele*), o doină (*Jelui-m-aș și n-am cui*) și trei colinde (*O, ce, veste minunată; Doamne, Isuse Hristoase; Leagăn verde*).

Liedul *Mândruliță de demult* are la bază un cântec vocal de joc ardelenesc. Prelucrarea artistică a păstrat modul original ionic pe re b care cadențează pe si bemol frigid la sfârșitul strofei A.

EX.1 m.7-9

mân - dru - li - ța mea! dar de - sea - ră
mân - dru - li - ța mea! și de - sea - ră
Lieb - chen, Du mein Schatz! doch heut' A - bend
Lieb - chen, Du mein Schatz! drum heut' A - bend

Forma lucrării păstrează tiparul cântecului original A B B (formă de Bar). Acompaniamentul pianistic se mișcă conform celui specific de taraf prin punctarea arpeggiată în bas a funcțiunilor modale. Armonizarea nu e forțată, ci se pliază firesc pe specificul cântecului. Preocupat intens de expresivitate și de procesul interpretativ, Dima introduce indicații

personale la subsolul partiturii: „Cele 12 takte de la început, din strofa a doua în piano.”⁷³

Hei, rei, mări, este o lucrare în care cântecul original are substrat pentatonic. Dima are o intuiție justă a armonizării potrivite pentru acest cântec în care începutul este prelucrat în eolic, apoi centrul modal se deplasează spre în sol ionic (m.10-11), iar în măsura 15 atinge modul la eolic.

Forma cântecului se constituie din repetarea aceleiași stofe, A, până la epuizare textului. Gh.Dima intervine în expresivitate doar pentru a da indicații dinamice sau de caracter rubatizat (strofa a doua trebuie interpretată *Un poco agitato*, intervin coroane, indicațiile de *ritenuto* apar des alături de cele dinamice.)

EX.2 m.1-15

Un poco lento.

Voce.

Piano.

Mân - dru - li - ță
Lie - ber Schatz, glaub'

de de - mul - tu, mân - dru - li - ță de de - mul - tu,
nicht und sa - ge, tie - ber Schatz, glaub' nicht und sa - ge, rit.

12 a tempo

nu - gân - di că te-am u - ri - tu. Hei, rei,
dass ich Dich ver ges - sen ha - be. Hei, rei,

p a tempo

⁷³ Vezi partitura editurii Schildkraut, Cluj, str. Iuliu Maniu 6, caietul VI.

Sub fereastra mândrei mele este al treilea cântec inspirat din cântecul vocal de joc ardelenesc. De data aceasta Dima intervine în acompaniament pentru a introduce elemente caracteristice prelucrării culte în spiritul tonalității, prin note cromatice de pasaj, înlănțuiri de acorduri alterate. Refrenul este redat în dialog pian-voce într-o extrem de reușită combinație alternativă a motivelor conținute în acesta.

EX.3 m.11-16

The musical score for 'Sub fereastra mândrei mele' (m. 11-16) is presented in two systems. The first system shows the vocal line with lyrics in Romanian ('ve - de că s' la - crimi de-a me-le'), German ('sieht drin mei-ne Trä - nen flie-ssen'), and Hungarian ('Mân-dru-li - ța Du Herz - lieb - ste'). The piano accompaniment includes markings for 'ritard.', 'mf più mosso', and 'p'. The second system continues the vocal line with lyrics in Romanian ('mea, mein, mân-dru-li - ța mea! Du Herz - lieb - ste mein') and the piano accompaniment with markings for 'ritard.', 'mf più mosso', and 'un poco ritard.'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time.

Liedul *Jelui-m-aș și n-am cui* este o doină ce poartă indicația *Liber cântat* și conține multe indicații de tempo și caracter, ornamente melodice specific cântării originare, care sporesc autenticitatea lucrării și specificul interpretativ folcloric. Melodia poartă ethosul modului doric pe mi cu treapta a patra ridicată și a șasea mobilă, însă compozitorul introduce în prelucrarea armonică sensibilă re# care subânțelege tonalitatea mi minor.

EX.4 m.18-20



Conținutul cântecului este social, ecou al evenimentelor revoluției de la 1848 în care jalea și durerea pentru armele Iancului, care sunt ploată și ninsoare, se identifică cu jalea după eroul neuitat de către românii ardeleni.

Dintre cele trei colinde prelucrate de către compozitor doar una este țărănească, *Leagăn verde*, celelalte fiind creații semiculte, cântecuri de dată recentă care s-au răspândit pe la începutul secolului și au fost rapid asimilate.

O, ce veste minunată este un cântec de stea care se pretează la o armonizare de tip coral deoarece a fost compusă în spiritul tonal-funcționalului apusean. În prezent, este printre cele mai răspândite cântece de Crăciun din Transilvania. Forma lucrării (A A B B) oferă prilejul schimbării inspirate a armoniei.

EX.5 m.1-10

Sostenuto.

Voce. *mf*

O, ce - ve ste mi - nu - na - - tă in Vi - fle - em
Că la Vi - fle - em Ma - ri - - a să - vir - șind că -
O, welch' wun - der - ba - re Kun - - de brach-te uns die
Und vor Beth - le - he - me's Tho - - ren ward der Hei - land

Piano. *mf* *legato*

pp

ni s'a - ra - - - tă : As - tăzi s'a năs-cut
lă - to - - ri - - - a, in tr'un strimt lo-caș,
Freu - den - stun - - de, dass der Got-tes-sohn
uns ge - bo - - ren, in der Krip-pe klein

pp *delicat*

Doamne, Isuse Cristoase este la origine un cântec bisericesc care probabil a intrat în repertoriul școlarilor instruiți de către preoți. Eterogenitatea intonațiilor, nu foarte bine asimilate de popor ca și ritmica apropiată de formula safică, determină o armonizare mai complexă prin folosirea unor modulații și inflexiuni continue.

Cântecele vechi românești pe care Dima le utilizează în două dintre cântecele sale *Hop, țurcă, furcă* și *O, inimă întristată* nu sunt melodii cu o vechime prea mare. Ele aparțin folclorului orășenesc și sunt creații anonime semiculte, ca romanețe, marșuri, sau cântece lirice „de

inimă albastră” care au intrat în circulație pe la începutul secolului al XIX-lea.

Liedul *Hop, țurcă, furcă* are un conținut satiric, titlul provine din cuvinte ce au rolul versului de completare și au legătură cu funcția ostinată a subiectului, o satiră a furcii de tors de care nu mai scapi chiar dacă rătăcești pe uliță sau te rătăcești în pivniță. Cântecul are o arhitectură bistrofică. Se remarcă coloritul orientalizat al melodiei, o lume a poveștilor și cântărilor lui Anton Pann, prin modul frigid cu subton și secunda mărită, care apare firesc datorită treptei a III-a ridicată a modului.

EX.6 m.14-16



Acompaniamentul este extrem de sugestiv, imită mișcarea continuă a furcii dar factura acestuia - „luxuriant de tip scherzando, extrem de fluent și antrenant ca însăși flacăra jocului”⁷⁴ - imită mai degrabă acompaniamentul de țambal din tarafurile care circulau dincolo de Carpați. „În acest fel Gh.Dima apare drept compozitorul care valorifică axele tradiției muzicii naționale în ipostazele cele mai inedite”.⁷⁵

⁷⁴ O.L.Cosma, *op.cit.*, pag. 313.

⁷⁵ Idem.

Liedul **O, inimă-ntristată** are la bază o melodică de tip marș care probabil a avut la origine un alt text. Forma este monostrofică alcătuită din trei fraze a, b, b în La b major. Acompaniamentul, extrem de bogat ca scriitură, precum și armoniile romantice, încărcate de note melodice ornamentale cromatice, tonalitatea minoră estompează caracterul de marș conferindu-i liedului valențe lirice.

O categorie aparte, care valorifică filonul folcloric prin recrearea unui folclor imaginar este, în ansamblul creației lui Gh.Dima, liedul cu o melodică de invenție proprie în stilul muzicii folclorice. Dintre acestea amintim *Cântecul păstorului* și *Știi tu, mândro*, lieduri în care intonațiile folclorice asimilate vor primi o înveșmântare muzicală oarecum eclectică.

În *Cântecul păstorului* se resimt „îndepărtate inflexiuni cu sensuri păstorești, într-o derulare ce etalează structuri armonice plagale, ostinato-uri ritmico-melodice, secvențe, pedale”⁷⁶. Structura intonațională a ideii principale este foarte apropiată cu tema pivot din *Poema Română* de George Enescu, explicația fiind aceea că ambii au prelucrat folclor urban.

⁷⁶ Ibidem.

EX.7 m.1-14

Andante con moto. (♩ = 80.) G. Dima.

Voce. *energico* *lunga* *un poco più lento, dolce* *mf* Mă - nă fă - ră fri - că
pp *lusingando* *mf* Wei - de nh - ne Sor - gen

Piano. *una corda* *tre corde*

tur-mă fru-mu - și - că, că eute-oiupă - zi, bi - ne te-oiu hră - ni, prin po-ieni fru-
 du bist wohl ge - bor-gen, Läm-merheer-de fein, Schäf-chen-heer-de mein! Wo sich Wie-sen

Se remarcă un colorit nostalgic o încărcătură poetică care se dramatizează în culminație invocând pericolul apropierii lupului. Coloritul special este dat de cadențele plagale, armoniile wagneriene în concordanță cu ornamentările care se doresc în stil popular atât în acompaniament cât și în linia vocală.

EX.8 m.32-34

lim-pe-de is-voa - re, tai - nic șop-ti - toa - re.
 aus den klu-ren Quel - len mit den lei-sen Wei - len.

pp *ritard.*

Dacă în *Cântecul păstorului* predomină intonațiile folclorice de invenție personală într-o manieră destul de eclectică, în *Știi tu, mândro* specificul popular este surprins într-o ipostază mai autentică.

EX.9 m.11-12



Prin aceste capodopere ale miniaturii camerale pentru voce și pian, Gheorghe Dima a pus piatra de temelie a culturii muzicale cu specific național. În acestea, compozitorul a surprins intonațiile folclorice în cele mai intime ipostaze, prelucrările sale păstrând farmecul original al melodiilor, a căror substanță muzicală a impregnat întreaga sa creație de lied, dând naștere acelor „muguri” ai specificului național care la compozitorii generației următoare au înflorit în lucrări de sinteză creând cu adevărat școala națională muzicală românească. Gh.Dima a fost conștient de valoarea acestui demers și s-a exprimat extrem de explicit asupra acestuia: „Noi românii avem o comoară de motive populare care sunt cultivabile. După cum rușii au reușit să creeze cu ajutorul motivelor din melodiile lor populare o muzică superioară cu care au cucerit lumea introducând în muzica universală nota nouă a sufletului lor, așa vom reuși și noi. Se așteaptă numai geniul creator care sintetizând melodiile noastre

în compoziții artistice va introduce și muzica românească în arta universală.”⁷⁷

⁷⁷ Ana Voileanu Nicoară, Interviu acordat revistei *Luceafărul* din Sibiu, 1913, nr. 6.

PERIODIZAREA CREAȚIEI DE LIED⁷⁸

Predilecția compozitorului Gheorghe Dima pentru câteva genuri muzicale (lied și cor) și cantitatea semnificativă de lucrări aparținând acestora permite - în afară de o periodizare generală, de ansamblu, a creației sale integrale – și o periodizare în cadrul fiecărui gen abordat. Astfel, creația de cântece a compozitorului se poate sistematiza cronologic luând în considerare două criterii:

- I. Periodizarea în funcție de mutațiile stilistice, de la o etapă la alta, rezultând ceea ce se cunoaște în literatura de specialitate sub expresia de perioade sau etape de creație.
- II. Periodizarea în funcție de principalele schimbări în biografia compozitorului. Acest criteriu implică perioadele în care compozitorul a trăit la Sibiu (1881-1895), la Brașov (1895-1914) și respectiv la Cluj-Napoca (1914-1925).

Clasificările rezultate ce pleacă de la cele două criterii pot avea puncte comune, în care se intersectează sau se subsumează unul altuia.

I. Pentru o cât mai judicioasă catalogare a creației de cântece a compozitorului G.Dima, am ales ca prim criteriu pe cel cronologic, în care lucrările apar în funcție de perioada în care au fost compuse, indiferent dacă au fost sau nu editate, considerând-o cea mai relevantă.

⁷⁸ Datele biografice și cele referitoare la creația lui Gh.Dima sunt preluate din: Voileanu-Nicoară A., *G. Dima, viața și opera*, și Cosma V., *Muzicieni români*, București, 1970.

Acest criteriu este dublat de unul secundar, în funcție de editarea lucrărilor.

Am preluat ca punct de plecare periodizarea Anei Voileanu-Nicoară, principalul biograf al compozitorului, conform căreia creația de tinerețe cuprinde perioada 1872-1880, cea de maturitate acoperă anii 1881-1899, iar ultima perioadă de creație se situează între anii 1899-1925. În cadrul fiecărei etape, cântecele au fost grupate pe categorii.

1. Creația timpurie (1881-1899):

a) Lieduri originale pentru voce și pian, texte germane și române: *Când te-am văzut de prima dată* I și II; *Te ador, o, Margaretă*; *Când te voi uita*; *Prea marea-mi fericire*; *Ah, cât de rău e întocmită viața*; *O! Nu-ți întoarce fața ta*.

2. Etapa de maturitate a anilor 1880-1900:

a) Lieduri originale pe texte române și germane: *La un loc cumplit sălbatic*, *Florica și fluturelul*, *Viorica*, *Eu simt a ta suflare*, *Ziua bună*, *Cerul meu*, *Was weist du* (netradus), *Pe când soarele de vară*, *Noi trei*, *Widmung* (netradus), *Hotărâre*, *Știi tu mândro*, *Seguidila*, *Cântec de toamnă*, *Stelele*, *Și dacă ramuri bat în geam*, *De ce nu-mi vii?*, *Dorința*, *Somnoroase păsărele*, *Cântecul păstorului*, *Biată inimă-nșelată*

b) Cântece populare întocmite pentru voce și pian: *Mugur*, *mugurel*, *Mândruliță de demult*, *Ciobanul*

c) Cântece vechi românești întocmite pentru voce și pian: *Miezul nopții*, *O, inimă-ntristată*

3. Etapa târzie, între 1900-1925:

a) Lieduri originale: *Peste vârfuri, Groza, Ștefan Vodă și codrul, Curcile, A venit un lup din crâng, Genug, Grossmutter* (netraduse), *Puișorul, Trădare, Se bate miezul nopții*

b) Ciclul *Din lumea copiilor*: *Îngerelul, Copilul și floarea, Cântecul melcilor, Cântecul iezilor, Plugul, Albina*

c) Cântece populare întocmite pentru voce și pian: *Doamne Isuse Hristoase, Leagăn verde de mătase, La nunta ce s-a-ntâmplat, Hei, rei ,măi, Hop, țurcă, furcă, Sub fereastra mândrei mele, Vai, mândruțo dragi ne-avem, Jelui-m-aș și n-am cui, Spune mândro—adevărat, De-ar fi trăznit Dumnezeu, Foaie verde pup de crin, Auzi mândro cucu-ți cântă*

d) Cântece vechi românești întocmite pentru voce și pian: *O, păsări, arbori, Aproape sunt de tine*

e) Cântec bisericesc întocmit pentru voce și pian: *De frumusețea fecioriei Tale*

f) Lieduri originale, în variantă orchestrată: *Groza, Ștefan vodă și codrul, De ce nu-mi vii, Somnoroase păsărele, Cântecul păstorului, Biată inimă-nșelată*

În închisoare (1917-1918) a compus două cântece originale pentru voce și pian: *Când de pre lemn și Dorule, ortacule*.

II. Al doilea criteriu clasifică lucrările tipărite, cuprinse în diverse publicații:

a) Cu titlul generic *Lieder und Gesange*, Leipzig, Editura C.F.Kahut

Caietul I: *Când te-am văzut de prima dată, O, nu-ți întoarce fața, Ah, cât de rău e viața întocmită*.

Caietul II: *Te ador, o, Margareta, La un loc cumplit, sălbatic, Prea marea-mi fericire, Când te voi uita*

Caietul III: *Florica și fluturelul, Eu simt a ta suflare, Stelele, Cerul meu*

Caietul IV: *Seguidila, Viorica, Cântec de toamnă, Ziua bună*

b) *Cântece populare românești pentru o voce cu acompaniament de pian*. Cu text român și german, București, Editura Jean Feder, cuprinde liederurile: *Mândruliță de demult, Jelui-m-aș și n-am cui, Vai, mândruță, dragi ne-avem, Hei, rei, măi, De-ar fi trăznit Dumnezeu, Sub fereastra mândrii mele, O, ce veste minunată, Doamne Isuse Hristoase, Leagăn verde, O inimă întristată, Hop, țurcă, furcă, Ciobanul*

c) *Cântece și balade pentru voce și pian* cu text român și german, București, editura Jean Feder cuprinde: *Dorința, De ce nu-mi vii, Peste vârfuri, Și dacă ramuri bat în geam, Somnoroase păsărele, Știi tu mândro, Cântecul păstorului, Pe când soarele de vară, Biată inimă-nșelată, Groza, Hotărâre, Noi trei, Ștefan Vodă și codrul, Trădare, Curcile, A venit un lup din crâng*

d) *Cântece pentru o voce și pian*, Opere postume, Craiova, Ed.Scrisul Românesc, 1930, cuprinde: *Când de pre lemn, De frumsețea fecioriei tale, Se bate miezul nopții.*

LISTA DE LUCRARI⁷⁹

1. Creația corală laică

Armonizări de vechi cântece românești

Nr. Crt.	Titlul lucrării	Ansamblul	Anul p.a.	Anul editării
1.	Între piatra Detunata	Cor bărbătesc Cor mixt	1874 1890	1906 1906
2.	Vivandiera	Cor bărbătesc Cor mixt	1877	1906
3.	Bălcescu murind	Cor mixt	1877	1906
4.	Hora Severinului	Cor mixt	1877	1906
5.	Sărmană frunză	Cor bărbătesc	1876	1906
6.	Rămâi sănătoasă	Cor bărbătesc Cor mixt	1876 1882	1906 1906
7.	Copilă tinerică	Cor mixt	1883	1906
8.	Mama lui Ștefan cel Mare	Cor mixt și pian, Cor mixt și orch.	1884 1892	1958 1906
9.	Sunt soldat român	Cor bărbătesc	1887	1906
10.	Uite mamă colo-n sat	Cor bărbătesc	1883	
11.	Asta-i mândra	Cor bărbătesc	1897	
12.	Trăiesc în suferință	Cor bărbătesc Cor mixt	1898	1906 1906
13.	Scumpă, dragă copiliță	Cor mixt Cor bărbătesc	1899	1906 1906, 1958
14.	Așa am fost ursită	Cor mixt Cor bărbătesc	1899	1906 1906
15.	Era noapte	Cor bărbătesc	1900	
16.	În zadar alerg pământul	Cor bărbătesc Cor mixt	1900	1906, 1958 1906
17.	Plugurile	Cor mixt	1904	1906
18.	Toată iarna ger și frig	Cor bărbătesc + T		1906, 1958
19.	Dorul	Cor bărbătesc + B		1906
20.	Trei culori	Cor bărbătesc		1906
21.	Haideți frați cu arma-n mână	Cor bărbătesc		
22.	Soldatul călăreț	Cor mixt		
23.	Sub această neagră stâncă	Cor bărbătesc		
24.	Limba românească	Cor bărbătesc		
25.	În zadar răsare	Cor bărbătesc		

⁷⁹ Este vorba de lucrări le existente în biblioteca Academiei de Muzică „Gh.Dima“.

26	Vorba multă-i sărăcie	Cor bărbătesc		
26	S-aud tobele sunând	Cor bărbătesc		
27	Deșteaptă-te, Române	Cor bărbătesc, Cor mixt, Cor pe 2 voci, Cor pe 3 voci, Lied		

Prelucrări după melodii populare

Nr. Crt.	Titlul lucrării	Ansamblul	Anul primei audiții	Anul editării
1.	Hai în horă	Cor mixt Cor bărbătesc	1875	1906 1906, 1958
2.	Hei leliță din cel sat	Cor mixt	1881	1906, 1958
3.	Cucuruz cu frunza-n sus	Cor mixt	1881	1906, 1958
4.	Fântâna cu trei izvoare	Cor mixt	1883	1906
5.	O, ce veste minunată	Cor bărbătesc Cor mix Cor pe trei voci	1887 1888	1888, 1906 1888, 1906 1930
6.	Doamne Isuse Hristoase	Cor mixt Cor bărbătesc	1888 1888	1888, 1906 1888, 1906
7.	Nunta din Cana	Cor bărbătesc Cor mixt	1888 1888	1906 1906
8.	Sus opincă	Cor bărbătesc	1883	
9.	Cucule cu peană sură	Cor bărbătesc Cor mixt	1889 1895	1906, 1958 1906
10.	Ce faci Ioană?	Cor mixt	1892	1906, 1958
11.	Mândruliță de demult	Cor mixt	1895	1906
12.	Sub fereastra mândrei mele	Cor mixt	1895	1906
13.	Leagăn verde	Cor mixt	1895	1906
14.	Trei cântece populare slovace: Nu m-ar arde dorul, Anică de la moară, Cărașul	Cor mixt	1895	1906
15.	Nu-i dreptate	Cor mixt Cor bărbătesc	1899	1906 1906
16.	Astăzi proorociile	Cor mixt Cor bărbătesc	1899	1906
17.	Trei păstori	Cor mixt Cor bărbătesc	1899	1906
18.	Hei, rei, măi	Cor mixt		1906

Coruri originale

Nr.Crt.	Titlul lucrării	Ansamblul	Anul primei audiții	Anul editării
1	Adunarea	Cor bărbătesc	1875	
2	Ce ți-am făcut acuma	Cor mixt	1876	
3	Două inimi nu-mi dau pace	Cor mixt Cor mixt cu pian	1881 1876	1906, 1958
4	Auziți acolo	Cor bărbătesc	1877	
5	Hora	Cor mixt cu pian Cor mixt cu orchestră	1883 1895	1958 1906
6	Imn festiv / v. Z.Boiu	Ansamblu mare	1890	1887
7	Floarea-n câmp	Cor mixt	1894	1906
8	Ce te legeni, codrule	Cor mixt	1897	1906
9	La mijloc de codru des	Cor mixt	1897	1906
10	Imn festiv / v. V.Bumbac	Cor bărbătesc cu orchestră	1899	
11	Cantata	Cor mixt cu solo tenor și orchestră	1900	1900
12	Păstorul	Cor mixt	1900	1906
13	Dor de călătorie	Cor mixt	1900	1906
14	Salvum fac Regem, Domine	Cor mixt cu orchestră	1903	1906
15	Ziua ninge	Cor mixt	1907	1928, 1958
16	Ostașii	Cor bărbătesc	1907	
17	Cântec de vară	Cor mixt Cor pe trei voci	1907	
18	Copilul și floarea	Cor mixt	1909	
19	Primăvara	Cor mixt	1909	1928, 1958
20	Ingerelul	Cor pe trei voci	1909	
21	Cântecul iezilor	Cor pe trei voci	1909	
22	Cântecul melcilor	Cor pe trei voci	1909	
23	Cornul fermecat	Cor pe trei voci		
24	Murgulețul	Cor pe trei voci		
25	Semănatul	Cor pe trei voci		
26	Români, în cugetare	Cor bărbătesc		

CREAȚIA CORALĂ RELIGIOASĂ

Creația corală bisericească originală

Nr.Crt.	Titlul lucrării	Ansamblul	Anul pr..a.	Anul editării
1	Patru cântări funebre: Bine ești cuvântat, Ceata sfinților, Plâng și mă tânguiesc, Veșnica pomenire	Cor mixt	1878 și 1883	1906
2	Irmosul intrării în biserică	Cor mixt	1882	1906, 1928
3	Liturgia Sf.Ioan Chrisostom	Cor bărbătesc Cor mixt	1885	1930 1900, 1906
4	Cu adevărat	Cor bărbătesc Cor mixt	1898	1888 1906
5	Marea vieții	Cor bărbătesc Cor mixt	1888 1898	1906
6	De Tine se bucură	Cor bărbătesc Cor mixt	1898 1904	1928
7	Pre Arătătorul	Cor bărbătesc Cor mixt	1889 1904	1928
8	Irmosul Bunei Vestiri	Cor mixt	1890	1906
9	Cu trupul lui Hristos	Cor bărbătesc + bas Cor mixt + bas	1891	1906 1928
10	Ce e viața noastră	Cor bărbătesc Cor mixt	1894 1898	1906
11	Irmosul Înălțării	Cor mixt	1894	1906, 1928
12	Sfânt, sfânt	Cor bărbătesc	1896	
13	Pre Tine Te laudăm	Cor bărbătesc	1896	
14	Cela ce cu adâncul înțelepciunii	Cor mixt + bas	1898	1906
15	Fericiți sunt cei goniți pentru dreptate	Cor mixt	1898	1906
16	Stăpânul	Cor bărbătesc	1899	
17	Religios	Cor bărbătesc	1900	
18	Liturgia în La major	Cor mixt	1904-1908	1908,1912 1930
19	Irmosul Bobotezei	Cor mixt		1906, 1928
20	Irmosul Floriilor	Cor mixt		1906
21	Măririi Tale	Cor mixt		1928*
22	Odihna Ta	Cor mixt		1928*
23	Ești Dumnezeu	Cor mixt		1928*
24	Ce ai umblat	Cor mixt		1928*
25	Mi-am aminte	Cor mixt		1928*
26	Ce cu mâna dintru neființă	Cor mixt		1928*
27	Sfinții odihnește	Cor mixt		1928*
28	Fraților	Cor mixt		1928

29	Mântuirii	Cor mixt		1928
30	Pământul	Priceasnă cor mixt		1928*
31	Din temniță sufletul meu	Priceasnă cor mixt		1928*
32	Cei de taină	Priceasnă cor mixt		1928*

* scris în temniță

Prelucrări de melodii religioase

Nr.Crt.	Titlul lucrării	Ansamblul	Anul p.a.	Anul editării
1	Irmosul Rusaliilor	Cor mixt	1884	1906, 1930
2	Irmosul Crăciunului	Cor mixt + S		1906, 1930
3	Irmos la Schimbarea la față	Cor mixt		1928
4	Irmos la Înălțarea Sfintei Cruci	Cor mixt		1928
5	Irmosul Adormirii Maicii Domnului	Cor mixt		1928
6	Împărate ceresc	Cor mixt		1928
7	Mărturisiți-vă Domnului	Cor mixt		1928
8	Gustați și vedeți	Cor mixt		1928
9	Dintru înălțime te-ai pogorât	Cor mixt		
10	Troparul Nașterii	Cor mixt		
11	Troparul Bobotezei	Cor mixt		
12	Troparul Învierii	Cor mixt		
13	Cântările cununiei	Cor mixt		
14	Prohodul din Vinerea Mare	Cor bărbătesc		
15	Spre cer ridic ochii	Cor bărbătesc		
16	Ce vă voi numi pe voi	Cor bărbătesc		
17	Pâinea cea cerească	Cor bărbătesc		
18	Cămara Ta	Cor bărbătesc		
19	Schimbă-te-ai la față	Cor bărbătesc		
20	Să se îndrepteze rugăciunea mea	Cor bărbătesc		
21	Cercetatu-ne-ai de sus	Cor mixt		
22	Cinei Tale cei de taină	Cor mixt		
23	In Mira (Condacul Sf.Nicolae)	Cor mixt	1919	
24	Sfinte Dumnezeule	Cor mixt	1919	
25	Bine ești cuvântat	Cor mixt	1919	
26	Ceata sfinților	Cor mixt	1919	
27	Cu adevărat deșertăciune	Cor mixt	1919	
28	Cela ce cu adâncul	Cor mixt	1919	
29	Cu sfinții odihnește	Cor mixt	1919	
30	Vecinică pomenire	Cor mixt	1919	

Armonizări din temniță după manualul lui D.Cunțan pentru cor mixt

Nr. Crt.	Titlu lucrării	Anul editării
1.	La nașterea lui Christos	1928
2.	La Sfintele Paști	1928
3.	La intrarea Maicii în biserică	1928
4.	Stăpână primește	1928
5.	Fecioara astăzi	1928
6.	Axion la Sâmbăta Paștilor	1928
7.	Irmosul Înălțării	1928
8.	Irmosul Botezului	1928
9.	Irmosul Învierii	1928
10.	De Tine se bucură	1928
11.	Troparul Sf.Cruci	1928
12.	Heruvicul	1928
13.	Priceasna din Joia Mare	1928
14.	Melodia Psalmului 136	1928
15.	Casa Efraftului	1928
16.	Ochiul inimii mele	1928
17.	Antifonul glasului al VIII-lea	1928
18.	Irmosul Crăciunului	
19.	Irmosul Floriilor	
20.	Irmosul la nașterea Fecioarei	
21.	Irmosul la Întâmpinarea Domnului	
22.	Irmosul la Înălțarea Sfintei Cruci	
23.	Irmosul Adormirii Maicii Domnului	
24.	Irmosul Rusaliilor	
25.	Irmosul Bunei Vestiri	
26.	Irmosul la Intrarea în biserică	
27.	Troparul Sfintelor Paști	
28.	Învierea Ta	
29.	Pripeala la nașterea Sf.Maria	
30.	Axion în Joia Mare	
31.	Prea lăudaților mucenici	
32.	Mormântul Tău	

CREAȚIA DE LIED

Lieduri originale

Nr.crt.	Titlul lucrării	Anul primei audiții	Anul editării
1	Te ador, o, Margaretă	1880	1889, 1930
2	Fericirea pierdută	1880	1889, 1930
3	Când te voi uita	1883	1889, 1930
4	Ziua bună	1883	1889, 1930
5	Codrul verde nu mai este	1883	1889, 1930
6	Sequidilla	1883	1889, 1930
7	Stelele	1883	1889, 1930
8	La un loc cumplit, sălbatic	1883	1889, 1930
9	Eu simt a ta suflare	1883	1889, 1930
10	Cerul meu	1884	1889, 1930
11	Știi tu mândră ce ți-am spus?	1884	1889, 1930
12	Cântec de toamnă	1884	1889, 1930
13	O, nu-ți întoarce fața ta	1885	1889, 1930
14	Când te-am văzut de prima dată	1889	1889
15	Când te-am văzut de prima dată (a doua variantă)	1889	1889
16	Ah, cât de rău e viața întocmită	1889	1889
17	Floricea și fluturele	1889	1889, 1930
18	Viorica	1889	1889, 1930
19	Noi trei	1892	1906, 1930
20	Widmung (Dedicație)	1896	
21	Was weinst du? (De ce plângi?)	1896	
22	Și dacă ramuri bat în geam	1897	1906, 1930, 1955
23	Somnoroase păsărele	1897, 1900*	1906, 1930, 1955
24	De ce nu-mi vii?	1897, 1900*	1906, 1930, 1955
25	Dorința	1897	1906, 1930
26	Peste vârfuri	1897	1906, 1930, 1958
27	Groza	1901, 1914*	1906, 1912, 1930
28	Cântecul păstorului	1900*, 1902	1906, 1930
29	Pe când soarele de vară	1902	1906, 1930
30	Se bate miezul nopții	1907	1928
31	Biată inimă-nșelată		1906, 1930
32	Hotărâre		1906, 193
33	Ștefan Vodă și codrul	1910, 1914*	1906, 190
34	Trădare		1906, 130
35	Curcile	1904	1906, 1930, 1955
36	A venit un lup din crâng		1906, 1930, 1955, 1958
37	Genug		1906

38	Grossmutter		1906
39	Aus dem Ei gekrochen (Puișorul)		1906
40	Plugul		1928
41	Albina		1928
42	Dorule, ortacule		1928

* varianta pentru voce și orchestră

Lieduri religioase

Nr. Crt.	Titlul lucrării	Anul primei audiții	Anul editării
1.	Când de pre lemn mort		1928
2.	De frumusețea fecioriei Tale		1928

Lieduri după melodii vechi

Nr. Crt.	Titlul lucrării	Text	Anul primei audiții	Anul editării
1.	Acum e miezul nopții		1883	1893
2.	Aproape sunt de tine	I.Belissimus		
3.	O, păsări, arbori	I.Belissimus		

Lieduri după melodii populare

Nr. Crt.	Titlul lucrării	Anul primei audiții	Anul editării
1.	Jelui-m-aș și n-am cui		1906, 1930, 1958
2.	Hop, furcă, furcă	1902	1906, 1930, 1955, 1958
3.	Ciobanul	1883	1906
4.	Mugur, mugurel	1884	1892
5.	Vai, mândruță, dragi ne-avem		1906
6.	De-ar fi trăznit Dumnezeu		1906
7.	Spune-mi mândro-adevărat		
8.	Foaie verde pup de crin		
9.	Auzi mândro cucu-ți cântă		
10.	Sub fereastra mândrei mele		

LISTA ALFABETICĂ A LIEDURILOR

Acum e miezul nopții

Ah, cât de rău e viața întocmită

Albina

Aproape sunt de tine

Aus dem Ei gekrochen

Auzi mândro cucu-ți cântă

A venit un lup din crâng

Biată inimă-nșelată

Când de pre lemn

Când te-am văzut de prima dat` (var.I și II)

Când te voi uita

Cântec de toamnă

Cântecul iezilor

Cântecul melcului

Cântecul păstorului

Cerul meu

Ciobanul

Codrul verde nu mai este

Curcile

De-ar fi trăznit Dumnezeu

De ce nu-mi vii?

De frumusețea fecioriei tale

Dorința

Eu simt a ta suflare

Fericirea pierdută

Florica și fluturelul

Foaie verde pup de crin

Genug

Grossmutter

Groza

Hop, țurcă, furcă

Hotărâre

Jelui-m-aș și n-am cui

La un loc cumplit sălbatic

Mugur, mugurel

Noi trei

O, nu-ți întoarce fața

O, păsări, arbori

Pe când soarele de vară

Peste vârful

Plugul

Se bate miezul nopții

Sequidilla

Somnoroase păsărele

Spune-mi mândro-adevărat

Stelele

Sub fereastra mândrei mele

Și dacă ramuri bat în geam

Ștefan Vodă și codrul

Știi tu mândră ce ți-am spus?

Te ador, o, Margareta

Trădare

Vai, mândruță dragi ne-avem

Viorica

Was weinest du?

Widmung

Ziua bună

REZUMAT

În lucrare se analizează creația vocal-camerală a lui Gheorghe Dima, creatorul liedului românesc romantic. Cântecul acestui compozitor sunt plasate în contextul întregii culturi muzicale a României secolului al XIX-lea, în perspectiva istorică, în contextul activității de compozitor, interpret și pedagog a lui Gheorghe Dima. Se examinează particularitățile genului și stilului muzicii vocal-camerale, se analizează principiile artistico-estetice ale compozitorului.

Lucrarea conține de asemenea clasificarea liedurilor lui Gh.Dima în funcție de textul poetic (pe versuri de poeți străini sau români, versuri populare) și de conținutul expresiv-emoțional (lirico-dramatic, satiric etc.). Separat se analizează prelucrările de melodii populare cu diferite aplecări către gen.

CUVINTE - CHEIE

Genul de lied în creația compozitorilor români, creația compozitorului Gheorghe Dima, muzica românească modernă, genul vocal, liedul romantic, lucrări vocale originale, prelucrări de cântece populare, prelucrări de vechi cântece românești, prelucrări de cântece bisericești, balade, lieduri de expresie lirico-dramatică, lieduri de expresie satirică.

CONCLUZII

Fără a avea pretenții monografice lucrarea de față prezintă integral și în premieră creația de lied a compozitorului transilvănean, cu o certă semnificație teoretică în cunoașterea patrimoniului muzical autohton, plecând de la plasarea în contextul muzical al epocii respectiv în contextul istoric al liedului românesc în general și până la trasarea celor mai importante coordonate stilistice ale genului. Aportul original al lucrării se situează pe traiectoria deschizătoare de drumuri în direcția unor viitoare cercetări muzicologice monografice, de mari dimensiuni.

Compozitorul Gheorghe Dima a pus prin aceste capodopere ale miniaturii camerale pentru voce și pian piatra de temelie a culturii muzicale cu specific național. În acestea, Gh.Dima a surprins intonațiile folclorice în cele mai intime ipostaze, prelucrându-le în farmecul lor original, iar substanța lor muzicală a impregnat creația sa de lied, dând naștere acelor „muguri” ai specificului național care la compozitorii generației următoare au înflorit în lucrări de sinteză, creând cu adevărat școala națională muzicală românească. Dima a fost conștient de valoarea acestui demers și s-a exprimat extrem de explicit asupra acestuia: *„Noi românii avem o comoară de motive populare care sunt cultivabile. După cum rușii au reușit să creeze cu ajutorul motivelor din melodiile lor populare o muzică superioară cu care au cucerit lumea introducând în muzica universală nota nouă a sufletului lor, așa vom reuși și noi. Se așteaptă numai geniul creator care sintetizând melodiile noastre în*

compoziții artistice va introduce și muzica românească în arta universală.”⁸⁰

Octavian Lăzăr Cosma, în amplul său studiu asupra liedului românesc, distinge în creația lui Gh.Dima o „*diversificare pe linia unei mai mari individualizări a speciilor: creații de expresie lirico-dramatică (cele prezentate anterior) cuprinzând și baladele, cântece cu implicații satirice, cântece inspirate din viața copiilor, cântece populare, cântece vechi românești*”.⁸¹

Demersul analitic al volumului pune în lumină toate fațetele personalității complexe a compozitorului, subliniind rolul și locul activității respectiv a creației sale în peisajul cultural al epocii în care a trăit. Sunt trasate cele patru linii de forță ale existenței compozitorului transilvănean care au vizat:

- 1) educarea publicului în spiritul muzicii apusene valoroase;
- 2) educarea viitoarelor generații de compozitori și muzicieni români;
- 3) edificarea unei școli românești de interpretare vocală;
- 4) crearea unei literaturi muzicale de înaltă ținută artistică.

Decantarea diferitelor aspecte stilistice ale scrisului compozitorului se constituie în argumentele pentru care Gheorghe Dima este considerat un reprezentant de seamă al liedului românesc. De asemenea, s-a încercat aici elucidarea unei interesante probleme – opțiunea compozitorului pentru denumirea de *cântec* dată miniaturilor sale vocal-instrumentale, corelată cu identificarea *ars poeticii*

⁸⁰ Voileanu-Nicoară A., *op. cit.*, Interviu acordat revistei Luceafărul din Sibiu, 1913, nr. 6.

⁸¹ Lazăr Cosma O., *op.cit.*, pag. 312.

(*Apartenența genuistică*) și am plasat cercetarea genului de lied în raport cu universul expresivității romantice în ceea ce privește tematica abordată (*Permanențe estetice în genul de lied*).

În încheiere, analizarea și sistematizarea creației de lied din perspectiva elementelor de limbaj specifice, se constituie în subcapitole ce reflectă diferențierea creației originale – fruct al inspirației proprii sensibilității compozitorului, de prelucrările vocal-instrumentale având ca sursă cântecul popular, cel orășenesc sau cel bisericesc.

Cunoașterea și aprofundarea literaturii muzicale compuse de Gheorghe Dima înseamnă asumarea și însușirea muzicii vocale romantice românești, gen al cărui întemeietor și reprezentant strălucit a fost.

BIBLIOGRAFIE

1. Agârbiceanu I. *Gheorghe Dima* // Patria. nr. 75. - Cluj, 20 mai 1919. – p.2.
2. A.M. “Dima” // Patria. – Cluj, mai 1922 nr.97. – p.1.
3. Andreis J. *Muzicka Enciclopedia*, vol.1. – Zagreb, 1948.
4. Angi Șt. *Bagheta dirijorală Gheorghe Dima mi-a dat-o în mână pentru o viață întreagă, Interviu cu maestrul Anton Ronai* // revista Intermezzo a AMGD. – Cluj-Napoca, 1999 – p.11.
5. Angi Șt. *Metodologia analizei estetice în muzică* // Lucrări științifice ale cadrelor didactice de la Academia de Muzică « Gh.Dima » vol.I. - Cluj-Napoca, 1970. - p.118-155.
6. Angi Șt. *Permanențe estetice în gândirea și activitatea muzicală a lui George Dima* // Lucrări de muzicologie nr.15. - Cluj -Napoca, 1984. - p.7-12.
7. Angi Șt. *Prelegeri de estetică muzicală*, vol.II tom 1 și 2. – Oradea, 2004. – 330 p. respectiv 229 p.
8. Avram M. (coordonator), *Dicționar Enciclopedic Ilustrat*. – Chișinău, 1999 – 1808 p.
9. Banciu A. *Gheorghe Dima* // Țara Bârsei. - Brașov, iulie 1935. – p.2.
10. Basedow H. Kritischer Anzeiger: *George Dima – Lieder und Gesänge* // Neue Zeitschrift für Musik, 56, nr.13. – Leipzig, 27 martie 1889.
11. Bănuț A. P. *George Dima – Contribuții la cunoașterea vieții și operei sale* // Revista Muzica, Supliment nr. 9, 10, 11, 12. – București, 1955. – 64 p.

12. Bârsan Z. *La moartea maestrului Gheorghe Dima*. Cuvântare, Gazeta Transilvană, 88, nr. 61. – Braşov, 17 iunie 1925. – p.2.
13. Bejinaru M. *George Dima – corespondenţă inedită* // Lucrări de muzicologie vol.15. - Cluj-Napoca, 1984. - p.25-28.
14. Benkö A. *Tipuri melodice în liedurile lui Dima* // Lucrări de muzicologie vol.15. – Cluj-Napoca, 1984. - p.24-38.
15. Benkö A. *Liedurile lui Gheorghe Dima* // Lucrări ştiinţifice ale cadrelor didactice ale Academiei de Muzică “Gh.Dima”. – Cluj. – p.1-60.
16. Beu Oct. *Gheorghe Dima. Viaţa şi opera sa* // Cele trei Crişuri, Supliment nr.7. – Oradea, aug.-sept. 1926. – 21 p.
17. Beu Oct. Artistic. *Festivalul în amintirea eroilor* // România. - Cluj, 23 mai 1920. – p.1.
18. Beu Oct. *Gheorghe Dima. Viaţa şi opera sa* // Muzica 6 nr. 5. – Timişoara, 1925. – p.3-5.
19. Bihari A. *Gheorghe Dima – dirijorul şi dascălul* // Intermezzo - revistă de Cultură şi Artă editată de AMGD. – Cluj-Napoca. - p.6.
20. Boldor V. *Gheorghe Dima în ipostaza artei vocale* // Intermezzo- revistă de Cultură şi Artă editată de AMGD. – Cluj-Napoca. - p.4.
21. Bologa V.L. *Musicescu, Dima şi muzica populară* // Ţara Bârsei – Braşov, ian. 1929. – p.2.
22. Bologa V.L. *Pentru a-l înţelege pe Gheorghe Dima* // Steaua 22, nr. 8. – Cluj-Napoca, 1971. – p.3.
23. Bologa V.L. *Braşovul inedit. O mare şcoală* // Astra 6, nr.11. – Braşov, 1971. – p.16.
24. Borg I. *Din Braşov* // Tribuna, 9, nr.131. – Sibiu, 11-23 iunie 1892.
25. Bran–Lemény I. *Cantata jubiliară* // Gazeta Transilvană, 88 nr. 65 – Braşov, 28 iunie 1925. – p.5.

26. Bratin J. *Calendarul muzicii universale*. – București, 1966. – 370 p.
27. Brăiloiu C-tin. *Societatea Compozitorilor Români. 1920-1930*. - Tipografia Bucovina, 1931. – 94 p.
28. Breazul G. *Pagini din istoria muzicii românești*. Vol.III. - București, 1974. – 462 p.
29. Brediceanu T. *În amintirea lui Gheorghe Dima* // Muzica, 5 nr.7-8. – București, 1955. – p.47-48.
30. Brumaru A. *Oglinda lui Don Giovanni. Sapte dialoguri cu Ionel Pantea*. – Luxembourg-Cluj, 1997-1998. – 140 p.
31. Brumaru A. *Ce așteptăm de la soliștii vocali la început de stagiune* // Muzica, nr.3. – București, 1961. – p.17-19.
32. Bughici D. *Dicționar de forme și genuri musicale*. – București, 1978. – 353 p.
33. Buruian A. *Gheorghe Dima – ctitor al muzicii culte românești din Transilvania* // *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte plastice*. Conferință științifică de totalizare a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP. – Chișinău, 2005. – P.71-75.
34. Buruian A. *Universul armonic al creației componistice a lui Gheorghe Dima* // *Limba română*. Nr.4-6, Chișinău, 2006. – P.317-320.
35. Buruian A. *Lirica eminesciană în liedurile compozitorului Gheorghe Dima* // *Limba română*. Nr. 10, Chișinău, 2006. – P.107-111.
36. Buruian A. *Melodica liedurilor lui Gheorghe Dima* // *Arta și educație artistică: Revistă de cultură, știință și practică educațională*. Nr.1 (4), Bălți, 2007. – P.12-23.
37. Buruian A. *Creația de inspirație folclorică a lui Gheorghe Dima* // *Arta (Arte audiovizionale)*, Chișinău, 2006. – P. 28-34.

38. Buruian A. *Melodica liedurilor lui Gheorghe Dima // Oraşul. Revistă de cultură urbană*. Nr. 4, Cluj-Napoca, 2006. – P.18.
39. Buruian A. *Gheorghe Dima şi liedurile româneşti // Glasul*. Nr. 43 (694), Chişinău, 2006. – P.3.
40. Capri A. *România // Musica e musicisti d'Europa dal 1800 al 1939*. – Milano, 1939. – 271 p.
41. Catrina C-tin. *Cântece pe versuri de George Coşbuc // Flăcara Sibiului*, nr. 3688. – Sibiu, 21 sept. 1966. – p.2.
42. Catrina C-tin. *Sărbătorirea lui Gheorghe Dima la Braşov // SCIA 20 nr. 2*. – Bucureşti, 1973. – p.10-13.
43. Catrina C-tin. *Gheorghe Dima: scrisori din temniţă // Marile evenimente istorice ale anilor 1848-1918 şi muzica românească*. (Michaela Roşu). - Bucureşti, 1979. – p.135-148.
44. Catrina C-tin. *Gheorghe Dima – creator de scoală muzicală românească // Telegraful Românesc*, nr. 25-26. – Sibiu, 1 aug. 1990. – p.2.
45. Catrina C-tin. *Ctitorul bibliotecilor muzicale româneşti din Braşov // SCIA 25*. – Bucureşti, 1976.
46. *Cântarea înaltă sufletul (Catalogul compoziţiunilor lui George Dima)*. - Braşov, 1926 . – p.2-5.
47. Cehan-Racoviţă C-tin. *Scrisori din Cluj. Maestrul George Dima. Sărbătorirea de 40 de ani de activitate muzicală // Curier Artistic 5-6*. – Bucureşti, 1922. – p.15-21.
48. Chioreanu A. Rădulescu Gh. *Mic dicţionar enciclopedic*. – Bucureşti, 1982. – 1502 p.
49. Coca G. *Gheorghe Dima în contextul muzical al vremii sale*. – Cluj, 1999. - 8 p.

50. Coca G. *Prima serie de « Cântări funebre » de Gheorghe Dima*. - Cluj, 1991. - 19 p.
51. Codru T., Tăslăuanu O. *Muzica românească*. De vorbă cu dl. George Dima // *Luceafărul*, nr. 6. – Sibiu, 1913. – p.3-5.
52. Coman C. *Harmonia Mundi. O încercare în esența muzicii*. – Cluj-Napoca, 2004. - 433 p.
53. Coman-Bosica S. *Formarea deprinderilor vocale la școlari* // *Cercetări de muzicologie* vol.3. – București, 1971. – p.459-465.
54. Cosma O.L. *Hronicul Muzicii Românești. Epoca enesciană. Viața muzicală*, vol.5. – București, 1983. – 468 p.
55. Cosma O.L. *Hronicul Muzicii Românești. Gândirea muzicală*, vol.6. – București, 1984. – 536 p.
56. Cosma O.L. *Hronicul Muzicii Românești. Creația muzicală I.Corală, cântecul, vocal-simfonică*, vol. 7. - București, 1986. – 572 p.
57. Cosma O.L. *Universul muzicii românești*. - București, 1995. –590 p.
58. Cosma V. *Compozitori și muzicologi români*. Mic lexicon – București, 1965. – 474 p.
59. Cosma V. *Muzicieni români. Lexicon*. – București, 1970. – 473 p.
60. Cosma V. Dima Gheorghe // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.7. – London, 2001. – 916 p.
61. Cosma V. *Interpreți din România*, vol.1. – București, 1996 – 316
62. Cozmei M. *Existențe și împliniri*. – Iași, 2005. – 347 p.
63. Cuceu R.I. *Compozitorul Gheorghe Dima, reprezentant de frunte al muzicii corale bisericești românești*, *Lucrare de Licență*, UBB, Facultatea de Teologie Ortodoxă. – Cluj, 2000. – 82 p.
64. Dediu-Sandu V. *Muzica românească între 1944-2000*.-București, 2002.– 288 p.

65. *Dicționar Enciclopedic Român*, vol.2 . – București, 1964. – 945 p.
66. Dima G. Conservatorul din Cluj (interviu acordat ziarului Patria) // *Curier Artistic*, 3, nr. 4. - București, 24 nov. 1919. – p.3-5.
67. Dima G. *Scrisori inedite* // *Astra*, Brașov, nr.11, 1967. – p.17
68. Dima G. (*Necrolog*) // *Telegraful Român*, nr. 43. - Sibiu, 12 iunie 1925.
69. Dima Gh. Anunțul mortuar // *Patria*, nr.121. – Cluj, 6 iunie 1925. – p.2.
70. Dima Gh.. Jubileul activității sale de 40 de ani. - Cluj, 1922. – 7 p.
71. Dima Gh. (1847-1925), *50 de ani de la moartea compozitorului și dirijorului de cor român* // *Aniversări culturale*, vol. I, BCS. – 1975. – p.11-18.
72. Dima Gh. *Scrisori inedite* // *Astra*, nr.11. – Brașov, 1967. – p.17.
73. Dima Gh. (*Necrolog*) // *Gazeta Transilvană* nr.58. - Brașov, 7 VI 1925. – p.1.
74. Din activitatea cercurilor științifice ale Conservatorului “Gh. Dima”, litografiat. – Cluj, 1956. – 28 p.
75. Din activitatea cercurilor științifice ale Conservatorului “Gh. Dima”, Litografiat. – Cluj, 1975. – 60 p.
76. Donose V. *Amintirea unui mare muzician. 125 de ani de la nașterea lui Gh. Dima* // *Scânteia*. – București, 30 sept. 1972. – p.4.
77. Drăgănuș O. *Casa memorială George Dima* // *Tribuna*, 7, nr.13 (321). – Cluj, 28 martie 1963. – p.11.
78. *Enciclopedia della musica*, vol.2. – Milano, 1964. – 596 p.
79. Firca C.L. *Direcții în muzica românească 1900–1930.*- București, 1974. –168 p.
80. Florescu A. *Tradiție și inovație în arta cântului* // *Cercetări de muzicologie* vol.3. – București, 1971. – p.91-95.
81. G. M., *Recenzii* // *Tribuna*, 2, nr. 37(84). – Cluj, 13 sept. 1958. – p.2.

82. Georgescu S. *Muzica corală de-a lungul veacurilor* – lecții pentru Universitatea Muncitorească de cultură muzicală. - București, 1963. - 35 p.
83. Gherghel I. *Viața muzicală în ardealul de după Unire. p.I. Activitatea Operei Române din Cluj, în decurs de 16 stagiuni, (1919-1935).* - Cluj, 1939. – 129 p.
84. Gherman M. *Begründer Anreger und Beispiel. Zum 125. Geburtstag von Gheorghe Dima* // *Karpatenrundschau*, 5 nr. 40 .- Brașov, 6 oct.1972.– p.13-17.
85. Gherman M. *Gheorghe Dima –aspecte ale creației de lied* // revista *Muzica a UCMR*, nr.1. – București, 1973. - p.5-7.
86. Ghibu O. *Amintiri despre oamenii pe care i-am cunoscut.* – Cluj-Napoca, 1974. - 322 p.
87. Ghircoiașiu R. *Curentul romantic în cultura muzicală românească din secolul XIX* // *Lucrări de muzicologie* vol.4. – Cluj, 1968. – p.76-89.
88. *Grove`s Dictionary of Music and Musicians*, vol.2. – London, 1954. – 996 p.
89. Hângănut Vătășan L. *Onisifor Ghibu despre Gheorghe Dima* // *Lucrări de muzicologie*, vol.15. – Cluj, 1984. - p.29-38.
90. Honegger M. și Massenkell G. *Das Grosse Lexikon des Musik*. Vol.I. // Herder. – Freiburg-Basel-Viena, 1970. - 592 p.
91. Ionescu-Arbore A. *Probleme ale învățământului musical în domeniul interpretării de operă* // *Cercetări de muzicologie*, vol.3. – București, 1971. – p.435-439.
92. Ionescu Gheorghe C. *Lexicon*. – București, 1994. – 378 p.
93. Isac E. *Gheorghe Dima* // *Universul*, 43, nr.135. - București, 15 iunie 1925. – p.7-9.

94. Jubileu. *Actualitatea clasicului muzicii românești*. – Gh. Dima // Astra, 7, nr.10 (77). - Brașov, 1972. – p.14
95. Kiriace D.G. (îngrijirea Titus Moisesescu), *Pagini de corespondență*. - București, 1974. – 360 p.
96. *La moartea lui Gheorghe Dima. Durerea Brașovului* // Gazeta Transilvană, 88, nr. 60. - Brașov, 14 iunie 1925. – p.2.
97. Larousse – *Dicționar de mari muzicieni*. - București, 2000. - p.145-146.
98. Mârza Tr. *George Dima și folclorul* // Lucrări de muzicologie, vol.15. – Cluj, 1984. - p.13-24.
99. Mihuț A. *Contribuții la istoria liedului românesc*. Universul muzical eminescian, teză de doctorat, Academia de Muzică « Gh.Dima ». - Cluj-Napoca, 2004. – 455 p.
100. Mikloș N.M. *Liedul în creația compozitorului Gheorghe Dima*. Lucrare de licență la Academia de Muzică « Gh.Dima ». – Cluj, 1997. - 80 p.
101. Moldovan M. Panteon. *Gheorghe Dima* // Scânteia Tineretului, 28, nr. 7267. - București, 28 sept. 1972. – p.9-13.
102. Mureșianu I. *Concertul Reuniunii române de cântări din Brașov* // Gazeta Transilvană, nr. 280. - Brașov, 18/31 dec. 1904. – p.2.
103. *Musică. Primul concert a lui George Dima la Brașov* // Familia, 36, nr. 5. - Oradea, 30 ian. 1900. – p.2-3.
104. *Muzica. Concert la Brașov* // Familia, 36, nr. 27. - Oradea, 2 iulie 1900. – p.2.
105. Naie L. *Arta acompaniamentului de operă și lied*. - Biblioteca AMGD, 1997. - 115 p.
106. Naie L. *Arta acompaniamentului pianistic reflectată în liedul românesc al secolului al XX-lea*. – Iași, 2006. – 294 p.

107. Nedelcuț N. *Paradigme ale vocalității în muzica românească contemporană*. - Cluj, 2004. - 81 p.
108. Negrea M. *Gheorghe Dima* // Muzică Poezie nr.1. - București, nov.1926.– p.4.
109. Notă. *Dima George ales președinte și director al “Reuniunii române de muzică din Sibiu pentru anul 1894”* // Telegraful Român, 42, nr.25. - Sibiu, 3/15 martie 1894. – p.2.
110. Olteanu V. *Legături ale brașovenilor cu Gheorghe Dima* // Acte, documente și scrisori din Scheii Brașovului. - București, 1980. – 19 p.
111. Pandulescu J.V. *Gheorghe Dima, un mare înaintaș al muzicii românești* // România Liberă, 30 nr. 8687. - București, 28 sept. 1971. – p.3.
112. Peicu-Moldovan A. *Eminescu și liedul românesc*. - București, 1977. - 111 p.
113. Popescu M. *Repertoriul general al creației musicale românești*, vol.I. – București, 1979. – 366 p.
114. Popovici D. *Sensul unui triumvirat, Mihai Eminescu, Titu Maiorescu, Gheorghe. Dima* // Tribuna, 13, nr. 21 (643). – Cluj-Napoca, 22 mai 1969. – p.5.
115. Poslușnicu M.Gr., *Cu prilejul sărbătoririi lui George Dima* // Moldova, 2, nr. 3-4. - Iași, 1922. – p.2.
116. Poslușnicu M.Gr. *Istoria muzicii la români*. - București, 1928 – 632 p
117. Program Radio. *Seară consacrată muzicii lui Gh.Dima* de Octavian Beu. Conducere: Mihail Jora, Radio și radiofonia. – București, 1 mar.1931.– p.2.
118. Pușcariu S. *Un mare animator. Gheorghe Dima* // Tribuna, 9, nr. 51. (464) – Cluj-Napoca, 23 dec. 1965. – p.1.

119. Râpeanu V. *Cultură și istorie II, Nicolae Iorga despre Gheorghe Dima*. - București, 1981. – 219 p.
120. Redacția, *A murit maestrul Dima* // Clujul Românesc, nr. 23 .- Cluj, 7 iunie 1925. – p.1.
121. Repanovici L. și Catrina C. *Personalități ale culturii Brașovene*. Gheorghe Dima. Bio-bibliografie. - Brașov, 1977. – 75 p.
122. Riemann H. *Musiklexikon*. Neubearbeitung von Prof.Dr.Willibald Gurlitt. – Mainz, 1972. – 698 p.
123. Riemann H. *Musiklexikon*. Personenteil. – Mainz, 1967. – 1087 p.
124. Sava I. *Înaintași ai muzicii românești. Gheorghe Dima văzut de Tudor Ciortea* // Tribuna, 11, nr. 2 (519). - Cluj, 12 ian. 1957.
125. Sava I. *Muzica. Gheorghe Dima* // Scânteia Tineretului, 24, nr.5840. - București, 29 febr. 1968. – p.4.
126. Sava I. *Aniversare Gheorghe Dima* // revista Muzica, 22, nr.12 (241). - București, 1972. – p.3-5.
127. Sava I. și Vartolomei L. *Dicționar de muzică*. – București, 1979. – 227 p.
128. Sava I. și Vartolomei L. *Mică enciclopedie muzicală*. – Craiova, 1997.– 336 p.
129. Sava I. și Dumitrescu-Bușulenga Z. *Muzica și literatura*. Scriitori români, vol.1. - București, 1986. – 291 p.
130. Sava I. și Dumitrescu-Bușulenga Z. *Muzica și literatura*. Scriitori români, vol.2. - București, 1987. – 347 p.
131. Sava I. și Dumitrescu-Bușulenga Z. *Muzica și literatura*. Scriitori români, vol.3. - București, 1994. – 224 p.
132. Sava I. și Rusu P. *Istoria muzicii universale în date*. - București, 1983. – 324 p.

133. *Sărbătorirea maestrului Gheorghe Dima* // Înfrățirea, 2, nr. 510. - Cluj, mai 1922. – p.1.
134. “*Sărbătorirea D-lui Gheorghe Dima*” // Patria. - Cluj, mai 1922.
135. Seeger H. *Musiklexikon*, vol.1-2. – Leipzig, 1966. – 532 p. și 568 p.
136. Sigmond M. *Considerațiuni și aspecte asupra interpretării liedului* // Elemente de estetică vocală. - București, 1975. - p.195-201.
137. Smântânescu D. *Scrisori inedite ale unor muzicieni români* // Studii de muzicologie vol.9. - București, 1976. – p.365-402.
138. Ștefănescu M.M. *Cântecul revoluționar și patriotic românesc*. - București, 1974. – 360 p.
139. Thompson O. *International Cyclopedia of Music and Musicians*. Ediție revăzută și editată de Nicolas Slonimsky.– New York, 1958. – 457 p.
140. Tomescu V. *Lieduri cu tematică contemporană* // revista Muzica, nr.3. – București, 1961. – p.13-14.
141. Tomulescu-Coman L. *Unele probleme ale interpretării liedului românesc contemporan* // Cercetări de muzicologie, vol.3. – București, 1971. – p.493-498.
142. Türk H.P. *Particularități armonice în liedurile lui George Dima* // Lucrări științifice ale cadrelor didactice, vol.I. - Cluj, 1980. – p.101-119.
143. Țibrea I. *Tabel cu lucrările compozitorului Gheorghe Dima existente în biblioteca AMGD*. – Cluj, 1996. – 12 p.
144. Valdemar P. Gheorghe Dima. *Cu prilejul concertului comemorativ dat de d-na Veturia Ghibu, Ionel Crișan și Ana Voileanu* // Patria, nr.55. - Cluj, 1928. – p.2.

145. Vancea Z. *Locul și rolul lui Gheorghe Dima în muzica românească. La împlinirea a 125 de ani de la nașterea sa* // Muzica, 22, nr. 11(240). - București, 1972. – p.3-5.
146. Vancea Z. *Studii și eseuri muzicale*. – București, 1974. – 316 p.
147. Voileanu M. *25 de ani din viața Reuniunii române de muzică din Sibiu*. - Sibiu, 1905. - 195 p.
148. Voileanu-Nicoară A. *George Dima. Viața. Opera*. - București, 1957. – 208 p.
149. Voileanu-Nicoară A. *Chipuri și mărturii*. - București, 1971. - 130 p.
150. Voileanu-Nicoară A. *Contribuții la problematica interpretării muzicale* – Cluj, 2005. - 226 p.
151. Weiss F. *Analiza interpretativă comparată și importanța sa în formarea cântăreților și instrumentiștilor* // Lucrări de muzicologie nr.4 – Cluj, 1968. – p.282-291.
152. Weiss F. *Problemele specifice ale unei analize muzicale interpretative* // Teză de doctorat. – Cluj, 1998. – 176 p.
153. Weinberg I. *Gheorghe Dima. Momente din viața și opera compozitorului* // Momente și figuri din trecutul muzicii românești. - București, 1967. – p.150-155
154. Zamfir C-tin. *Din istoria folclorului și folcloristicii. Atitudinea lui George Dima față de muzica populară* // Revista de Folclor, 3, nr.1. - București, 1958. – p.63-80.
155. Zamfir C-tin. *Gheorghe Dima, muzician și om de cultură*. - București, 1974. – 252 p.
156. Zamfir C-tin. *Momente inedite ale colaborării lui Gheorghe Dima cu Tiberiu Brediceanu* // Muzica, 27, nr. 5 (296). - București, 1977. – p.18-22.

157. Zinveliu D.G. *Gheorghe Dima: "Un cântec poate întrece o simfonie"* // Drum Nou, nr.8618. - Braşov, 24 sept. 1972.
158. Zinveliu D.G. *Gheorghe Dima*, inedit // Astra, 6 (49). - Braşov, 1970. – p.15.
159. Zinveliu D.G. *Contribuţii la cunoaşterea activităţii lui Gheorghe Dima şi Ciprian Porumbescu la Braşov (1873-1883)* // Studii de Muzicologie, vol.9. - Bucureşti, 1973. – p.195-210.

ANEXE

Repere biografice

(28 septembrie 1847 - 4 iunie 1925)

La 28 septembrie 1847 se naște Gheorghe Dima într-o familie de intelectuali români din Brașovul aflat în Transilvania habsburgică.

Tatăl, Nicolae Dima, s-a căsătorit cu Zoe Voinescu, fiică de negustor cu care au avut cinci copii dintre care au supraviețuit doar patru, Gheorghe fiind cel mai mic. Copiii au studiat la Viena în perioada liceului. Gheorghe, după terminarea liceului se înscrie la Politehnica din Karlsruhe. Studiul ingineriei însă nu l-a atras pe tânărul Gheorghe care își începe studiile muzicale.

Între 1868 și 1873 ia lecții de canto cu Heinrich Giehne, șeful orchestrei ducale din Baden, apoi trece la profesorul Otto Uffman din Viena, iar armonie și contrapunct studiază cu Ferdinand Thierot din Graz.

Între anii 1872 și 1874 este înscris la Leipziger Konservatorium. Își dezvoltă calitățile de interpret liric, având o voce de bas generoasă, în paralel cu studiul disciplinelor muzicale teoretice. Grație talentului său progresează foarte rapid, astfel că deja în 1873 e prezent în programul diferitelor concerte din Leipzig. Între 1873-1874 este angajat la operele din Klagenfurt și Zurich pentru rolurile principale din *Robert der Teufel* și *Die Hugenotten* de G. Meyerbeer.

După vacanța de vară din 1894 petrecută acasă, la Brașov și la stăruințele mamei sale, care era deja văduvă, primește să se angajeze ca profesor de cânt la Liceul Andrei Șaguna din Brașov.

În 1875 va fi ales dirijor al Reuniunii Române de gimnastică și cântări din Brașov corală alături de care își propune pe lângă cultivarea cântecului popular românesc, să inițieze publicului în arta corală universală.

Se căsătorește în 1876 cu Maria Florian, fiică de negustor.

Până în 1879 Gheorghe Dima ia contact cu mediul cultural din Transilvania, compune coruri și lieduri care intră în programele concertelor românești dar își înțelege vocația și pleacă la Viena să se perfecționeze profesional.

Își reia studiile muzicale la Conservatorul din Leipzig în 1879, pentru a adânci studiul teoriei, istoriei muzicii, compoziției, pianului, cântării corale, canto-ului, orgii, esteticii musicale, precum și a limbii italiene cu profesorii L.Grill, Fr.Rebling, K.Reinecke, H.Klesse, I.Weidenbach, S.Jadassohn, O.Paul, F.Werder. Tot în această perioadă cântă în calitate de solist arii din oratoriile de Haendel, Mendelssohn și lieduri de Liszt, Schubert, Holstein.

În același an, în decurs de câteva luni, își pierde soția și cei doi copii, Eleonora de doi ani și George de două luni.

La data de 28 iunie 1880 obține diploma de absolvire a Conservatorului din Leipzig în dubla calitate de interpret și compozitor. La examenul de absolvire va interpreta alături de colegul său Nicolae Popovici un duet din oratoriul *Israel în Egipt* de Haendel, iar pentru examenul de compoziție, Popovici a interpretat trei lieduri de G.Dima pe versuri de V.von Scheffel.

Reîntors în România, Dima va concerta alături de muzicieni de prestigiu la București, Brașov, Sibiu, Arad, Lugoj.

În perioada 1881-1889 a ocupat postul de dirijor și director de muzică al Reuniunii române de muzică din Sibiu alături de care va contribui la înflorirea vieții muzicale din Transilvania. În paralel, a activat și ca profesor de muzică la Seminarul Andreian din Sibiu (1883-1889), dirijor al societății *Hermannstadter Mannergesang Verein* (1885-1888), precum și profesor de muzică la Școala civilă de fete *Astra* din Sibiu, (1892-1899).

Cu prilejul concertelor susținute de ansamblurile muzicale pe care le conducea, va încânta și va educa gustul publicul românesc prin repertoriul ales. Acesta cuprindea mai ales muzică vocală romantică germană contemporană (Mendelssohn, Brahms, Schumann, Schubert, Wagner, Hiller, Weinwurm, Romberg, Grammann, Loewe, Kreutzer etc.), dar și din alte spații geografice (W.Gade, A.Rubinstein, G.Rossini, L.Chérubini, E.Grieg, K.Reinecke, S.Jadason). Muzicii românești îi revine cam 45% din totalul pieselor interpretate în perioada de la Sibiu. Compozitorii români, contemporani cu Gh.Dima, și care activau în țară erau relativ puțini, iar schimbul de partituri era destul de anevoios având în vedere teritoriile despărțite ale țării în acea vreme. Precumpănesc lucrările proprii, apoi cele ale compozitorilor D.G.Kiriac, G.Musicescu, N.Popovici, T.Brediceanu.

În 1884 se căsătorește a doua oară, cu Maria Bologa, sau „Maricuța” cum i se spunea, fiica unui cărturar ardelean, cu care a avut două fiice și doi fii.

Maria a fost o mezzosoprană de excepție, care și-a desăvârșit studiile muzicale la Viena, cu renumita pedagogă Auguste Goetze. Mai târziu a fost o competentă profesoară de canto și pian, o traducătoare renumită a libretelor de operă și a liedurilor soțului său. A tradus în limba

germană opera Năpasta de Sabin Drăgoi și în română operele *Fidelio* de Beethoven și *Walkiria* de Wagner.

În calitate de interpret liric, Gheorghe Dima concertează frecvent:

1883 - cântă rolul lui Oluf din *Crăiasa ielelor* de N.Gade.

1884 - are turnee în care concertează solo la Sebeș, Caransebeș, Turda, Abrud, Orăștie, Brad

1887 - cântă în *Creațiunea* de J.Haydn.

1890 - cântă rolul lui Ștefan cel Mare din creația proprie omonimă etc.

Concertele la Sibiu, dar și în țară, îi aduc elogiile din partea presei care-l consideră primul compozitor național, dirijor de primă mână și interpret liric desăvârșit.

La 21 mai 1895 concertează la București unde programul de cântece românești armonizate este întâmpinat cu un entuziasm deosebit. Modelul concertelor Reuniunii muzicale de la Sibiu va fi preluat și în capitală, după 5 ani, când D.Kiriac va înființa corala *Carmen*.

Până în mai 1895, s-au interpretat 70 de piese românești inserate în programele concertelor, dintre care 44 sunt lucrări românești „originale” și armonizări, atât lumești cât și religioase, atât corale, cât și solistice, compuse de Gh. Dima.

În octombrie 1899 familia Dima se mută la Brașov. Compozitorul preia conducerea corului Reuniunii de gimnastică și cântări cu care debutează la 1 februarie 1900.

În paralel reorganizează corul bisericesc de la biserica Sf. Nicolae care îi va interpreta *Liturghiile* și reorganizează corurile unor școli medii din oraș. Numeroasele concerte vocale și vocal simfonice i-au adus recunoașterea națională a meritelor sale de pedagog, dirijor, cântăreț,

compozitor. În programele concertelor organizate de compozitor figurează lucrări dintre cele mai complexe vocal, cum ar fi *Stabat Mater* de G.Rossini, oratoriul *Paulus* de F.Mendelssohn sau *Cavalleria rusticana* de P.Mascagni, dar și *La Șezătoare* de T.Brediceanu și alte lucrări importante de anvergură din literatura universală muzicală. Un loc aparte în preferințele publicului îl ocupă proaspăta creație muzicală românească, a compozitorilor contemporani.

Din iarna anului 1916 până în luna februarie a aceluiași an se refugiază la București, în urma retragerii trupelor românești din Brașovul care fusese câteva săptămâni teritoriu românesc.

În februarie 1917 este trimis de autoritățile armatelor de ocupație înapoi la Brașov unde este imediat întemnițat. După câteva săptămâni este transferat la închisoarea din Târgu Mureș și apoi la Cluj, unde rămâne închis până în vara lui 1918 așteptându-și procesul. În închisoare compune muzică corală bisericească și două lieduri.

Perioada de activitate și de creație din Brașov se încheie în 1918, deoarece în 1919 compozitorul este invitat să preia conducerea noului Conservator de muzică și artă dramatică ce va fi înființat la Cluj în 18 martie 1920. Va conduce ansamblul coral al proaspetei instituții până în anul morții sale (1925). Paralel, alături de Dimitrie Popovici Bayreuth - celebrul interpret wagnerian care era directorul Operei Române din Cluj -, conduce și destinele acestei instituții fiind consilier permanent.

Anul 1922 marchează sărbătorirea a 40 de ani de activitate neobosită pusă în slujba muzicii românești.

Gheorghe Dima moare în 4 iunie 1925 la vârsta de 78 de ani.

Academia de Muzică din Cluj-Napoca îi poartă numele pentru a cinste memoria patronului său spiritual și contribuția pe care acesta a adus-o muzicii românești.

Bogata sa activitate a cuprins, pe lângă activitatea de dirijor, interpret liric, pedagog, pianist acompaniator, manager al unor instituții de cultură importante și contribuții în domeniul folclorului, prin activitatea de culegere și publicare a cântecelor populare. A susținut conferințe și prelegeri, a scris articole în: *România muzicală*, *Luceafărul*, *Telegraful român* din Sibiu, *Gazeta Transilvaniei* din Brașov ș.a.

A tradus în limba română librete de operă, texte de cantate, oratorii și versuri de cântece, lieduri. A scris o lucrare didactică *Curs elementar de cântare pentru usul școalelor medii*, Brașov, Litografiere proprie, 1914.

Creația sa muzicală s-a impus mai ales în domeniul muzicii vocale, Dima compunând lieduri grupate în caiete (cicluri) de “cântece”. Cu toate acestea, a fost și un subtil și talentat orchestrator, multe dintre baladele și cântecele sale scrise pentru pian și voce fiind orchestrate.

În genul vocal-simfonic a scris două balade și două cantate, celebre în epocă, dintre care amintim balada *Mama lui Ștefan cel Mare* (1884) pentru bas, mezzosoprană, cor mixt și orchestră pe versuri de Dimitrie Bolintineanu.

Cea mai bogată activitate creatoare o desfășoară în genul muzicii corale. A scris zece caiete de *Cântece populare și melodii vechi românești*, pentru cor mixt, muzică bisericească: *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, *Cântări liturgice*, *Cântări funebrele*, *Pricesne*, alte cântări bisericești.

Multe dintre creațiile vocal-simfonice, corale sau vocale au rămas în manuscris. Cele publicate de către diversele edituri din țară și străinătate au rămas mărturii ale prolificității compozitorului, iar despre lucrările nepublicate găsim informații în caietele program și cronicile nenumăratelor concerte în care au fost prezentate.

LISTA DE ABREVIERI

AMGD – Academia de Muzică “Gheorghe Dima”

cap. – capitol

etc. – etcetera

ex. - exemplu

măs. – măsura

nr. – număr

p. – pagina

UNM – Universitatea Națională de Muzică

vol. – volums