

CORNELIA ANGELESCU
ANTOLOGIA LIEDULUI ROMÂNESC
SECOLUL XIX

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ANGELESCU, CORNELIA

Antologia liedului românesc / Cornelia Angelescu – București, Editura
Fundației *România de Mâine*, 2006

172 p.; 28,5 cm.

Bibliogr.

ISBN (10)973-725-630-1

(13)978-973-725-630-0

784.3(498)

© Editura Fundației *România de Mâine*, 2006

Redactor: Andreea DINU
Tehnoredactor: Magdalena ILIE

Bun de tipar: 15.12.2006; Coli tipar: 20,5

Format: 4/61×86

Editura Fundației *România de Mâine*
Bulevardul Timișoara, Nr. 58, București, Sector 6
Tel./Fax.: 021/444.20.91; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

CORNELIA ANGELESCU

ANTOLOGIA LIEDULUI ROMÂNESC
Secolul XIX

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
București, 2006

CUPRINS

I. Lied: definiție, istoric, evoluție	7
II. Scurt istoric privind apariția liedului românesc în secolul XIX	13
III. Compozitori români din prima jumătate a secolului XIX. Biografii. Lucrări reprezentative	17
Anton Pann (1794 – 1854)	17
Alexandru Flechtenmacher (1823 – 1898)	28
Enrico Mezzetti (1870 – 1930)	34
Gheorghe Scheletti (1836 – 1887)	45
IV. Compozitori români din a doua jumătate a secolului XIX. Biografii. Lucrări reprezentative	57
Eduard Caudella (1841 – 1924)	57
George Ștephănescu (1843 – 1925)	67
Gavriil Musicescu (1847 – 1903)	84
Gheorghe Dima (1847 – 1925)	93
Ciprian Porumbescu (1853 – 1883)	120
Iacob Mureșianu (1857 – 1917)	127
Eusebie Mandicevschi (1857 – 1929)	142
George Cavadia (1858 – 1926)	149
Tudor Flondor (1862 – 1909)	160
Dumitru G. Kiriatic (1866 – 1928)	163
Bibliografie selectivă	170

1. LIED: DEFINIȚIE, ISTORIC, EVOLUȚIE

Miniatura vocală cu acompaniament – liedul – este un gen strâns legat de viață, de universul interior al omului și ar putea fi definit ca sinteza dintre două arte majore, poezia și muzica.

Liedul, în sens științific, este o lucrare de proporții reduse, extrem de concentrată ca expresie muzicală, cu pronunțat caracter liric și de o înaltă semnificație artistică. Mihail Jora, maestru desăvârșit al genului, i-a atribuit pentru prima oară termenul de *cântec măiestrit*, denumirea de *cântec* definind exact esența muzicală a acestui gen în muzica românească. Se poate afirma că această denumire cuprinde în sine înțelesul frumos și adânc împrumutat din folclor.

Însuși George Dima, primul creator al liedului românesc, în sensul mai evoluat al cuvântului, dezaprobă faptul că la noi cântecul a fost „*schimonosit, numindu-l lied*.”¹

Termenul de **lied** (literal - *cântec*) aparține tradiției germane, iar originile acestuia se regăsesc în *Volkslied-ul* (cântecul popular) din Evul Mediu german; melodiile născute la acea epocă au fost de altfel adeseori adoptate de coral.

Începând din secolul al XVII-lea, sub imboldul lui Heinrich Albert, apare *Kunstlied-ul* (cântecul artistic), o formulă mult mai rafinată, influențată de aria italiană și tot acum apar compozitori ca William Byrd și Henry Purcell în Anglia, J. P. A. Martini în Franța, Giulio Caccini în Italia.

Ca structură formală, liedul conține trei secțiuni: A, B și repetarea A-ului, această construcție ciclică găsindu-și echilibrul în însăși reluarea în final a secțiunii inițiale. Cu toate că există lieduri în cele mai variate ipostaze formale, o mare parte din repertoriul miniaturii vocale este clădită pe schema amintită.

Forma și genul de lied își au originea comună în cântecul popular și evoluția lor s-a desfășurat paralel.

Trebuie să menționăm, în domeniul structurilor, existența la început a cântecelor bazate pe succesiunea cuplet-refren, structură preluată din creația populară, adoptată și modelată potrivit bogatelor necesități de conținut ale liedului. De aici a pornit cristalizarea diferitelor forme de lied.

Profilul liedului, așa cum îl găsim la compozitorii clasici, romantici, ai școlilor naționale, este rezultatul unui lung și complex proces de evoluție.

Faptul că pe parcursul a zeci și sute de ani, unele genuri muzicale s-au influențat și condiționat reciproc, a dus în permanență la o împropățare, la apariția de noi tipuri, de noi structuri.

Căile diverse care au condus la apariția și cristalizarea genului de lied, prezentarea diferitelor izvoare, analizarea diverselor genuri și forme ce au precedat și contribuit la conturarea liedului în decursul unei îndelungate perioade istorice este un lucru greu de realizat.

Vom încerca totuși o prezentare concisă, sumară, a complexului fenomen al formării genului de lied.

Tipul de cântec vocal cu acompaniament a existat încă din Antichitate sub forma cântecului *epic* cu acompaniament și a celui *liric* însoțit de liră, aulos sau kithara și a avut ca reprezentanți de seamă pe Sappho și Alcaeus. Lirica greacă îngloba cântece războinice (elegii), ode de slăvire a învingătorilor și reflectarea simțămintelor omenesti. În general, sfera ei cuprindea cântece optimiste, pline de dragoste de viață, iar ca genuri muzicale erau ode, cântece glumețe de pahar, numeroase varietăți de imnuri, monologuri pline de dramatism.

Se parcurge apoi o perioadă în care muzica religioasă devine dominantă - prin formulele melodice ale severului coral gregorian. Acesta era bazat la rândul său pe arta populară și cuprindea elemente din epoci diferite. Prin aceasta se explica influența considerabilă a melodiei coralului gregorian, care mai târziu a inspirat în repetate rânduri pe compozitori în crearea unor lucrări de un înalt nivel artistic (Palestrina, J.S. Bach, Franz Liszt, C. Franck și mulți alții).

Însă cu trecerea timpului, intonațiile vii ale coralului gregorian au fost tot mai mult înăbușite, estompate de către biserica oficială, ceea ce a dus – la hotarul dintre primul și al doilea mileniu – la *anchilozarea* totală a coralurilor gregoriene, care au pierdut orice impuls spre o dezvoltare ulterioară.

În secolul al XI-lea, procesul impunerii cu forța a coralului gregorian în Italia, Franța și Spania a fost săvârșit.

¹ Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, Editura Muzicală, București, 1986, p. 309.

Spre sfârșitul secolului al XI-lea și până în secolul al XIV-lea, pe primul loc se situează cultura muzical-poetică monodică cavalierească a trubadurilor, trouverilor, juglarilor² și minnesangerilor.³

Trubadurii se bazau adesea în creația lor pe muzica populară și exprimau sentimente simple, reale.

Arta muzical-poetică a trubadurilor, înaintată pentru acea vreme, cunoștea numeroase varietăți, legate mai ales de lirica de dragoste sau de cântecele războinice.

„Este mort cu adevărat acela care nu simte în inima dulcea adiere a iubirii”, exclama trubadurul Bernart de Ventadour, enunțând astfel principala temă a poetului-muzicant înaintat al vremii sale.

Bernart de Ventadour, liric prin excelență, s-a dovedit capabil să redea cele mai fine nuanțe ale sentimentelor, începând cu duioșia delicată și sfârșind cu explozia de disperare.

Giraud de Borneil, supranumit *maestrul trubadurilor*, Bertrand de Born, devenit celebru prin *sirventele*⁴ sale, Marcabru și Jaufre Rudel sunt de asemenea nume de trubaduri, care, prin talentul și măestria lor au contribuit la dezvoltarea genului miniatural.

Jaufre Rudel este autorul textului și al melodiei celei mai vechi *canzone*⁵, care, spre deosebire de contemporanul său Marcabru, care demasca viciile societății din vremea sa, avea ca deviză doar glorificarea dragostei.

Și în nordul Franței, arta muzical poetică a truverilor⁶ se remarcă prin apropierea de folclorul muzical-orașenesc, de aici provenind refrenele și baza intonațiilor melodice din *cântecele țesătoarelor*, niște *romanțe* lirico-epice.

Influențată de arta trubadurilor și truverilor, arta muzical-poetică cavalierească (Minnesang), a căpătat o mare dezvoltare și în țările de cultură germană. Nume ca: Walter von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, compun lucrări ce se remarcă prin cantabilitate, suplețe, plasticitate a melodiilor, bogată inventivitate melodică.

Caracterul liric al artei muzical-poetice presupunea o execuție mai ales *vocală*, căci numai vocea umană este capabilă să îmbine organic textul poetic și melodia, să confere interpretării, însuflețirea necesară. De aceea rolul instrumentelor nu era prea important, iar acolo unde apăreau erau folosite la executarea introducerilor, a interludiilor și a preludiilor care încadrau melodia vocală, separând strofele cântecului.

Apoi o îndelungată epocă a istoriei muzicii din secolul X și până în secolul XVIII (până la clasicism), a fost dominată de polifonie. Noțiunea vine din limba greacă și semnifică multe voci. Originea polifoniei o găsim tot în muzica populară din cele mai vechi timpuri.

Printre numeroșii factori care au contribuit la cristalizarea formei de lied, subliniem trecerea de la stilul polifonic la cel omofonic și în funcție de această schimbare, rolul covârșitor pe care a început să-l aibă armonia, în lucrările concepute pe baza omofonică.

Secolele XV - XVI au fost, într-o serie de țări europene, *timpul dezvoltării și al înfloririi Renașterii*.

Unul dintre fenomenele cele mai caracteristice ale culturii muzicale umaniste a fost dezvoltarea impetuoasă a muzicii laice înaintate, ofensiva acesteia *împotriva vechii culturi muzicale bisericesti*. Ca dovadă, pot servi nenumăratele genuri laice, larg răspândite în acea vreme ca: frottolele, vilanellele, motetul, madrigalul, chanssonul francez, romanța spaniolă.

Frottola, este un vechi cântec polifonic italian, de obicei la patru voci, cu text laic, ce se interpreta de obicei în unele spectacole teatrale și în carnavali, datorită caracterului său vesel, uneori ironic. În unele frottole, vocea de sus era mult mai dezvoltată melodic, iar din punct de vedere armonic era susținută de o formație orchestrală.

Motetul, apărut în secolele XIII - XIV, ca un gen polifonic vocal prin excelență, se formează pe baza **conductus-ului**, gen cântat în timpul procesiunilor și totodată cântec de pahar. **Conductusul**

² Juglarii erau reprezentanții artei muzical-poetice a Spaniei.

³ Minnesangerii (de la *Minne* – dragoste și *Sanger* – cântăreți) erau reprezentanții artei muzical-poetice germane.

⁴ *Sirventa* este un cântec strofic, dezbătând teme politice sau sociale; adesea, ea conține atacuri personale ale poetului, îndreptate împotriva dușmanilor săi.

⁵ În creația trubadurilor medievale, *canzona* era o poezie lirică de cinci sau șapte strofe, având ca temă dragostea cavalierească.

⁶ De la cuvântul francez *trouver* – a găsi (o melodie).

avea o melodie foarte simplă, de forma strofică, tempo și caracter de marș și un text unic în limba latină pentru toate vocile, care evoluau compact pe aceleași valori. Ulterior, una din voci căpăta alt text, transformându-se în motet.

Vocea cea mai gravă – denumită **tenor** – se baza întotdeauna pe un text în limba latină, celelalte voci contrastând față de aceasta prin melodie și mai ales prin textul în limba franceză. Aceste voci erau cântece populare, având ca subiect dragostea, situațiile comice etc.

În secolul XV, motetul avea la bază numai text latin, ca urmare a opoziției bisericii și a edictului papei Ioan al XVII-lea din anul 1322.

Cu toate îngrădirile bisericești, elementele laice au pătruns în motetele din epoca Renașterii (Orlando di Lasso).

În secolul XVI motetul obține o mai mare libertate în domeniul melodiei și al ritmicii (Josquin de Pres, Gabrielli).

O evoluție interesantă cunoaște motetul în secolul XVII în Franța, când putem vorbi de existența așa zisului **motet mic**, scris pentru una sau două voci și **motetul mare**, conceput pentru soliști, cor și orchestră, cu profil concertant (H. du Mont, Jean Baptiste Lully).

Deși marii compozitori (sec. XVIII-XIX) - Haydn, Mozart, Cherubini, Liszt au continuat să compună motete, apariția de noi genuri muzicale au pus în umbră motetul.

Madrigalul, apărut în Italia, cunoaște în secolele XIV-XVI o interesantă dezvoltare. Textul madrigalului era de obicei format din două-trei strofe a trei versuri ce se repetau pe aceeași muzică, încheindu-se cu o ritornela de două versuri pe o nouă melodie și reflectă aspecte din viața oamenilor.

Elementele noi aduse de madrigal sunt: melodia cu suflu larg, folosirea frecventă a terțelor și sextelor paralele, apariția semicadențelor și a cadențelor finale, a cromatismelor etc. După celebrele madrigale scrise de Palestrina și Bach, acest gen va cunoaște o înflorire deosebită în lucrările lui Gesualdo di Venosa (1560-1613) și Claudio Monteverdi (1567-1643).

Trecând prin diferite stadii de evoluție și uneori de stagnare, în secolul XX, madrigalul pare să fi început o nouă existență prin compozitorii: Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, S.Toduță, Achim Stoia, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Doru Popovici.

Subtilitatea concepției componistice conferă o linie aparte versurilor eminesciene în cele patru madrigale compuse de Paul Constantinescu.

Chanssonul a apărut la începutul secolului al XV-lea și a cunoscut o mare dezvoltare în Franța, ca o formă de cântec polifonic cu text laic. Varietatea tematică, expresivitatea și simplitatea melodiei, caracterul realist al cântecelor a determinat viabilitatea lor, genul menținându-se cu succes până în zilele noastre. Formarea liedului a fost mult impulsionată de chanssonul francez, atât în conținut cât și în formă.

Romanța a apărut în Spania în Evul Mediu, ca opoziție la cântecele religioase cântate în limba latină. Tematica romanței era predominată de veșnica problemă a fericirii și nefericirii în dragoste, iar acompaniamentul era foarte redus; chitara sau pianul subliniau anumite momente importante sau executau ritornele fără o intervenție propriu-zisă în desfășurarea muzicală. Drumul ascendent al romanței, ce va influența în mare măsură apariția liedului ca gen, se datorează fuziunii dintre creația compozitorilor și poezia cultă. Termenul de romanță a fost introdus în secolul al XIX-lea și de atunci el continuă să existe, având și vechiul sens de romanță simplă și noul sens al liedului.

De altfel, termenul german de **lied**, tradus în românește înseamnă **cântec**, în franceză **chanson**, iar în spaniolă **romance**.

Este de menționat, de asemenea, rolul pe care l-au avut diferitele culegeri de piese, de cantate pentru voce și pian, cunoscute în secolul XVIII sub denumirea de **ode**.

Din această succintă trecere în revistă a unor izvoare ale liedului se desprind câteva elemente fundamentale:

- a) Influența hotărâtoare a creației populare;
- b) Amploarea și apoi predominanța conceptului omofonic;
- c) Apariția de cântece scrise pe versurile poezilor de mare sau mai mică valoare.

Ce a urmat până la liedurile compozitorilor clasici și romantici, n-a fost decât o problemă de timp, de acumulări cantitative și sinteze calitative.

În cele ce urmează, în același mod sumar, vom expune câteva aspecte ale evoluției liedului, plecând de la Haendel și Haydn, continuând cu Mozart și Beethoven și ajungând apoi la romantici, cu înclinarea lor spre lirism, individualism, visare și melancolie.

Creația lui Georg Friedrich Haendel (1685-1759) este de un mare interes în evoluția genului de miniatură vocal-instrumentală, el scriind cântece în diverse limbi, adaptându-se inevitabil la cerințele specifice ale fiecăreia dintre acestea.

Demn de remarcat este faptul că la Haendel, așezarea muzicală a prozodiei nu mai urmează calea strict silabică, ci apar multe vocalizări, care obligă la o mai mare virtuozitate vocală.

Fără să fi ocupat un loc precumpănitor în creația sa, Joseph Haydn compune totuși un număr de 35 de lieduri. În cadrul evoluției genului trebuie să amintim, de asemenea, ariile și ansamblurile din oratoriile *Creațiunea* și *Anotimpurile*.

Nici în creația lui W. A. Mozart (1756-1791), liedurile nu au constituit o preocupare deosebită, dar alături de cele ale lui Haydn, și mai ales ale lui Beethoven, se înscriu pe drumul de desăvârșire a genului, drum ce duce la epoca de spectaculoasă strălucire a secolului următor, secolul romantic. Chiar dacă din cele cincizeci de miniaturi pentru voce și pian pe care Mozart le-a compus începând din copilărie și până în ultimul an al vieții, doar câteva se înscriu printre capodoperele acestui gen poetic-muzical, legătura dintre el și Schubert apare și în acest domeniu al compoziției de netăgăduit. Pledează în acest sens lidurile: *Das Veilchen, Die kleine Spinnerin, Komm, lieber Mai, Einsam bin ich, Traumlied*⁷, pentru a nu cita decât câteva din șirul celor ce au deschis calea de glorie a liedului austriac.

Scrise în forma strofică sau canonică, cântecele lui Mozart rămân mărturia unei etape ce prezintă o strânsă legătură între arta cultă și cea populară, între complexitatea compoziției profesionale și farmecul simplității din creația anonim-populară.

Ca și în creația lui Haydn sau Mozart, liedul nu a ocupat un loc important în ansamblul realizărilor lui Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Totuși nu poate fi trecut cu vederea pasul înainte pe care l-a făcut acest gen miniatural în istoria compoziției, datorită creației sale. Beethoven a fost fascinat de Goethe, de poeziile acestuia, de câte ori și-a simțit propriile simțăminte în gândirea lui.

Mărturii ale admirației lui Beethoven pentru marele poet apar în grupul *Sechs Gesänge*, urmate de grupul *Drei Gesänge*, din care face parte liedul mult iubit de compozitori și de interpreți *Wonne der Wehmut*, ca și una din versiunile liedului *Sehnsucht*.

În cele șase lieduri *An die ferne Geliebte* se afirmă una dintre cele mai specifice trăsături ale impulsurilor sale creatoare: nevoia de unitate. Între liedurile extreme, cele patru lieduri interioare se succed simetric atât ca arhitectură cât și ca structura tonală.

Noua concepție beethoveniană deschide larg calea celebrelor cicluri de lieduri din perioada romantismului muzical, ilustrată cu mare strălucire de Schubert.

Deși Haydn și Mozart au contribuit la evoluția genului, Beethoven este primul care îl cultivă, dându-i definitiv caracterul de piesă vocală acompaniată de pian.

Maestrul incontestabil al genului rămâne totuși Franz Schubert (1797-1828), autor în acest domeniu a mai multor sute de capodopere; îl vor urma apoi până în prima jumătate a sec. al XX-lea Schumann, apoi Brahms, Wolf, Mahler, Richard Strauss etc.

Osmoza generală dintre muzică și poezie ajunge la perfecțiune în Germania secolului al XIX-lea.

Franz Schubert ne-a lăsat mai mult de șase sute de lieduri, dintre care un anumit număr grupate în patru cicluri: *Frumoasa morăriță* (1823), șapte lieduri din *Doamna lacului* (1825), *Călătorie de iarnă* (1827) și *Cântecul lebedei* (1828). Melodist de o inepuizabilă inspirație, Schubert sintetizează în chip genial cuceririle de până la el în domeniul liedului. Considerat creatorul liedului cult modern, Schubert a transpus în muzica sa stări sufletești ale oamenilor simpli dând glas dragostei lor de viață, amestecată cu nostalgia unor vremuri mai bune.

Cele 24 de lieduri grupate în două părți egale din *Călătorie de iarnă*, dezvăluie esența însăși a liedului. Subiectul ciclului este dintre cele mai simple: într-o noapte înghețată, un tânăr părăsește satul în care, timp de o vară, a cunoscut fericirea pentru totdeauna pierdută: amintiri, întâmplări și viziuni însoțesc dispariția sa progresivă, într-un peisaj acoperit de giulgiul zăpezii.⁸

⁷ în traducere: *Vioreaua, Mica torcătoare, Vino dragă Mai, Sunt singur, Visare*.

⁸ Apud Denizen, Gerard, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, București, 2000, p. 188.

Vorbind despre caracterele muzicale ale liedului trebuie să menționăm că partea pianistică constituie mai mult decât un acompaniament al melodiei, pianul fiind adeseori cel puțin la fel de expresiv ca și vocea, purtător al inexprimabilului poemului. El este acela care sugerează decorul, tensiunile, fatalitatea, deznodământul. În acest sens se relevă prezența frecventă la Schubert a așa numitului *motiv psihologic*, formula ritmico-melodică destinată pianului. Concludent în acest sens este liedul ***Erlkönig***, în care desfășurarea spectaculoasă a baladei lui Goethe e redată muzical prin ritmul trepidant, obsesiv al trioletelor – galop nebun și disperat opunându-se spectrului morții. Structura liedului – ca gen – este copiată după structura strofică, cu prezența non-obligatorie a refrenului.

Când piesa curge liniar, ca o povestire fără reluări, ca în ***Regele arinilor*** – liedul se înrudește cu balada vocală. Cât privește forma de lied, adică o simplă structură A,B,A, ea rămâne adeseori discretă, iar ideea ogîndirii, a reflectării sufletului uman în dinamica naturii e evident prezentă. Putem exemplifica aceasta cu excelenta piesa ***Der Lindenbaum (Teiul)*** din ciclul ***Winterreise (Călătorie de iarnă)***.

Unul din numele cele mai reprezentative ale romantismului în muzică este Robert Schumann (1810 - 1856), care în scurtă sa viață militează pentru ideea că muzica trebuie privită ca o puternică forță socială, purtătoare de idei ale actualității, pentru folosirea bogățiilor folclorice ca mijloc de inspirație în muzica cultă, pentru îndrumarea gustului publicului de concerte spre adevăratele capodopere clasice și pentru promovarea artei contemporane. În liedurile sale se împletește o profundă analiză psihologică cu un gust sigur în alegerea textului poetic.

Schumann acordă un loc important părții pianistice, acesteia revenindu-i rolul de subliniere a conținutului emoțional al acestor lucrări, printre care se numără capodopere ale genului: ciclurile ***Dichterliebe (Dragoste de poet)***, ***Frauenliebe und Leben (Dragoste și viață de femeie)***, ***Ciclu de lieduri*** etc., în care sunt înglobate cele 248 de lieduri.

Fără îndoială că numărul compozitorilor creatori de capodopere ale genului este mare și, în acest sens, am dori doar să amintim pe Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 -1847), Franz Liszt (1811-1886), circa 70 de lieduri, Richard Wagner (1813 - 1883), cele mai cunoscute fiind cele pe versuri de Mathilde Wesendonck (***Wesendonck - lieder***), Johannes Brahms (1833 - 1897) cu unsprezece culegeri de lieduri; Hugo Wolf (1860 - 1903), cu un număr de peste 250 de lieduri, dintre care 53 pe versuri de Möricke (***Möricke-lieder***); Gustav Mahler (1860 -1911), cu ciclurile ***Des Knaben Wunderhorn (Micul cornist)*** și ***Lieder eines fahrenden Gesellen (Ucenicul hoinar)***, unele cu pian, altele cu orchestră.

Depășind secolul XIX și intrând în prima jumătate a secolului XX, amintim pe Richard Strauss (1864 - 1949) cu ultima sa lucrare ***Patru cântece*** pentru voce cu acompaniament de orchestră, ce constituie o sinteză a creației sale în acest sens și apoi Paul Hindemith (1895 - 1964) cu ciclul ***Das Marienleben (Viața Mariei)***, pe versuri de Rainer Maria Rilke, care poate fi considerat o culme a creației sale în acest domeniu. Ciclul este scris pe trei voci, având o desfășurare polifonică de mare expresivitate, în care Hindemith dovedește o înaltă măiestrie componistică.

Scoala dodecafonică vieneză, reprezentată prin Arnold Schönberg (1874 - 1951) - ***Gurre-Lieder***; Alban Berg (1885 - 1935) - ***Altenberg - Lieder*** și Anton Webern (1883 - 1945), aduce și în genul liedului, specificul gândirii ei.

La Webern se remarcă tendința spre o maximă potențare a liniei vocale, prin folosirea unor intervale și a unui diapazon puțin obișnuit anterior. De acord - sau nu - cu concepția muzicală a lui Webern, trebuie să recunoaștem că a găsit un drum propriu de exprimare și, în acest sens, liedurile sale prezintă un interes deosebit în ansamblul muzicii universale.

Un rol deosebit în dezvoltarea genului de lied l-au avut și-l au compozitorii francezi. Ne gândim la contribuțiile aduse de Gabriel Fauré (1845 -1924), care în creația sa apare ca un cântăreț al simțurilor delicate, învăluite în contraste coloristice de o rară gingășie, de Claude Debussy (1862 - 1918), care compune o muzică de atmosferă impresionistă, în ciclul vocal ***Cinci poeme***, pe versurile lui Charles Baudelaire, de Henri Duparc (1848 - 1933), de Maurice Ravel (1875 - 1937).

Aport în evoluția liedului au avut și compozitorii ce au urmat: Darius Milhaud (1892), Olivier Messiaen (1908), Pierre Boulez (1925) și mulți alții.

O contribuție importantă în dezvoltarea liedului secolelor XIX și XX, au avut și compozitorii ruși. Romanțele (liedurile) lui Glinka, Rimski-Korsakov, Borodin, Musorgski, Ceaikovski, Rahmaninov, se caracterizează prin tendința lor spre accesibilitate, prin bogate linii melodice, variate

ca nuanță și apropiate de intonațiile cântecelor populare, prin factura armonică modală și varietate a scriiturii pianistice.

Unul dintre marii compozitori ruși ai secolului XIX, Modest Musorgski (1839 – 1881), îmbogățește prin creația sa patrimoniul muzicii universale, trasând direcții inovatoare și în domeniul liedului. În ciclul *Camera copiilor*, întâlnim elemente specifice recitativului melodic, prezența unui contrapunct specific muzicii populare ruse, denumit *subvoce*.

Creația lui Piotr Ilici Ceaikovski (1840 – 1893) cuprinde un număr de peste o sută de romane (lieduri), în care apropierea de intonațiile cântecelor populare se îmbină cu simplitatea expresiei muzicale profund interiorizate și, în același timp, foarte accesibilă.

Figura cea mai reprezentativă a muzicii ruse de astăzi este Dmitri Șostakovici (1906-1975), compozitor cu o bogată paletă componistică, autor al multor lieduri în care perceperea ascuțită a fenomenelor din jur și exploatarea trăirilor sufletești, capătă o înaltă întruchipare artistică.

Printre compozitorii de mare prestigiu, care au adus elemente noi în domeniul liedului, se află și Benjamin Britten (1913-1976), care în ciclul *Les illuminations*, demonstrează o mare expresivitate, o simplă dar sensibilă și colorată linie melodică, o armonie nuanțată cu multe elemente modale.

Cei ce vor scrie o istorie a evoluției genului de lied a secolului XX, vor trebui negreșit să menționeze aportul de mare însemnătate al compozitorilor: Manuel de Falla, Bella Bartok, Arthur Honegger, Zoltan Kodally, Luigi Nono, Aaron Copland, Samuel Barber și al multor alora.

II. SCURT ISTORIC PRIVIND APARIȚIA LIEDULUI ROMÂNESC ÎN SECOLUL XIX

Secolul XIX înregistrează în istoria culturii și artei românești o perioadă de puternică și fecundă efervescență creatoare, iar muzica românească, integrându-se în tendințele generale ale epocii, oglindește într-un mod specific principalele evenimente ale timpului.

În primele decenii ale secolului, Principatele Române erau frânate în dezvoltarea lor de feudalismul în descompunere și de dominația prelungită a Imperiului Otoman.

Schimbările din structura economică și de clasă a societății, care constituiau formele incipiente ale capitalismului, amenințau să prăbușească vechea lume feudală sub presiunea burgheziei, ce se organiza ca o clasă socială nouă, și a maselor populare trezite la conștiința valorii și drepturilor lor. Lupta de eliberare socială și națională se făcea tot mai simțită, cu toată împotrivirea clasei stăpânitoare.

Astfel, antrenarea maselor în organizarea revoluției, pregătirea ideologică a unei mișcări revoluționare, implicau înființarea unor așezăminte de cultură și artă, care să slujească progresul societății românești, crearea unei culturi proprii.

Limba românească, singura capabilă să vehiculeze aspirațiile populare trebuia să înlocuiască limba greacă, introdusă în vremea dominației fanariote.

La înfăptuirea acestor țeluri, teatrul și muzica au avut un rol important. Ideea unui teatru național s-a născut la Iași, în vechea capitală a Moldovei. Aici – la școala de la Trei Erarhi a lui Gheorghe Asachi – învățământul se predă în limba română, iar *Albina Românească* era prima gazetă tipărită în limba națională.

Încă în 1816 este semnalată la Iași o reprezentație teatrală cu pastorală *Mirtil și Hloe*, prelucrată în românește de Gheorghe Asachi și trei ani mai târziu, este prezentată tot în românește piesa *Ecuba*.

Reprezentările acestea au însemnat un prilej de afirmare a posibilităților artistice proprii poporului român și a bogăției limbii noastre naționale, au marcat, de fapt primul moment de seamă în răspândirea gustului pentru teatru și muzică de la noi (spectacolul de teatru fiind însoțit, de obicei, de cântece și interludii muzicale.)

Trupele teatrale de amatori, cum au fost cele ale lui Costache Negruzzi, Matei Millo, Costache Caragiale și alții, aveau un repertoriu în care figurau și multe piese românești. „Un aplaus, îl merita domnul Alecsandri”⁹, scria criticul Nicolae Filimon referindu-se la alegerea și aranjarea pieselor muzicale la *Coana Chirița la Iași*.

Bogăția și originalitatea culturii muzicale românești exprimă cu patos vigoarea și bucuria de a trăi a maselor populare, revolta și mânia din vremurile de grele încercări, bucuria generoasă de a munci și a crea liber.

Până la apariția creației noastre culte de tip european, la noi, ca și la popoarele din Balcani și Răsăritul Europei, nu a existat altă muzică decât cea populară și cea bisericească de origine bizantino-slavonă, la care, pe la sfârșitul secolului XVIII, se mai adăuga și un început de muzică laică.¹⁰

În studiul său *Folclorul orășenesc*, Gheorghe Ciobanu, cercetând unele scrieri ale vremii, susține că păturile orășenești aveau mereu prilejul să asculte muzica orientală, mai cu seamă în București și Iași, cu ocazia înscăunării domnitorilor, a nunților princiare, căftănirii unor boieri, vizitelor primite de la Constantinopol etc.

În același studiu, el menționează că „țara era colindată de numeroși muzicanți turci care cântau manele turcești pe la târguri, dar și în unele localuri de petrecere ale poporului”.

Este de înțeles deci, de ce cântecele de origine sau în stil oriental s-au bucurat de atâta favoare la un moment dat în orașele noastre, de ce în colecția lui Anton Pann întâlnim atât de numeroase cântece

⁹ Filimon, Nicolae, În *Monitorul*, 20 dec.1846.

¹⁰ Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească sec. XIX - XX*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1968. p. 8.

în care influența orientală este evidentă. De asemenea, este de înțeles de ce încă în 1860 mai era posibilă publicarea unor cântece turco-arabe și de ce mai pot fi întâlnite melodii orientale în numeroase manuscrise, chiar și după anul 1880.¹¹

După apariția târgurilor și a orașelor noastre putem vorbi de o nouă ramură a folclorului nostru, cel orășenesc, provenit din cel țărănesc și suferind o dublă influență: a muzicii orientale și a celei occidentale.

Ca urmare a acestor influențe, apar diferite culegeri de cântece de tip occidental, cu game diatonice, cu ritm binar sau ternar, de forma: cuplet - refren, precum și cântece cu vizibile influențe orientale, recunoscute după modurile cromatice și numeroasele ornamentații, dar și cântece cu caracter *ambiguu*, care reprezintă un amestec de elemente orientale și occidentale.

Tot mai mulți fii de boieri sau tineri cărturari încep să-și desăvârșească învățătura la Viena, Berlin, Leipzig și, cu precădere, la Paris. De asemenea, multe din fetele de negustori bogați sunt trimise la mănăstirile de maici din Sibiu și Brașov, unde pe lângă limbile franceză și germană, învățau și clavirul.¹²

Trecerea de la înțelegerea formelor simple ale muzicii populare și a cântării de strună la priceperea și aprecierea muzicii de o mai mare complexitate nu s-a făcut dintr-odată, **ci în cadrul unui necesar timp de acomodare și formare a publicului**, capabil de a gusta noile creații ale muzicii culte românești.

Spectacolele de operă susținute de trupe străine, înființarea fanfarelor militare, concertele artiștilor străini, cântarea corală armonică introdusă în bisericile noastre (în cursul deceniului al IV-lea al sec. XIX), înființarea școlilor de muzică - au contribuit la formarea gustului marelui public, la înțelegerea unei muzici de o formă mai complexă.

De origine străveche, muzica noastră populară, asimilând, ca limbă, o serie de influențe străine, și-a păstrat până azi puternicul ei specific național.

Astfel, în ciuda elementelor eterogene ale muzicii populare orășenești, din care s-au alimentat primii noștri compozitori, trebuie precizat faptul că publicul o considera un bun al său, deoarece creația lor avea, totuși, un caracter autohton. Cronicile entuziaste din ziarul timpului, consacrate mai ales compozițiilor lui Flechtenmacher, Wachmann și Wiest sunt o certă dovadă a aprecierii generale de care se bucurau.

Asemeni lui Flechtenmacher, **Ioan A. Wachmann** s-a inspirat din muzica populară orășenească, dorind să imprime melodiilor sale un caracter național, fapt ce reiese din grija pe care o demonstrează în armonizarea și prelucrarea unui mare număr de asemenea melodii. Acest lucru îl dovedesc cele 4 caiete de melodii lăutărești apărute între 1847 și 1857, având ca titluri: *România*, *Buchet de melodii valahe originale*, *Ecouri din Valahia* și *Malurile Dunării*.

Cu toate limitele creației sale, cum ar fi folosirea de elemente stilistice împrumutate din muzica germană și italiană, meritele lui A.I. Wachmann sunt incontestabile.

O contribuție merituoasă la procesul de formare a creației noastre muzicale din trecut, a adus-o și **Ludovic Anton Wiest**, care, deși de origine austriacă (născut la Viena în 1819), vine la București, ca urmare a chemării de către domnitorul Alexandru Ghica și se stabilește definitiv în 1839.

Temperament dinamic, Wiest nu se mărginește numai la reorganizarea orchestrei palatului. El deține și funcția de dirijor al Orchestrei Teatrului Național și al Operei italiene, contribuind astfel la educația primelor formații instrumentale din București, pregătind prin aceasta terenul pentru cultivarea unor forme muzicale superioare, acelea ale genului simfonic. După 1866, Wiest este solicitat să ocupe postul de prim-violonist al primei noastre orchestre simfonice permanente. Activitatea creatoare a lui Anton Wiest a fost strâns legată de cea interpretativă, mai ales de cea de dirijor și violonist. Pe lângă muzica pe care o compune pentru unele din piesele aflate în repertoriul Teatrului Național, Wiest este primul compozitor care scrie un balet și anume *Doamna de aur*.

Dacă la fanteziile și potpuriurile compuse în stilul românesc al vremii, precum și la alte piese compuse pentru orchestră, cu caracter programatic, printre care *Nunta țărănească*, *Privighetoarea Oltului* și *Carnaval de București*, adăugăm și un număr considerabil de romane pentru voce și pian (ce se bucurau de o largă circulație), conturăm în linii mari profilul de compozitor al acestui înaintaș al

¹¹ Ciobanu, Gheorghe, *Folclorul orășenesc*, vol III, Editura Muzicală, București, 1967.

¹² Poslușnicu, Mihai Gh., *Istoria muzicii la români*. Editura Cartea Românească, București, p. 129-130.

muzicii românești. Chiar dacă cea mai mare parte a acestor compoziții are mai mult o valoare documentară, creația lui I. A. Wachmann și L. A. Wiest constituie un început de cultură muzicală românească, servind ca o solidă temelie pentru urmași.

Un important pas în lupta pentru propășirea culturii, pentru dezvoltarea și democratizarea instituțiilor culturale din Principate este înființarea în 1833 a **Școlii de Muzică a Societății filarmo-nice**, prima școală de muzică din București, în care se studia arta dramatică și muzica.

La conducerea claselor de canto se află Ioan A. Wachmann, care reușește să formeze câteva elemente destoinice, ce vor juca mai târziu un rol însemnat în trupele autohtone de operetă. Printre acestea amintim pe cântărețele **E. Caliopei, Frosa Vlasto**, cântăreții **Nicu Antonescu, Constantin Mihalache, flautistul și criticul muzical Nicolae Filimon** și alții. Cu aceștia se reprezintă la 11 dec. 1835, primul vodevil românesc **Triumful amorului**, a cărui muzică a fost compusă de Wachmann.

Școala a fost desființată după o activitate de 4 ani și abia în 1851 Wachmann primește din partea domnitorului Barbu Știrbei învoirea să redeschidă școala, împreună cu L. Wiest.

Nici la Iași, unde la 15 noiembrie 1836 se înființează **Conservatorul filarmonico-dramatic**, situația nu este mai fericită, căci se desființează la scurtă vreme după înființare.

Aceste școli de muzică, având o durată scurtă, nu puteau să formeze instrumentiști și cântăreți în număr suficient, iar nivelul profesional al acestora era încă destul de coborât, după cum citim într-o cronică muzicală a lui Nicolae Filimon, apărută în 1857 în gazeta *Naționalul*, în care se spun următoarele: „Ca interpretare, un cor discordant și compus din indivizi fără voce și fără cea mai mică noțiune de muzica teatrală și de limbă italiană.”¹³

Primele manifestări ale muzicii culte la noi se leagă de teatru, care, în prima parte a sec. XIX, devine o importantă tribună de răspândire a ideilor progresiste, de cultivare a publicului, de evocare a trecutului de luptă a poporului, de biciuire a moravurilor înapoiate.

Amintind de primele încercări muzicale ale Elenei Tayber (devenită apoi soția lui Gheorghe Asachi) **Serbarea pastorilor moldoveni, O idilă moldovenească și Dragoș Vodă**, menționăm faptul că forme mai evolute ale muzicii de scenă le datorăm compozitorului I.A. Wachmann, care compune muzica la piesa istorică **Mihai Viteazul la Călugăreni** de Ion Heliade Rădulescu. În această piesă se evocă un episod din trecutul de luptă al poporului român, subiect regăsit și în lucrarea muzical-dramatică **13 septembrie 1848**, precum și în opera în trei acte **Manole meșter**.

Astfel, multă vreme în sec. XIX, cele mai populare genuri muzicale au fost vodevilul și opereta.

Vodevilul românesc, intitulat de obicei *comédie cu cântece*, preia, pe lângă o seamă de elemente din spectacolul popular (teatru de păpuși, nunta țărănească etc.), și unele componente ale vodevilului francez și devine un important mijloc de cultivare a publicului și, de asemenea, de satirizare a moravurilor învechite.

Apelând la lucrările lui Vasile Alecsandri, Alexandru Flechtenmacher scrie comediile cu cântece **Coana Chirița, Iașii în carnaval, Cinel-cinel, Piatra din casă, Iorgu de la Sadagura**, în care melodiile de factură simplă se integrează acțiunii dramatice, având rolul de caracterizare a eroilor.

În vodevilurile lui A. Flechtenmacher întâlnim trecerea de la cupletul simplu până la structura tripartită complexă, iar sursele muzicale la care apelează sunt romanța, marșul, dansul și cântecul lăutăresc. În 1847, Flechtenmacher scrie opereta **Baba Hârca**, pe textul lui Matei Millo, care datorită în primul rând calităților partiturii muzicale, simplității și varietății numerelor, precum și rolului acordat scenelor de masă din finaluri, s-a bucurat de un enorm succes.

I.A. Wachmann, în colaborare cu Costache Caragiale scrie muzica la aproximativ 50 de lucrări scenice, multe dintre ele fiind *comedii cu muzică*. În același gen al operetei, putem aminti **Olteanca** de Eduard Caudella; **Sergentul Cartus** de Constantin Dimitrescu; **Mama soacră, Scaiul bărbatilor** și **Cometa** de George Ștephănescu; **Beizadea Epaminonda** și **Harță Răzeșul** de Eduard Caudella și comedia satirică muzicală **Candidatul Linte** de Ciprian Porumbescu.

De un succes incontestabil, validat de aprecierea ce li se oferă chiar și în zilele noastre se bucură operetele **Crai nou** de Ciprian Porumbescu și feeria muzicală **Sânziana și Pepelea** de George Ștephănescu. Ambele lucrări s-au bucurat de popularitate datorită inspirației folclorice, realizării unei integrări perfecte a elementelor folclorice în țesătura discursului muzical.

¹³ *Idem*, p. 179.

În domeniul operei, în secolul XIX realizările sunt sporadice, astfel că până la opera **Petru Rareș** a lui Eduard Caudella (scrisă între anii 1885 – 1889), putem aminti doar opera **Braconierii** a lui I.A.Wachmann, baletul **Doamna de aur** a lui L. Wiest și cele două opere scrise doar parțial de George Ștephănescu: **Brâncoveanu** și **Petra**.

Muzica instrumentală și vocal-instrumentală au ca izvoare de inspirație cântecul și dansul popular, iar în ceea ce privește lucrările destinate vocii și pianului, o sursă importantă o constituie **romanța**, gen cultivat de cele mai largi straturi de iubitori ai muzicii.

Paralel cu dezvoltarea poeziei clasice românești, reprezentată strălucit de Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri și George Coșbuc, apar și primii creatori de **lied românesc**.

Atât George Dima cât și George Ștephănescu, făcuseră studii speciale de canto, primul dintre ei profesând chiar o vreme arta cântului, astfel încât se poate explica de ce în creația lor **liedul** ocupa un loc atât de important.

Cântecele pentru voce și pian ale lui Iacob Mureșianu dovedesc, atât prin linia melodică cât, mai ales, prin partea pianului, tendința compozitorului de a aplica în literatura muzicală românească procedeele liedului lui Schubert și Schumann.

Urmărind evoluția cântecului românesc, pornind de la personalitatea complexă a lui Anton Pann și ajungând la primii creatori ai **liedului**, în sensul mai evoluat al genului – G. Dima, G. Ștephănescu și I. Mureșianu – un număr important de alți compozitori au contribuit cu forța talentului și a personalității lor, la cristalizarea cântecului românesc cult.

III. COMPOZITORI ROMÂNI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX. BIOGRAFII. LUCRĂRI REPREZENTATIVE

ANTON PANN (1794 – 1854)

Anton Pann, cel dintâi folclorist al nostru, primul culegător și editor de muzică și literatură populară românească, s-a născut în orașul Sliven (Bulgaria), în familia căldărarului Pantoleon Petroveanu, despre care se spunea că ar fi fost de origine română.¹⁴

După cum el însuși spunea, a fost un autodidact și nu a învățat în școli *din cele poleite* și nu a avut nici profesori străluciți, cu diplome în străinătate. Dar a venit deseori în contact cu oameni învățați și chiar mai mult decât de la aceștia, Pann a învățat de la cel mai vechi și mai plin de învățăminte profesor – poporul.

Datorită profesiei de dascăl, apoi de tipograf, vine în contact cu masele largi orășenești, de la care a reținut întregul tezaur de înțelepciune cuprins în proverbele, snoavele și poveștile pe care ni le-a redat într-o haină nouă, originală.

Ca urmare a exploatării și asupririi otomane, populația Slivenului ia deseori drumul bejaniei, trecând Dunărea în Țara Românească sau Valahia.

Pe umerii firavi ai copilului Antonache se așează de timpuriu necazurile vieții, deoarece în 1806 îi moare tatăl, fiind silit astfel să-și întrerupă învățătura și să părăsească pentru totdeauna orașul său natal, îndreptându-se întâi spre Chișinău și apoi stabilindu-se în București, în 1812.

Cunoștințele sale avansate de psaltichie, pe care la Chișinău le întregise cu elemente de muzică corală, vocea sa caldă și frumoasă și cunoașterea (destul de bine) a limbilor română, greacă, bulgară, turcă și poate rusă, constituiau calități cu care nu i-a fost greu să-și găsească o slujbă – mai întâi ca paracliser la biserica Olari – și apoi ca psalt la biserica cu Sfinți.

În 1809, dornic să-și îmbogățească cunoștințele, Anton Pann se înscrie ca *auditor* la școala deschisă de Petre Efesiu la biserica Nicolae - Șelari. Tot Petre Efesiu reușește să înființeze o tipografie de muzică psaltică – prima de acest fel din lume – unde Anton Pann intră mai întâi ca lucrător, ajungând apoi *director*, cum declara el însuși, învățând meseria tiparului, pe care o va folosi mai târziu, când își va crea o tipografie proprie.

În anul 1820, tânărul Pann putea să privească încrezător viitorul. Era director de tipografie, psalt - funcție pe care o va păstra toată viața - începându-și chiar și activitatea de creator, poet și muzicant.

Din mulțimea documentelor pe care V. A. Ureche le publică în Istoria culturii naționale aflăm că: Anton Pantoleon era cântăreț de biserică și ar fi predat muzichia în București încă din 1823¹⁵.

Între anii 1828-1832, A. Pann este profesor de psaltichie la *Școala de cântări bisericesti* din București, iar între 1842 - 1854 - la *Seminarul Central* din București.

Activitatea muzicală a lui A. Pann poate fi împărțită în: muzică bisericească și muzică laică. A. Pann publică numeroase cântece, dar într-o primă etapă, în unele volume apar numai textele cântecelor și nu și melodiile versurilor, considerând probabil, că melodiile erau cunoscute.

Prima sa mult - răspândită carte **Versuri musicești ce se cântă la nașterea Mântuitorului nostru Isus Hristos și în alte sărbători ale anului**, apare în anul 1830, iar în 1831 apare o a doua cu numele **Poezii deosebite sau Cântece de lume**.

Bogata sa activitate de folclorist literar este demonstrată și de următoarele tipăriri: **Îndreptătorul bețivilor, Năzdrăvăniile lui Nastratin Hoge, Fabule și istorioare**.

În practica lucrărilor sale, Pann folosea ca argument suprem „impulsul momentan, dacă plăcea sau nu publicului”.¹⁶

¹⁴ Datele biografice referitoare la copilăria și familia lui Anton Pann sunt foarte sărace, ele fiind pierdute în timpul războiului din 1877, odată cu vechile documente ale orașului Sliven.

¹⁵ Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 263.

¹⁶ Cosma, Octavian Lazar, *Hronicul muzicii românești*, vol III, Editura Muzicală, București, 1975, p.121.

Pann adună în culegerile sale, nu numai cântecele de la lăutari orășeni, ci și din mediul sătesc, de la lăutari țărani sau chiar de la țărani înșiși. Activitatea sa literară și folclorică se desfășoară paralel.

Între anii 1849-1852 scrie operele capitale ale vieții sale: **O șezătoare la țară** și **Povestea vorbeii**.

Cea mai bogată și mai cuprinzătoare colecție de folclor românesc rămâne **Spitalul amorului sau Cântătorul dorului** (intitulată astfel nu fără umor), apărută în 1850.

Importanta lucrare a apărut într-o primă ediție în două broșuri, ca după doi ani să apară în șase broșuri. În total se găsesc aici 220 de texte, dintre care 168 au și melodii.

În ceea ce privește compoziția genurilor existente pot fi enumerate:

- a) melodii sătene (melodii de origine populară țărănească);
- b) cântece de veselie – *de masă* (de proveniență lăutărească);
- c) cântări în stil de romanță de autori culți, numite de el – *de soțietate*;
- d) cântece de proveniență orientală;
- e) cântece *teatrale*, luate din muzica românească de teatru, mai ales din operetele și vodevilurile lui Flechtenmacher.¹⁷

Unul dintre cântecele tipice ale lăutarilor bucureșteni este **Bordeiaș, bordei, bordei**, în care alterarea treptei a IV-a a modului major dă melodiei un iz particular de senzualitate și trândăvie orientală.

Până în ultimii ani ai vieții sale, și chiar până în ultima lună, Pann își continuă febrila muncă pe diferite tărâmuri: scriitor, editor și psalt la biserica Lucaci, căreia îi și donează o serie întreagă de cărți bisericești.

Între anii 1849-1852, Pann scoate două cărți religioase: **Tipic bisericesc** și **Proschiniatar sau Inchinător**, iar în ultimii ani (1853-1854), dă la lumină alte câteva asemenea cărți ca: **Antifoanele, Noul Anastasimatar, La Sfânta Liturghie a Marelui Vasile** etc.

Se pune întrebarea firească: dacă A. Pann cunoștea notația apuseană, de ce a tipărit totuși cântecele în notația psaltică...?

Dovezi că el cunoștea această notație sunt destule. Adevăratul motiv este însă, că nu existau destui cunoscători ai notației europene, pe când cunoscători ai notației psaltice puteau fi întâlniți în mai toate păturile sociale.

Așadar, pentru cine a scris A. Pann în notația psaltică? Desigur că în primul rând pentru funcționarii de tot felul și pentru micii negustori și meseriași, care mai toți învățaseră în școli, pe lângă scris - citit – și muzica psaltică. Aceștia primeau cu bucurie cântecele publicate de Anton Pann, întrucât găseau printre ele cântecele la modă pe atunci sau se recunoșteau în ele ca mentalitate și aspirații.

Multe dintre cântecele lui Anton Pann au circulat și mai circulă și astăzi. Acestea fac parte din cântecele *sățene*, cum le numește el.

Circulația cântecelor sale este, după părerea noastră, de cea mai mare importanță, întrucât numai așa ne putem da seama de adevărata lor valoare. Nu trebuie să pierdem din vedere că nu circulă timp îndelungat, decât ceea ce prezintă valoare artistică.

Prin activitatea sa de folclorist, Anton Pann scoate din anonimat cântecul popular. Acest lucru a fost posibil numai pentru că el a înțeles și a iubit mai mult decât oricare altul, pe atunci, creațiile artistice ale poporului.

Nu trebuie trecut cu vederea, de asemenea, că el a publicat folclor cu peste douăzeci de ani înaintea lui Vasile Alecsandri, primul care face să apară o colecție de poezii populare.

Menționăm că s-a făcut transcrierea în notație liniară a unora dintre cântecele lui A. Pann de către mai mulți profesori și compozitori dintre care amintim pe Ioan Chirescu, I. Croitoru, Constantin A. Ionescu și Vasile Popovici.

Dintre armonizările melodiilor din culegerile lui A. Pann amintim **Sărmana frunză** – pentru cor mixt – G. Dima; **Până când nu te iubeam** - G. Musicescu; **Cuculeț cu pană sură** - D. G. Kiriatic.

Piese **Femeia bătută** (Aoleu, mă doare spata de A. Pann) și **Cântec și horă** (respectiv **Decât ruda și vecinul**) armonizate de Constantin Brăiloiu, vor fi publicate de noi, alăturat cântecelor lui A. Pann.

¹⁷ Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească*, sec. XIX - XX, Editura Muzicală, București, 1968, p.81.

În creația sa, A. Pann a îmbinat fericit cultura orientală cu tendințele înnoitoare venite din Apus. Atât pentru literatură cât și pentru muzică, el reprezintă strălucita îmbinare a rapsodului popular cu cea a creatorului genial.

Din întreaga lui activitate se desprind pregnant două aspecte, pe care Pann ni le relevă în versurile:

De la lume adunate

Și iarăși la lume date.

versuri ce caracterizează strălucit activitatea lui de culegător și prelucrător de folclor:

Cântă-mi frate române, pe graiul și limba ta,

Și lasă cele streine ei de a și le cânta....

Cântă să înțelegi și însăși, și câte la tine ascult,

Cinstește ca oareși care, limba și neamul mai mult.

versuri care ne vorbesc despre întreaga lui luptă de traducere și impunere în românește a cântărilor bisericești și a cântecelor de lume.

Activitatea multilaterală a lui Anton Pann a constituit o importantă contribuție la înflorirea culturii românești.

Prin atributele artistice ale cântărilor create, recreate sau transmise, Anton Pann rămâne personalitatea centrală a muzicii psaltice din epoca încadrată de răscoala lui Tudor Vladimirescu și Unire.

DECÂT RUDA ȘI VECINUL...

Cântec și horă

muzica : ANTON PANN

Allegretto

De- cât ru - da și ve - ci - nul

Le-li - ță, le - li - ță Mult mai bun e -

-ste stre - i - nul Le-li - ță, le - li - ță

Că ru - da te ne - că - je - ște

Le-li - ță, le - li - ță Și ve - ci - nul

te vor - be - ște Le-li - ță, le - li - ță.

Decât ruda și vecinul,
Leliță, leliță,
Mult mai bun este streinul,
Leliță, leliță,

Că ruda te necăjește
Leliță, leliță,
Și vecinul te vorbește.
Leliță, leliță.

CÂNTEC ȘI HORĂ

muzică : ANTON PANN

Prelucrare de

CONSTANTIN BRĂILOIU

Allegretto giusto

Voce

1. De - cât ru - da
2. De - cât un - ta

Pian

p leggiero

3

și ve - ci - mul, Le-li - ță, le - li - ță,
- tă și-o mu - mă,

piu f

6

Mult mai bun es - te stră - i - mul, Le-li - ță, le -
Mai bi-ne - o ve - ci-nă bu - nă,

p

9

li- ță, — Că — ru - da te — ne - că - jeș - te, —
Că — te plimbi cu — ea 'mpre - u - nă, —

piu f *8va* *p*

12

Le - li - ță, le - li - ță, — Și — ve - ci - mul —
Sea - ra pe — lu -

piu f *8va*

15

te vor - beș - te, — Le - li - ță, le - li - ță, —
- nă de — mâ - nă, —

senza rit. *piu f* *8va*

18

3. Și-ți pu - ne - o — per ni - șoa - ră, — Le-li - tă, le -

21

li - tă, — Să — sezi pe — pris - pă a - fa - ră, —

8va

piu f 8va

24

Le-li - tă, le - li - tă, — *8va* — Fi - e noap - tea —

piu f

p

27

cât de ma - re, Le - li - ță, le - li - ță,

piu f

30

Că tot mi - că ți se pa - re,

pp

32

Le - li - ță, le - li - ță.

pp

AOLEO MĂ DOARE SPATA

muzica :ANTON PANN

Moderato

A - o - leo mă, mă doare spa - ta Că m-a bă - tut cu lo - lo - pa - ta Su - fle - te - lul cât co - lea.

1. Aoleo,mă mă doare spata
Că m-a bătut cu lo-lopata.

4. Aoleo, mi-a, mi-a frînt piciorul,
Că m-a bătut cu to-toporul.

Suflețelul cât coalea.

2. Aoleo, mă mă doare gâtul,
Că m-a bătut rău u-urâtul.

5. Aoleo, mi-a,mi-a secat șoldul,
C-a dat în mine cu-cu boldul.

3. Aoleo,mă mă doare mîna,
Că m-a bătut cu pră-prăjina.

6. Aoleo,mă, mă doare cotul,
C-a dat cu lemnul, ne-netotul.

Refrenul se zice tot după două versuri.

FEMEIA BĂTUTĂ

ANTON PANN

Prelucrare de

CONSTANTIN BRĂILOIU

VOCE

Moderato poco rubato

f *lamentoso*

PIAN

1. A - o - leu, — mă, mă
2. A - o - leu, — mi-ami-a
3. A - o - leu, — mă, mă

8

più p *accel.* *cresc.* *p a tempo*

doa-re spa - ta, Că m'a bă-tut cu lo - pa - pa ta,
frânt pi - cio - rul, Că m'a bă-tut cu to - po - po rul,
doa-re co - tul, C'a dat cu lem - nul ne - to - to tul,

più p *cresc.*

16

f *lamentoso*

Su- fle - țe- hul_ cât co - lea.
Su- fle - țe- hul_ cât co - lea.
Su- fle - țe- hul_ cât co - lea.

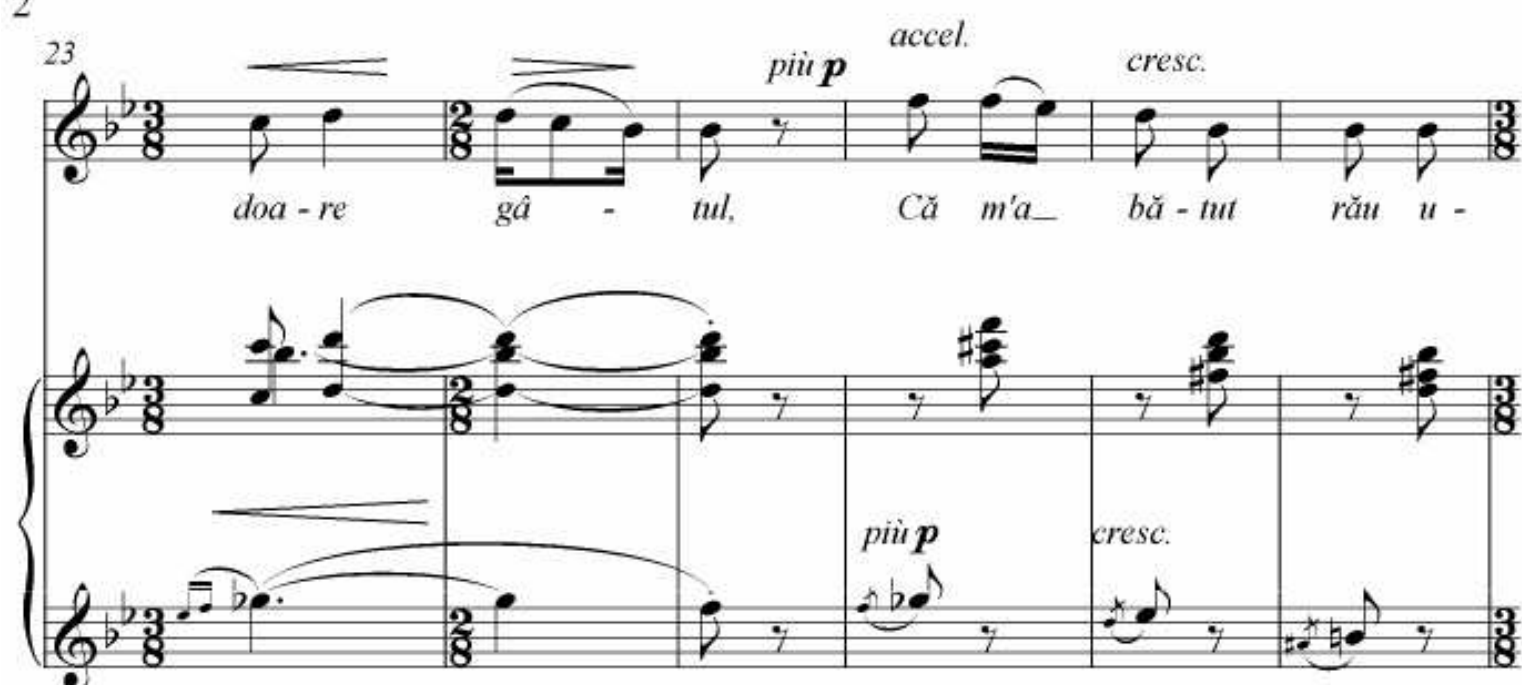
4. A - o - leu, — mă, mă

2

23

più p *accel.* *cresc.*

do - re gâ - tul, Că m'a - bă - tut rău u -



29

p *a tempo*

râ - râ - tul, Su - fle - țe - lul, cât co - lea.



ALEXANDRU FLECHTENMACHER
(1823-1898)

Alexandru Flechtenmacher, creatorul cântecului patriotic, al monologului și al vodevilului românesc, s-a născut la Iași, la 23 decembrie 1823. La vârsta de 8 ani își începe studiile muzicale, învățând pianul cu mama sa, studiind în paralel și vioara.

Studiile sârguincioase i-au adus băiatului în vârstă de 11 ani un angajament de violonist în orchestra Teatrului Francez.

În urma obținerii unei burse, la vârsta de patrusprezece ani, pleacă la Viena, unde continuă studiul viorii cu vestitul profesor Joseph Boehm.

La vârsta de 18 ani revine la Iași ca prim-violonist în orchestra Teatrului.

În 1844 pleacă la Paris, unde studiază compoziția și revine definitiv în țară în 1846, când devine dirijorul orchestrei Teatrului Național.

Încă din timpul anilor petrecuți la Viena, ascultând muzica lui Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert, descoperă în limpezimea și prospețimea melodiilor, zvonul cântecelor și jocurilor țărănești germane. În acest fel își dă seama că frumusețea creației artistice populare poate să constituie un izvor nesecat de inspirație, că melodiile populare vesele sau cele străbătute de rezonanțe pline de dor, pot și trebuie să îmbogățească arta cultă.

Ca prim rezultat al acestei gândiri și preocupări, publică – în tiparnița lui Gheorghe Asachi – un caiet de melodii populare intitulat *Culegere de cântece moldave, aranjate pentru voce și pian de Alexandru Flechtenmacher*.

De la data ocupării postului de șef de orchestră la Teatrul Național din Iași și până în 1852, compune muzică de acompaniament la trei piese de teatru, un imn festiv pentru cor și orchestră, pe text de G. Sion, precum și **Uvertura Moldova**.

Compozițiile lui Alexandru Flechtenmacher, destinate teatrului muzical și dramatic s-au bucurat de la început de o mare popularitate.

Printre cele mai cunoscute creații ale sale de acest gen, se înscrie monologul **Barbu Lăutarul**, pe text de V. Alecsandri. Spre a evoca figura celebrului lăutar, Flechtenmacher folosește motive din cupletele, romanțele și cântecele preferate ale lui Barbu.

Multe dintre piesele pentru voce și pian ale lui Flechtenmacher au la bază intonații și uneori motive întregi de origine populară. Astfel sunt **Tătarul** (V. Alecsandri), **La o rândunică** (D. Bolintineanu), **Tata moșu** (M. Pascaly), **Disperarea unei fete**, **Plângi inimioară**, **Cât te-am iubit**, **Serenadă** și balada **Noaptea nașterii lui Crist**.

Majoritatea pieselor vocale cu acompaniament de pian ale lui Flechtenmacher s-au bucurat de o mare popularitate datorită accesibilității oferite de un acompaniament simplu, fără complicații ritmice - melodice.

Dintre cântecele cu conținut patriotic, cele mai cunoscute și mai valoroase ca realizare artistică sunt: **Apelul moldovenilor de la 1848**, cântecul ostășesc **Sfânta zi de libertate** și **Unsprezece Cireșariu**, acesta din urmă fiind compus cu ocazia zilei de 11 iunie 1848, când a ajuns la Iași vestea proclamăției de la Islaz.

Flechtenmacher nu a fost, însă, numai un autor de melodii intrate în conștiința populară, ci și inițiatorul teatrului românesc.

La 27 decembrie 1848, se prezintă la Iași cu un strălucit succes, prima operetă românească **Baba Hârca** de Matei Millo, în care rolul principal era deținut chiar de autor. Opereta este alcătuită din două acte și trei tablouri cu următoarele scene: **Răpirea**, **Vrăjirea** și **Însoțirea**.

Dramaturgia muzicală este simplă și comunicativă, urmărind îmbinarea armonioasă a elementelor reale și fantastice, iar ariile și cupletele izvorăsc dintr-o bogată inspirație melodică.

Despre **Baba Hârca** Nicolae Filimon scria în „Țăranul român“ nr. 2, din anul 1861:..... „Muzica la aceasta operetă este simplă și foarte frumoasă. Autorul ei nu a căutat să se inspire decât din suferințele și bucuriile poporului român.... Orchestrația este de asemenea simplă, dulce și fără zgomotul ce ascunde de multe ori lipsa de inspirație a mediocrităților muzicale”.

O parte importantă a creației lui Flechtenmacher o constituie vodevilurile sale. Dintre ele cităm: **Samson și Spiridon, Doi țărani și cinci cârlani, Cucoana Chirița în provincie, Piatra din casă, Urâta satului, Cinel-Cinel** etc.

Dintre operetele lui Alexandru Flechtenmacher mai amintim **Scara mâtei** cu text de V. Alecsandri și **Crai nou**, după piesa aceluiași poet.

Spre deosebire de muzica vodevilurilor și a operetei **Baba Hârca**, unde predomină cupletul, în opera **Fata de la Cozia** întâlnim arii ample cu evidente disponibilități dramatice, cu portrete ale personajelor creionate cu plasticitate, cu armonii mai evolute și modulații îndrăznețe. Ideile dominante ale operei sunt eroismul, dragostea de patrie și libertatea națională.

În aria *Să tremure dușmanii*, remarcabila forță sugestivă a muzicii, îmbinarea armonioasă a elementelor recitativ - melodice, modulații și acorduri de nona, completează tabloul însușirilor acestui moment.

Dacă, din nefericire, nu s-au păstrat decât câteva arii din opera **Fata de la Cozia**, ele sunt totuși concludente în ceea ce privește evoluția stilului componistic al *celui dintâi creator al muzicii dramatice române*.¹⁸

Creația lui A. Flechtenmacher cuprinde și câteva cântonete scenice: **Mama Anghelușa, Barbu Lăutarul, Soldan Viteazul** - cântoneta militară - **Paraponisitul** și cântonetele comice **Gură-cască și Sacagiul**, toate pe texte de V. Alecsandri.

Făcând parte din pleiada intelectualității care a luat parte la Revoluția din 1848 și a militat pentru înfăptuirea Unirii, Flechtenmacher se numără printre marii înaintași care au luptat cu perseverență pentru dezvoltarea și afirmarea muzicii românești.

Pentru generațiile următoare de compozitori – Ed. Caudella, G. Ștephănescu, G. Dima, C. Porumbescu – creațiile sale au constituit un îndemn, către mai mult și mai bine, iar umanismul, entuziasmul și stăruința în muncă, cinstea, modestia, simțul onoarei și forța morală l-au caracterizat în toate acțiunile sale cetățenești și artistice.

¹⁸ Vezi *Românul* din 9 februarie 1862.

CÂNTEC

DIN OPERETA "BABA HÂRCA"

A. FLECHTENMACHER

Andantino

The first system of the musical score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of four measures of whole rests. The piano accompaniment begins with a forte (*f*) dynamic and consists of four measures of chords, each held for a full measure.

The second system of the musical score starts at measure 5. The vocal line contains the lyrics: "Frum - ză verde, ver-de, ver-de, De mi-ți cre-de,". The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic and consists of six measures of chords, each held for a full measure.

The third system of the musical score starts at measure 11. The vocal line contains the lyrics: "cre - de, cre - de, Eu mă-n - sor, da mă-n - sor, zău mă-n-". The piano accompaniment consists of six measures. The first two measures have a piano (*p*) dynamic, and the last two measures have a forte (*f*) dynamic. The chords are held for a full measure.

16 *poco più mosso*

sor, zău-mă-n - sor, Cu-o pui - cu - ță de pă - du - re O - chii par-că-s do - uă

21 *a tempo*

mu - re Mij - lo - ce - lul ca i - ne-lul Și vân cea-na scris cu pa-na. Va-leu,

27

Va-leu i - ni - mioa-ra Camur - gu-ța zbia - ră, zbia-ră.

ROMANȚA

DIN OPERETA "BABA HÂRCA"

A. FLECHTENMACHER

Andantino

1. Ta - ta zi - ce:
2. Vi - o - ri - că

p

4

fa - tă fa - tă Ca - tă bi - ne ca - tă ca - tă Tu ești sla - bă
dra - gă floa - re Noi sân tem ca su - ri - oa - re, Tu știi nu mai,

8

ca o floa - re Ce de - un su - flu ca - de, moa - re Fii cu - min - te
tu știi bi - ne Ce băr - bat mi - se cu - vi - ne Pen - tr - o bia - tă

12

fa - tă, fa - tă Nu gră - bi și ca - tă, ca - tă, Fii cu-min-te
fa - tă, fa - tă Su - ri - oa - ră, ca - tă, ca - tă Pen-tr-o bia-tă

16 *rit.*

fa - tă, fa - tă Nu gră - bi și ca - tă ca - tă.
fa - tă, fa - tă Su - ri - oa - ră ca - tă ca - tă.

19

De 2 ori D.C.

ENRICO MEZZETTI

(1870-1930)

Enrico Mezzetti, cel ce se va număra printre *figurile mari ale Iașului muzical*¹⁹ s-a născut la 17 noiembrie 1870.

A fost fiul lui Pietro Mezzetti (1823-1893), pedagog și compozitor italian, născut într-o localitate de lângă Bologna, care a venit la Iași în 1863, pentru a ocupa postul de profesor de canto la Conservator.

Cu tatăl său, Enrico va studia canto și teorie-solfegiu, iar cu Gavriil Musicescu - armonia.

Încă de mic începe studiul violinei și pianului, iar numele său este menționat în calitate de interpret, împreună cu Sofia Musicescu, fiica părintelui muzicii corale românești, chiar înainte de împlinirea vârstei de 10 ani, ambii copii fiind interpreții *Sonatei în Re Major pentru pian* de Mozart.

În 1888 se înscrie la *Liceo musicale* din Bologna, unde își va continua studiile de canto, compoziție, contrapunct și pian.

În 1891 se întoarce în țară cu diploma de pianist și compozitor și, în urma decesului tatălui său, devine suplinitorul catedrei de canto, iar în 1905 preia postul de director al Conservatorului din Iași.

La 31 octombrie 1893, Mezzetti susține un concert în orașul natal, în repertoriul căruia figurează *Romance sans paroles* de Eduard Caudella și lucrările proprii **Barcarola**, **Desiderio**, **Gavotte** și **Salutazione Angelica**.²⁰

Într-un timp relativ scurt, Enrico Mezzetti ajunge unul dintre cei mai de seamă compozitori.

Critic și muzicolog, interpret - mai mult în postura de acompaniator, pedagog, dirijor de cor, organizator de manifestări muzicale – Mezzetti s-a dovedit a fi o personalitate complexă a muzicii românești.

Mezzetti înființează în capitala Moldovei o orchestră simfonică și ansamblul coral *Muzica* pe care le dirijează în lungi serii de concerte.

În urma activității sale de pedagog, E. Mezzetti se poate mândri cu elevii săi deveniți cântăreți de renume mondial cum ar fi: Dimitrie Onofrei și muzicieni de valoare ca: Alexandru Zirra, Antonin Ciolan, D. D. Botez, Rodica Șutu, Emanuel Elenescu, Vasile Jianu, Constantin Baciș și alții.

Creația sa este multilaterală și cuprinde de la marșuri pentru fanfară și transcripții de doine și hore până la lucrări simfonice și vocal-simfonice. Între genurile abordate se află și liedul - menționat chiar de el în fișa autobiografică - *40 de române pentru canto și diferite alte genuri*.

Cele mai vechi par a fi **D'Autunno** (1891) și **Vorrei morire**, ambele pe versurile poetului italian Enrico Panzacchi. Adăugăm celor două române **Un desiderio** (pe versuri proprii) și **Deux etoile**, dedicate de compozitor *a la celebre diva Helene Theodorini*.

Poeții care-l inspiră sunt în general moldoveni: I. Capeleanu - în **Îmi ești drag** și **Aș vrea**; Mihail Codreanu în romanele **Rândunelele**, **Greșeala florilor** și **În freamătul nopții**.

La loc de cinste se află piesa **Cântec de sirenă**, pe versurile luceafărului poeziei românești și piesa pentru voce și pian **La oglindă**, pe versuri de G. Coșbuc, lucrare intrată în circuitul folcloric; o pagină demnă de menționat este și piesa **În miez de noapte**, pe versurile lui Panait Cerna, o melodie simplă, dar cu tensionări dramatice în acompaniamentul pianistic.

Vorbind despre muzica de scenă amintim feeria **Luceafărul** pe versuri de Herovanu și Prassin, din care ne-au rămas trei numere interesante: **Visul lui Făt-Frumos** - pentru pian, **Doina lui Făt-Frumos** - pentru canto și pian și **Hora Logodnei** - pentru pian.

În **Doina lui Făt-Frumos** întâlnim ritmuri și intonații caracteristice muzicii noastre populare, iar partea vocală excelează prin simplitate melodică, concizie și utilizarea ritmului horei bătrânești.

Dar cea mai importantă parte a activității sale componistice o reprezintă cea corală, în care se dovedește a fi un demn continuator al lui Gavriil Musicescu.

¹⁹ *Ne-a părăsit și Enrico Mezzetti*, în *Opinia* - Iași, nr. 6913, 27 mai 1930, p.3.

²⁰ *Ecoul Moldovei*, Iași, An III, Nr. 16 din 28 oct. 1893, p.3.

Compozitorul Doru Popovici consideră că *prelucrarea melodiilor populare reprezintă ramura cea mai importantă a creației lui Enrico Mezzetti și ne dovedește o maturitate artistică, un meșteșug sigur, care evidențiază subtilități modale și polifonice.*²¹

Cea mai importantă culegere intitulată **10 coruri mixte și bărbățești** cuprinde câteva din capodoperele compozitorului: **Teiul și bradul, Du-te dor, Măi Gheorghiță, Lele-a dracului mai ești** și altele. Piesa **Ce te legeni**, pe versuri de M. Eminescu, una dintre cele mai inspirate piese corale se află în cartea de aur a literaturii noastre de specialitate.

Enrico Mezzetti se numără printre marii animatori ai vieții muzicale ieșene, activând cu asiduitate pentru popularizarea artei muzicale și pentru formarea unui public de concerte.

În încheiere cităm aprecierea făcută de muzicologul, dirijorul și compozitorul Alfred Alessandrescu: *Enrico Mezzetti poate fi considerat pe drept cuvânt ca unul din înaintașii muzicii noastre românești, la înflorirea căreia a contribuit cu mult talent, cu multă pricepere și cu mult devotament.*

A murit la Iași, la 25 mai 1930.

Imi ești drag

Imi ești drag
Vino la mine
Să ne iubim amândoi
Și în zile
mult senine
Să uităm cele nevoi
Vin la mine
Vino iute

Și cu tine eu să cânt
toate cânturile mândre
care sunt pe acest pământ
Iar din flori
Să fac covoare
molcome sub pasul tău
Le-oi stropi cu lăcrămioare
Să-nflorească tot mereu !

Cuvinte de Riria Muzica de E. Mezzetti

Allegretto

CANTO.

PIAN. *con grazia* *f*

5 *Cu dragoste și sentiment* *leggiro*

Imi ești drag Vi - no la mi - ne să ne iu - bim a - mân -

8 *f*

doi Și în zi - le mult se - ni - ne.

²¹ Popovici, Doru, *Muzica corală românească*, București, Editura Muzicală, 1966, p.74.

11 *Cera mai rar si espr.*

să ui - tăm ce - le ne - voi Vin' la mi - ne vi - no iu - te

leggero

15 *rall.* *f rit.*

și cu ti - ne eu să cânt toa - te cân - tu -

rall. *rall.*

18 *rall.*

ri - le mân-dre ca - re sunt pe-a-cest pă - mânt Iar din flori să

22 *rall.*

fac co - voa - re mol-co-me sub pa - sul tău Le-oi stro - pi cu

col canto

26 *molto rit.* *a tempo* *rall.*

lă - cră - mioa - re să' nflo - reas - că Tot me - reu

29 *a tempo*

Jar din flori să fac co - voa - re mol-co-me sub pa - sul tău

33 *f* *con effeto* *f*

Le-oi stro - pi cu lă - cră mioa - re Să'nflo reas-că tot me - reu me - reu.

În freamătul nopții...

Serenadă

Cuvinte de M. Codreanu

Muzica de E. Mezzetti

Moderato.

CANTO. 

PIAN. 

5 *molto espress. dolce* *rall.*

În frea-mă tul nop-ței de ja-le și pli-nă cu vi-
De-a-scul-tă cum ge-me pe ly-ră iu-bi-rea'mi to-pi-
E rob ori-ce su-flet iu-bi-rei de când e Pă-mân-



8 *rall.* *cresc. molto* *dolce*

suri de-a-mor, sub um-bra fe-res-tre-lor ta-le o um-bră sus
tă'n sus-pin, lu-ce-feri prin go-luri se'n-și-ră și plâng cu-a lor
tul năs-cut și'n tai-ne-le oar-be-a-le Fi-rei e noap-tea al



con molto sentimento e grazia

rit. *a tempo* *șoptind*

pi - nă de dor... și'n um - bra ce stă so - li - ta - ră se
ra - ze'n se - nin... iar vâ - tul tră - sa - re prin ra - muri și
dra - gos - tei scut: te la - să, fru - moa - so, lu - a - tă de-a

rall. *dolce*

molto efetto e rit.

15

zbat a iu - bi - rei ne - voi; în far - me - cul nop - ței de
Lu - na tră - sa - re'n E - ter; a - pari la tă - cu - te - le
vân - tul a - ces - tei ne - voi; în noap - tea de dor sbu - ciu -

18

p *con*

va - ră ce bi - ne - ar fi să — fim doi! în
gea - muri în pa - li - dul nop - ței mis - ter! a -
ma - lă stau sin - gur, de - ce n'am fi doi? în

col Canto

21 *pp* *abbandono* *rit. molto* *f*

far-me - cul nop - ștei de va - ră ce bi-ne-ar fi să fim_ doi!
 pari la tă - cu - te - le gea - muri în pa - li - dul nop - ții mis - ter! Ci
 noap tea de dor zbu - ciu - ma - tă stau sin - gur de căi'am-fidoi?

pp *col Canto* *rit.* 6

25 *Poco più mosso e con calore* *f*

vi - no oda - tă de'mi strân - ge do - tin - ța din o - chii fer - binți: te-ași

arpeggiato e dolce *f*

29 *f* *rit.*

strân - ge la piept de te-ași frân - ge, în spas - mul a prin - sei do - rinți! Ci

f *sf* *rit.*

33 2. *f* *rit. molto* 3

frân - ge, în spas - mul a - prin - sei do - rinți!

The musical score for measures 33-35 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It begins with a forte (f) dynamic, followed by a triplet of eighth notes, and then a ritardando (rit. molto) section. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures with dynamics f and sf.

36 3. *Finale.* *f* *rit. molto* 3

frân - ge, în spas - mul a - prin - sei do - rinți!

The musical score for measures 36-38 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It begins with a forte (f) dynamic, followed by a triplet of eighth notes, and then a ritardando (rit. molto) section. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures with dynamics f and sf.

UN DESIDERIO

ENRICO MEZZETTI

Andante cantabile *espr.*

Canto. *Vor*

Piano *p* *legato e p*

7 *cresc.* *dim.* *3*

rei l'ar-dor degli - an - ge-li l'o - lez - zo del - le ro - se.

cresc. *dim.*

11 *mf* *trett.*

Tut - to il sor - ri - so ac - co - glie - re Del - le be - a - te co - se.

trett.

cresc.

Canto. *E poi com - por - ne. e' - let - ta co -*

Piano *cresc.*

18 *f* *pp* *trett.* *a tempo*

ro - na be - ne - det - ta, che de - gna sia di - te.

f *pp m.g.* *trett.* *a tempo*

23 *espr.*

La de - por - rei sul

28 *espr. molto*

can - di - do tuo fron - te - o mi - a re - gi - na Vi - gi - le - rei sul

legato

32 *ten.* *f con calore*
 tra - mi - te dell' om - bra tua di - vi - na. Poi mar - ti - re d'a -

36 *f* *p*
 mo - re. Bel - lo del tuo splen - do - re. Vor - rei mo - rir - ti - al

40 *ten.* *trett.* *dim. perdendosi* *ppp* *trett.*
 Piè Vo - rei mo - rir - ti mo - rir - ti - al piè.

45 *pp*
perdendosi

f col canto

con anima

GHEORGHE SCHELETTI

(1836-1887)

Gheorghe Scheletti s-a născut la 5 mai 1836 la Iași. Copil fiind, își face primele studii la pensionul lui Gh. Asachi și studiază pianul cu Schwarzenberg. Continuă apoi la *Konservatorium Stern* din Berlin, avându-i ca profesori pe Julius Schulhoff și Theodor Kullak.

Între anii 1867-1870 își întregește cunoștințele la Viena, unde studiază cu cei mai de seamă profesori ai timpului.

Întors în țară, cu considerabile cunoștințe muzicale, e numit profesor la Conservatorul din Iași și tot atunci înființează și conduce *Octetul român*.

Scrie și publică un șir de compoziții muzicale foarte apreciate, dintre care multe au devenit populare ca: **Dorul, Dedicăția, Tu din cer venit aice, Spune, spune** etc.

Dintre piesele de muzică vocală scrise de compozitor amintim: **De la mine pân' la tine, Vânătorii, Cinel-Cinel**, pe versuri de Alecsandri, **Baladă**, pe versuri de Gr. Alexandrescu, **Dorul**, pe versuri de Goethe, **Bate vântul**, pe versuri de Th. Șerbănescu.

Printre distinșii săi elevi a fost Paul Ciuntu, fost director al Conservatorului din București, distins pianist, compozitor și șef de orchestră.²²

Inspirat de lirismul, melodicitatea și armonia poeziei lui M. Eminescu, pătrunzând nu numai cu cugetul ci și cu sufletul, esența versurilor, Scheletti compune inspirata piesă, **Ce te legeni codrule**.

Este de fapt singura piesă cu care Gheorghe Scheletti a rămas în muzica noastră. Farmecul ei ne îndeamnă și azi la apreciere și.... delectare.

²² Poslușnicu, Mihail Gr., *Istoria muzicei la români*, Editura Cartea Românească, București, pag.312.

CE TE LEGENI CODRULE

Versurile de Mihai Eminescu

Muzica de G.SCHELETTI
Opu, postum
1836-1887

Animato ma non troppo

Ce te le - geni co-dru le

4

Fă - ră ploa-ie fă - ră vânt Cu- cren-gi- le la pă - mânt,

7

Cu cre - ni - le la pă -

Tempo di hora

10

piu animato

mânt? De ce nu m-aș

13

le - gă - na Da - că tre - ce vre - mea mea,

16

Zi - ua sca - de, noap - tea creș - te Și frun - zi - șul

19

mi-l ră - reș - te, Ba - te vîn - tul frun - za-n dîn - gă

22

Cân - tă - re - ții mi-i a - lun - gă, Ba - te vîn - tul

25

pus - ti - it, Veș - te - jit și a - mor - ți,

This musical score is for a three-part setting of the Romanian folk song 'Veș-te-jit și a-mor-ți'. It is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of three measures. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

28

Și se duc ca cli - pe - le Scu - tu-rând a - ri - pi - le Și mă la-să pus - ti - it

31 *rit.*

Veș - te - jii și a - mor - ii Și cu do - rul sin - gu - rel De măn - gân nu - mai cu el,

34

De mă-n-gân nu-mai cu el.

This musical score is for the song 'De mă-n-gân nu-mai cu el.' It is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The voice part is on a single staff, and the piano accompaniment consists of two staves. The lyrics are written below the voice staff. The score shows a vocal melody with some rests and a piano accompaniment with chords and moving lines.

BATE VÂNTUL

Poezie de G. Șerbănescu

GHEORGHE SCHELETTI

Andante

VOCE

PIAN

5 Weht der Wind so sanft, so lei - se, weht vom o - sten - lan - de her,
 Ba - te vâ - tul ba - te ta - re ba - te de la ră - să - rit
 Quand le flot blan - chît la gré - ve, lors - que gran - de l'ou - ra - gan,

9 su - sse Schnucht von der Rei - se bringt er mir vom wei - ten Meer,
 și'mi a - du - ce dor de ma - re dor de lung că - lă - to - rit.
 je vou - drais, a - vec mon ré - ve fuir là - bas sur l'o - cé - an.

13

17 Da fühl' ich ein gro - sses Seh - nen: fort zu rei - sen durch die Weit,
 Du - ce - ma - si-a tunci în lu - me fă - ră să mă mai o - presc
 Loin des vai - nes mul - ti - tu - des pour sé - jour je choi - si - rais.

21 wo sich Wü - sten end - los deh - nen, end - los wie der Schmerz mich quält.
 prin pus - ti - uiri fă - ră nu - me mari ca go - lu-mi su - fle - tese,
 les plus vas - tes so - li - tu - des, mor - nes com - me mes re - grets.

25

29 Ge - hen möcht' — ich, geh'n so — lange bis ich fin - de was mir — fehlt,
 Du - ce - m-a - şti via - ța — toa - ță ca să scap — d'al vie - ții — chin
 Loin bien loin — je — veux pour - suivre cet a - mour — que j'ai ré - ré —

33 bis ich jen - seits einst ge - lan - ge wo - her Nie mand wie - der - kehrt.
 Pari în lu - mea cea — lal - ță D'un - de cei duși nu mai vin.
 fal - lat - il — ces - ser de vi - vre sans l'a - voir ja - mais trou - vè.

37

41 Auf dem Platz wo ich ge - en - det die - ses Le - ben vol - ler Pein,
 Ş'a - tunci pe pă - măn - tu - a - tunci a - cei ca - re m'au iu - bit.
 Si le vent d'au - tom - ne sè - me sur ma tom - be quel - ques fleurs,

45 mö - gen die, die mich ge - lie - bet, mir er - rich - ten ein - nen Stein.

Sä in - sem - ne cu o cru - ce lo - cul un - de m'am o - pritu!
Ah! qu'un jour tous ceux que j'aime les ar - ro - sent de leurs pleurs!

49

DORUL

Traducere de N. Scheletti
Paroles Françaises de J. Mellery

Poezie de Goethe

GHEORGHE SCHELETTI, Op.4

Cantabile

Voce

Cantabile

Pian

So hab' ich
Și oa - re
Il est done

3

wirk - lich dich ver - lo - ren, bist du, o schö - ne mir ent -
t'am per - dut pe ti - ne o dul - ce in - ger prea - slă -
vrai, tu m'es ra - vi - e je puis à peine y croi - re en -

8

floh'n, noch klingt in den ge - wohn - ten Oh - ren ein je - des
vit, Ah in - că to - tu' re - su - răs'n mi - ne al vo - cei
cor, Que res - te - t-il dans cet - te vi - e si je te

11

Wort, ein je - der Ton! Toa!
ta le ton ju - bit!
perds, mon seul tré - sor.

14

So wie des Wan - dres Bilk am
 Ca pe - le - gri - nul ce se
 Du vo - ya - geur la vue er -

17

Mor - gen ver - ge - bens in die Luf - te dringht, wenn in dem blau - en Raum ver -
 ui - tă za - dar - nic prin vâz - duh vo - iosu cînd cio căr - lia'n ceru per -
 ran - te par - court en vatr les cieux dé - serts quand l'a-lou - ette à l'au - be

21

-bor - gen hoch über ihm die Ler - che singt!
 -du - tă șop - teș-te lînu, un cântu du - iosu.
 chan - te son gai re - frain du haut des airs.

25 *animato*

So dringet ängst - lich hin und wie - der durch Feld und
 Ast - fel prin vîi prin muntî und prin căm - puri stră - ba - te
 A no - tre place ac - cou - tu mé - e où cha - que

29

Bach und Wald mein Blick, dich ru - fen al - le mei - ne
o chi'mi plini de dor te chia - mă toa - te'a me - le
jour je vois m'as - seotr, je cherche an - si ma bien ai -

32

Lie - der: O, komm, Ge - lieb - te, mir zu - rück! Dich ru - fen
cân - turi o, vin' iu - bi - tă vin' că moru te chia - mă
mé - e de - puis l'au - ro - re jus - qu'au soir je cherche en

35

al - le mei - ne Lie - der: O, komm, Ge - lieb - te, mir zu -
toa - te'a me - le cân - turi o vin' iu - bi - tă vin' că
vain ma bien ai - mé - e de - puis l'au - ro - re jusqu' - au

38

rück; so drin - get ängst - lich hin und wie - der durch Feld und
moru. Ast - fel prin văi prin munți prin cam - puri Stră - ba - te
sotr. Au fond du bois, le long des rou - tes je vais par -

41

Bach und Wald mein Blick, dich ru - fen al - le mei - ne
 o - chi'mi plini de dor te chia - mă toa - te'a me - le
 tout la re - gret tant et mes chan - sons re - di - sent

44

Lie - der: O, komm, Ge - lieb - te, mir zu - rück, dich ru - fen
 cân - turi o, vin' iu - bi - tă vin' că moru te chia - mă
 tou - tes: Re - viens vers moi qui t'ai - me tant et mes chan -

47

al - le mei ne Lie - der: O, komm, Ge - lieb - te, mir zu -
 toa - te'a me - le cân - turi o vin' iu - bi - tă vin' că
 sons re - di - sent tou - tes: Re - viens vers moi qui t'ai - me

50

rück!
 moru.
 tant.

IV. COMPOZITORI ROMÂNI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX. BIOGRAFII. LUCRĂRI REPREZENTATIVE

EDUARD CAUDELLA (1841-1924)

Descendent al unei familii de muzicieni, în care profesia de artist s-a transmis din tată în fiu, Eduard Caudella s-a născut la 22 mai 1841 la Iași.

Tatăl său, Francisc Caudella, de origine italiană, sosit în țară la vârsta de 16 ani, era un muzicant desăvârșit: pianist, organist, violoncelist și compozitor. Astfel, pe lângă aptitudinile naturale ce-l atrăgeau către arta muzicală, mediul în care trăia a contribuit mult la alegerea viitoarei cariere.

La vârsta de numai 12 ani, în 1853, tatăl său îl duce la Berlin, unde studiază vioara cu concertmaistrul de la opera berlineză și Membru al Academiei de muzică, distinsul profesor Hubert Ries și pianul cu fiul acestuia, Adolf Ries.

Primul său concert a avut loc la 15 aprilie 1855, la Berlin, în sala Academiei de Canto. Succesul avut a fost adeverit și consemnat de către Ludovic Rellstab, cel mai important și mai sever critic al vremii.

Își continuă studiile de vioară la Paris, devenind discipolul lui Delphin Allard și Lambert Massart, apoi la Berlin și Frankfurt pe Main cu C. Bohm și Henri Vieuxtemps.

În 1861, domnitorul Alexandru Ioan Cuza îi acordă titlul de violonist al Curții, iar în 1893, este numit directorul Conservatorului din Iași, funcție pe care o va îndeplini până în anul 1901.

Personalitate multilaterală: compozitor, violonist, dirijor, critic muzical și pedagog, Eduard Caudella cuprinde în creația sa toate genurile muzicale: muzica corală, simfonică, de cameră, de teatru și vocală.

Paralel cu activitatea de compozitor, a cules, a transcris și a prelucrat melodii populare românești, iar ca pedagog (vioară, pian și compoziție), putem număra un impresionant număr de discipoli printre care: George Enescu, Jean și Constantin Bobescu, Enrico Mezzetti, Alexandru Zirra, Antonin Ciolan, Mircea Bârsan, Sofia Musicescu și alții.

Dacă în unele din compozițiile sale se descifrează influențe romantice schubertiene, spre sfârșitul secolului XIX, Eduard Caudella evoluează, dând la iveală mai multe tipuri de cântece: de factură populară, cântece propriu-zise, române și balade.

Din bogata creație a compozitorului ieșean, putând fi socotită o capodoperă a genului (piesa ce ilustrează deplin tipul cântecului de factură populară) amintim **Ochi albaștri-s drăgălași** pe versuri de Anna Conta - Kernbach. Cântecul are un caracter glumeț, antrenant ce decurge dintr-o melodie de joc plină de vioiciune, având un acompaniament cu funcție de susținere armonică.

Pe același model sunt construite și cântecele **Hora frunzelor** (pe versuri de Mihai Codreanu), **Între păsări și Pajul Cupidon**, ambele pe versuri de M. Eminescu.²³

Dacă în **Pajul Cupidon**, acuratețea stilului lasă de dorit, Caudella valorifică creația poetică a unor poeți de seamă: Mihail Eminescu – **Atât de fragedă**, Vasile Alecsandri – **Lacul albastru**, Octavian Goga - **Zadarnic**, G. Georgescu - Theologu – **Norocul meu**, A. Conta - Kernbach – **Ochii**.

O mare deschidere spre sentimentalismul duios, nostalgic întâlnim la compozitor în abordarea românei. Așa sunt piesele pe versurile lui G. Georgescu -Theologu: **Floarea amintirii**, **Zări de noapte**, **În albastru**, **Fior de toamnă**, **Raze de primăvară**, **O lacrimă pe un colț de album**, **Floarea amintirii** și altele.

Dar genul cel mai bogat ilustrat în creația lui Caudella este balada, care, în concepția sa, este o lucrare de mari proporții, inspirată de regulă din istorie.

Balada **Sergentul** pe versuri de Vasile Alecsandri, povestește o legendă cu conținut patriotic, exultând sentimentul datoriei și dragostea de patrie.

Rugămintea din urmă, pe versuri de G. Coșbuc, **Dochia**, pe versuri de Riria Xenopol și **Peste munți**, sunt baladele ce dăinuiesc în creația românească, datorate compozitorului ieșean.

²³ Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol VII, Editura Muzicală, București, 1986, p.124.

Creația lui Caudella cuprinde toate genurile muzicale, inclusiv cel de operă și operetă.

Contactul permanent cu scena (din 1867, șef al orchestrei Teatrului Național din Iași), popularitatea genului muzical - dramatic, dorința continuării și dezvoltării creației lui Flechtenmacher l-au determinat pe Caudella să tindă spre făurirea operei naționale românești. În realizarea acestui ideal, compozitorul a trebuit să străbată o cale lungă, plină de contradicții, care-l va duce de la prima sa încercare scenică, opereta **Hartă răzeșul**, vodevil într-un act, pe text de Vasile Alecsandri, până la **Petru Rareș** (1885-1889), operă care încununează întreaga sa creație dramatică.

Părerea lui Caudella, împărtășită și de alți compozitori români, este în măsură să ne indice limitele concepției sale asupra caracterului național conform căreia: *poți întrebuința caracterul național numai acolo unde situațiunea o cere.*²⁴

După **Hartă Răzeșul**, Caudella compune pe un text de Bengescu - Dabija, opereta **Olteanca**, (el fiind numai în parte autorul acestei lucrări, în care folosește numele unui amator, de profesie medic - Gheorghe Otremba) și apoi **Fata răzeșului**, pe text de Gh. Irimescu. În 1882 urmează opereta **Hatmanul Baltag**, iar în 1883, opereta **Beizadea Epaminonda** pe text de Negruzzi.

În 1900 are loc premiera operei **Petru Rareș**, pe un libret de Teobald Rehbaum, după nuvela cu același nume a lui Gh. Asachi, care reprezintă atât punctul culminant al creației lui Caudella, cât și al întregii muzici dramatice românești din secolul XIX. Muzica operei are o incontestabilă forță dramatică și de caracterizare a personajelor și o orchestrație viu colorată. Domnia despotică a lui Ștefăniță și înscăunarea pe tron a pescarului Petru Rareș, descendent al lui Ștefan cel Mare, constituie subiectul operei lui Caudella. Conflictul operei este de natură socială și se grefează pe opunerea celor două grupuri menținute în decursul celor 3 acte: pe de o parte Petru cu păturile populare, iar pe de altă parte Ștefăniță și curtenii. Libretul conține unele neconcordanțe cu adevărul istoric, datorate unor necesități de natură dramaturgică, cum ar fi sinuciderea lui Ștefăniță, care, de fapt, a murit ucis de boală și plasarea acțiunii în 1529, deși Ștefăniță a murit în 1526, iar Petru Rareș a fost ales domn în 1527.

Cu toate acestea, dorința redării fidele a adevărului istoric reiese din zugrăvirea suferinței oamenilor de jos, a nemulțumirii acestora și a luptei lor împotriva tiraniei.

În procesul cristalizării muzicii românești, Caudella și-a cucerit un loc bine precizat.

Glorificarea trecutului, cultivarea valorilor naționale reprezintă pentru Caudella mijloace de afirmare a idealurilor și performanțelor contemporane lui, iar sinteza pe care o realizează corespunde pe deplin cu năzuințele sale spre libertate și unitate națională.

Eduard Caudella se numără printre înaintașii de seamă ai culturii muzicale românești, datorită nu numai rolului de animator al vieții muzicale, timp de mai bine de jumătate de veac, dar și unei bogate creații, în care a valorificat frumusețea muzicii populare, inspirându-se totodată în lucrările scenice, din trecutul istoric și legendar al poporului român.

²⁴ Revista *Muzica* nr. 3, 1920.

IN VISUL NOPȚEI CÂTEO DATĂ

E.CAUDELLA , Op.36. Nr.1

Moderato.

Voce

Pian

În vi-sul nop - ței câ - teo da - tă Ved în-că fa - ța

5

ta Dar tot mai rar mairar mi se a - ra - tă. În - cep în-cep a o ui-

9

ta A - cum nu mai știu cum su - nă

14

Nici gla-sul ce-am iu - bit nu știu cum

cresc.

f

dim.

p

rall.

19

su - nă Nici gla-sul ce-am iu - bit Ah! a-nii ca-re se a - du - nă

24

De tot mi te-a ră - pit: De tot mi te-a ră - pit

28

Și din tre-cut-ta fe - ri - ci - re Se stin - ge ca un vis Și

32

cea din ur-mă a-min - ti - re Și ul-ti-mul su - ris.

MAMĂ

EDUARD CAUDELLA

Moderato

Voce

Pian

mf

p

cresc.

p

cresc.

f

p

ped.

5

9

14

Cu - vânt mai drag mai.

dul - ce mu-i în dra-gul grai al o - mu - lui Ca Ma - mă Ca

Ma - mă Ca Ma-mă A - tât de-a - dânc și-a -

tât și-a-tât de blând Ne-mais - trit și plin de gând. Ca Ma-mă Ca

31 *I tempo*

Ma - mă Ori - cui ia__ fost o da - tă spus eu

rallent *p*

35 *Ped.* *

mu știu cin-ste mai pre - sus E Ma - mă E Ma - mă E

f *p* *ritenuto*

39 *Ped.* *

Ma - mă Iar cui s-a stins și - i duce dor

a tempo *f* *ritenuto*

42

Por-neasca'și pli - mul o - chi-lor Plângi Ma - mă.

p *rallent.* *sf* *f* *sf* *p*

OCHII ALBAȘTRI - S DRĂGĂLAȘI

EDUARD CAUDELLA

Allegretto

Voice

Piano

mf

5

Ochii al - bas - tri-s dră - gă - lași Nu-i pri - ci - nă dar să-i lași

p *mf*

9

rall. Al - to - ra să stră - lu - ceas - că Că pe alții au s-a mă - gias - că. *rall.*

p *rall.* *cresc.* *f* *rall.*

13

O - chii verzi sunt foar - te vii Da - că-n i - ni - mă-s pus - tii,

p

17 *rall.*

La - să-i, ro - gu - te, — pe — ei Pen - tru cei — mai — bă - tră - nei

p *rall.* *mf*

21

Ochii că - prii ci - că-s mai blânzi,

f *p* *meno mosso*

25 *rall.*

Dar — de dra - gos - te flă-mânzi Tu n-ai vre - me, la - să-i de,

mf *p* *rall.*

29 *rall.*

Ca - tă al - ți, — par - că ce?

rall. *mf* *rall.*

33 **Tempo I**

O - chii ne - grii? prea fo - coși Nici - o - da - tă cre - din - cioși

37 *rall.*

Știi ce? la - să-i și pe ei Al - to - ra mai ti - ne - rei.

41 *rall. ritard. a tempo*

Știi ce? la - să-i și pe ei Al - to - ra mai ti - ne - rei.

45

GEORGE ȘTEPHĂNESCU (1843 - 1925)

Fiu al lui Mihai și Maria Hagi Ștephan, George Ștephănescu s-a născut la 13 decembrie 1843. Mama sa, pianistă amatoare, îi dă încă de mic lecții la acest instrument, iar tatăl său, mare negustor, îi asigură condițiile necesare unei educații îngrijite.

Paralel cu studiile liceale, ia lecții particulare de pian și armonie, apoi își aprofundează cunoștințele în cadrul Conservatorului din București (făurit de Alexandru Flechtenmacher la 1864), unde îl are ca profesor pe Eduard Wachmann.

La vârsta de 16 ani cunoștea perfect limba latină și vorbea curent franceza, germana, greaca și italiana.

Terminându-și studiile la Conservatorul din București, cu rezultat excepțional - premiul I cu medalie - viitorul muzician pleacă în 1865 la Paris, unde-și desăvârșește cunoștințele de armonie, compoziție, canto și pian, frecventând clasele unor renumiți profesori: Daniel François Auber, Ambroise Thomas și Henri Reber.

Calități vocale deosebite îl determină, ca pe lângă studiile de compoziție, să urmeze și canto cu renumitul profesor al vremii – Delle Sedie.

În sufletul tânărului compozitor, zilele frământate ale Comunei din 1870 vor lăsa urme puternice privind orientarea sa progresistă din tot timpul vieții. Ca urmare, la întoarcerea în țară împarte țăranilor o parte din moșia tatălui său, iar restul averii sale îl jertfește pentru promovarea culturii românești, mai ales pentru înfăptuirea visului său, înființarea unei opere naționale.

În 1871, G. Ștephănescu își termină studiile la Paris și revine în țară, unde, în urma unui concurs, este numit profesor de **canto - operă** la Conservatorul din București, amănunt deloc neglijabil, deoarece în acest fel avea prilejul de a forma cântăreți români. Nume ca: Haricleia Darclée, Dumitru Popovici-Bayreuth, Zina de Nori, Grigore Gabrielescu, Elena Teodorini și Nuovina (Margareta Iamandi) i-au fost elevi și au slujit stagiuni întregi reprezentațiile **românești** de operă. Într-unul din *Memoriile* sale George Ștephănescu scria:.... „Pentru a pregăti cadrele necesare întemeierii Operei Române, am dorit această clasă de cant la Conservator”.²⁵

În 1877 obține postul de maestru compozitor și director al orchestrei Teatrului Național, perioadă în care, piesele cu muzică capătă un loc tot mai important.

Astfel, G. Ștephănescu compune muzica pentru **Hamlet, Pygmalion, Fecioara din Orleans, Regele Lear, Oedip rege** etc, precum și pentru piese românești ca: **Ovidiu, Cazacii și polonii, Răzvan și Vidra** și multe altele.

Dar activitatea sa de compozitor de muzică de teatru nu se limitează doar la atât.

George Ștephănescu contribuie la înălțarea edificiului operei românești nu numai ca organizator, animator și îndrumător, ci și în calitate de creator. Astfel, între anii 1881 și 1890, perioada cea mai productivă în acest gen, creează operele **Mama soacră, Cometa și Scaiul bărbaților**, cu subiecte în care sunt satirizate moravurile societății din acea vreme.

Curând după venirea sa la Teatrul Național, prezintă operete și mici opere comice. Astfel, la 21 februarie 1880, se prezintă opereta **Peste Dunăre**, pe un text de Grigore Ventura, cu muzica de George Ștephănescu. Spectacolele de la Teatrul Național sunt din ce în ce mai prețuite, astfel încât în stagiunea din 1880-1884, văd lumina rampei lucrările românești: **Sânziana și Pepelea**, pe text de Vasile Alecsandri, muzica de G. Ștephănescu, **Hatmanul Baltag** și **Olteanca** de Eduard Caudella și **Lampa fermecată** de I. Wachmann.

Dintre acestea, de un succes incontestabil s-a bucurat feeria muzicală **Sânziana și Pepelea** (a cărei premieră a avut loc la 29 martie 1880), datorită inspirației folclorice și calităților de dramaturg ale muzicianului, care, compune o muzică al cărei caracter diferă de la un personaj la altul. Astfel, Pepelea este caracterizat cu ajutorul muzicii țărănești, Zmeul – printr-o muzică grotescă, Sânziana – printr-o muzică lirică, iar Pârlea – printr-o muzică veselă, comică. Un rol de seamă îl dețin ansamblurile și corurile tratate polifonic: *duetul Sânziana și Pepelea, Corul țăranilor*. Sonoritățile bogate și contrastele timbrale, caracterizează partea orchestrală a feeriei. Bazată pe inspirație folclorică, această lucrare s-a dovedit a fi lucrarea muzicală cea mai trainică a lui G. Ștephănescu (a

²⁵ Ștephănescu, Gabriel. *George Ștephănescu - Viața în imagini*. București, Editura Muzicală, 1962, p.24.

fost reluată cu mare succes în anul 1962 de Teatrul Muzical din Iași). Partitura ei conține pagini de autentică frumusețe muzicală ca de exemplu: **Aria Sânzieniei, Alaiul lui Papură Vodă și Cântecul fluierașului**, acesta din urmă fiind îndeosebi aplaudat la premieră, în interpretarea lui Grigore Gabrielescu. Bogata inspirație a compozitorului este dovedită de faptul că și azi, **Cântecul fluierașului** din actul II al feeriei, este apreciat și iubit de publicul de specialitate și nu numai.

George Ștephănescu este în același timp unul dintre cei mai personali compozitori români de lieduri, deși a scris în acest gen în primul rând cu un scop pedagogic, pentru a pune la dispoziția elevilor săi de la Clasa de Canto a Conservatorului, lucrări vocale românești.

Tălmăcirea muzicală a versurilor lui Eminescu, Traian Demetrescu, Alecsandri și mulți alții îi asigură lui Ștephănescu un loc de frunte în literatura noastră mai veche a liedului. Romanțele, horele și liedurile sale însumează un număr de peste 150 de lucrări, multe dintre ele devenind atât de cunoscute, încât au intrat în circuitul melodiilor populare. Așa sunt piesele **Mândruliță de la munte și Cântecul fluierașului**.

Cele mai frumoase cântece au fost scrise de Ștephănescu până în anul 1890, ceea ce urmează nereușind să se ridice la aceeași înălțime. În orice caz, măiestria și cunoștințele în materie de muzică vocală nu-i permiteau să compună partituri lipsite de valoare.

Mai puțin cunoscute, cântecele **Elenței, Ce sfânt noroc, Mărturisiri, Pământul, Idila și Amintire**, i-au fost inspirate compozitorului de frumoasele versuri ale poetului craiovean Traian Demetrescu.

Cântecul **Elenței**, de o factură introspectivă, descrie depărtarea de iubită și amintirea imaginii ei, aceasta aducând eroului trăirea clipelor de altădată.

Înscris pe sentimentul iubirii neîmpărtășite, cântecul **Ce sfânt noroc** se recomandă prin conciziunea și profunzimea prin care este redată neînțelegerea iubirii, apelându-se la o muzică interiorizată.

În cântecele **Despărțirea** (versuri de B. Plătineanu), **Amico, gândurile mele** (versuri de C. Sălcianu) și **Ochii care** (versuri de Candiano), întâlnim imagini ce impresionează prin colorit și bogăție de imagini, amintind de însușirile esențiale ale romanței.

Cu bogăție de nuanțe armonios combinate ne apar cântecele **În fericire** (versuri de A. Vlahuță), **Captiva** (pe versuri de V. Hugo) și **Amintește-ți** (pe versuri de Alfred de Musset).

Liedurile lui G. Ștephănescu de la care pornește începutul de drum privind transpunerea versului eminescian în muzică, relevă o melodică elevată, deși, pe alocuri, mai păstrează unele reminiscențe de romanță și o factură pianistică pretențioasă, menită să concure la aprofundarea scrisului poetic.

Eminescu ne-a lăsat moștenire o operă ce se revarsă peste limitele spațiului în care s-a născut. Versurile sale au fost și au rămas un izvor nesecat de inspirație pentru compozitorii noștri, ce au dat la iveală o serie întreagă de madrigale, coruri și îndeosebi lieduri de o inegalabilă frumusețe. Dată fiind legătura dintre muzică și poezie, este demn de observat cum liedul, ce este în esență un produs al romantismului, a găsit în poeziile lui Mihail Eminescu, o adevărată afirmare. Eminescu s-a apropiat în măsura posibilităților de cultura muzicală profesionistă, iar în ceea ce privește muzica populară, ea, fără îndoială, a jucat un rol important în viața și creația poetului: „**Cântecele populare formează în clipa de față, un material din care culeg fondul inspirațiunilor**”, afirmă poetul.

Oriunde l-a aruncat soarta și orice muncă a profestat – de sufleur, copist, curier, bibliotecar și, mai ales, în calitate de revizor școlar – a găsit timp pentru a studia, aduna și înscrie creațiile populare. În creația sa, motivele cântecelor populare și-au găsit materializarea și în poezia erotică și în cea filozofică și chiar și în cea satirică. Nu întâmplător, timp îndelungat, Eminescu a fost unul dintre clasicii care s-au aflat în atenția autorilor de romanțe. În opera sa, forma și conținutul au atins acea desăvârșire, acea perfecțiune, ce l-au făcut nemuritor.

Lirica acestui Orpheu al literaturii noastre e constituită pe **muzica** însăși, iar cuvântul *poet* poate fi înlocuit cu acela de **cântăreț**. Probabil e și aceasta o explicație a faptului că multe din versurile sale au fost cântate la început de rapsozii populari anonimi.

George Ștephănescu a pătruns în esența versurilor eminesciene nu numai cu cugetul, ci și cu sufletul. Astfel, datorită manierei sincere și calde de exprimare, liedurile sale se bucură și astăzi de un binemeritat succes la public.

Cele opt lieduri pe versuri de M. Eminescu: **Lasă-ți lumea ta uitată, Pe lângă plopul fără soț, Somnoroase păsărele, La steaua, O rămâi, Și dacă ramuri bat în geam, De ce nu-mi vii? și Kamadeva** sunt de o adâncime și puritate demne de versurile marelui poet român, unele din ele fiind scrise în serile în care poetul venea la compozitor să i le citească. Geneza lumii a fost neîncetat tema de contemplare în creația eminesciană, poetul fiind permanent preocupat de a-și exprima concepția sa filozofică asupra vieții și a existenței umane.

Perspectiva cosmică este descrisă cu o nespusă liniște și stă pânire în piesa **La steaua**. Atmosfera care prevestește povestea stelei, începe cu un acompaniament ce are ca element caracteristic o melodie în valori mari, ceea ce dă o stare de liniște. Momentul intrării vocii, ca și al evoluției ei pe parcursul liedului este susținut de acompaniamentul mâinii stângi, cu care merge paralel în primele măsuri, în timp ce dreapta completează armonia. Folosirea cvartei sau cvintei ascendente sau descendente, ce se află la început de fraza muzicală și marcarea punctului culminant al liedului în plan muzical, fără ca aceasta să coincidă cu culminația filozofică a poeziei, este modul în care compozitorul transpune textul acestei poezii.

În **O, rămâi** – avem un singur personaj – poetul însuși, care se vede în două ipostaze: copilul fericit de altădată și omul matur deziluzionat, copleșit de gândurile și grijile vieții. Muzica ilustrează fidel stările poetului, iar după versul „Și-am ieșit în câmp râzând“, acompaniamentul pianului, rămas singur pentru patru măsuri, redă starea de sensibilitate și amploare remarcabile.

Datorită manierei sincere și calde de exprimare, liedurile care au apelat la opera marelui Eminescu, se bucură și astăzi de aprecierea publicului.

Poezia **Kamadeva**, care l-a inspirat pe Ștephănescu, a fost publicată la 1 iulie 1887 în *Convorbiri literare*, unde Maiorescu nota: „**Kamadeva** este în mitologia indică zeul amorului. Tatăl său este Cerul, iar maică-sa Iluzia. În figurare se înfățișează totdeauna călărind pe un papagal, cu un arc făcut din trestie de zahăr, coarda arcului făcută din albine, iar săgețile din florile trandafirilor ale arborelui Amra”. Liedul are o melodică axată pe fraze simple, cantabile, într-o dansantă legănare lirică.

Liedul **Somnoroase păsărele** ilustrează prin mijloace lipsite de afectare, sincere, momentele de dulce visare în mijlocul unui frumos și calm cadru natural: *Nicăieri mai mult ca aici nu și-a găsit expresia estetică gândul lui Schopenhauer că natura frumoasă ne smulge de sub tirania voinței.*²⁶

George Ștephănescu compune pagini elevate, exprimând cu vădită simțire trăiri vii, puternice, urmărind cu înflăcărare încadrarea în elementele fundamentale ale romantismului muzical. Plasticitatea imaginilor, bogăția inspirației, simțul formei și al proporțiilor sunt calitățile importante ale muzicii lui George Ștephănescu.

O piesă ce se remarcă printr-o deosebită melodicitate, rămasă până azi în repertoriul de specialitate este cântecul almeelor **Înșirați-vă mărgelile** din opereta **Peste Dunăre**.

Genul operei comice este ilustrat în creația lui G. Ștephănescu de **Mama soacră** și **Scaiul bărbăților**, iar cel de operă de **Constantin Brâncoveanu (Brâncovan)** și **Petra** – din păcate neterminate.

George Ștephănescu a luptat fără preget pentru înfăptuirea idealului său, a marelui său vis: înființarea Operei Române.

Marele eveniment a avut loc la 8 mai 1885, odată cu prezentarea operei **Linda di Chamounix** în limba română, numai cu artiști români, examen în urma căruia avea să se decidă înființarea Operei Române în cadrul Teatrului Național.

Deschiderea primei stagiuni de operă română are loc la 28 septembrie 1885.

În 1891, G. Ștephănescu își dă demisia, demoralizat de greutățile întâmpinate din partea guvernelor burghezo-moșierești și a nepăsării acestora, iar după două luni de la plecarea sa, opera este desființată.

Dar entuziasmul lui Ștephănescu nu dispare. El se decide să înființeze **Compania lirică**, care cu tot succesul obținut, se încheie cu un mare deficit financiar.

În 1894, George Ștephănescu pornește pentru a treia oară la înfăptuirea marelui său ideal; stagiunea din acest an constituie, în sfârșit, o definitivă afirmare a Operei Române.

Puternicul avânt al creației românești de muzică de teatru din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, precum și arta interpretării lucrărilor autohtone și străine de către cântăreți români, se datorează desigur, într-o importantă măsură, și muncii susținute a lui George Ștephănescu.

Însuflețit de o energie neînfrântă, George Ștephănescu a lăsat urme adânci în cultura noastră muzicală. Lupta sa continuă pentru înființarea unei opere românești este unul din incontestabilele sale merite.

Compozitor, dirijor, pedagog și propagator neobosit a tot ce era nou, membru activ al Ateneului Român, membru de onoare al Societății Presei, membru de onoare al Societății Carmen, inspector general al învățământului muzical pe țară, George Ștephănescu a adus o covârșitoare contribuție la patrimoniul culturii noastre naționale.

²⁶ Murărașu, D., *Istoria literaturii române*, ed. IV, 1946, p.227.

CÂNTECUL FLUIERAȘULUI

(DIN FEERIA "SÎNZIANA ȘI PEPELEA")

Versuri de VASILE ALECSANDRI

GEORGE ȘTEPHĂNESCU

Allegretto non troppo

Voce

Pian *mf*

5

10 *Poco meno*

1. Flu - ie - raș fru - mos,
2. Flu - ie - raș de fag.

14

Mult zici tu du - ios, Dra - gă flu - ie - raș,
Mult zici tu cu drag,

18

Mult zici dră - gă - laș Zi cu gla - sul tău,
pp

22

Zi pe gân - dul meu, Vier - sul cel cu foc,
p

26

Ce - a - du - ce no - roc

30 *rall.*

Ah!

34 *a tempo*

Zi pe gla-sul tău, Zi pe gân-dul meu, Vier - sul cel cu

39

foc ce a-du-ce no - roc.

45 **Lento**

Vier - sul cel cu dor. dor.

1. Tempo I 2.

1. 2.

mf 3

SOMNOROASE PĂSĂRELE

Versuri de Mihai Eminescu

GEORGE ȘTEPHĂNESCU

Allegretto

Voce

Pian

pp *pp leggiero* *poco cresc.*

5

9

Som - no - roa - se pă - să - re - le Pe la cui - buri se a -

11

mf *pp* *mf* *pp*

du-nă, Se as-cund în ră-mu - re - le Noap-te bu - nă! Doaris-voa-re-le sus

17

rall. mf

pi-nă, Pe când co-drul ne-gru ta-ce; Dorm și flo-ri-le-ngră - di - nă

21

a tempo

Dormi în pa - ce! Tre-ce le-bă-da pe a-pe În-tretres-tii să se

25

rall. poco più f

cul-ce Fi-e ți în-ge-rii a - proa - pe, Som-nul

poco più f col canto

29

poco più lento p

dul - ce! Pes - te-a nop - ții fe - e - ri - e Se ri-di-că mân-dra

33 *ancora più lento* *rall.*

lu-nă, To-tu-i vis și ar-mo - ni - e Noap-te

37 *Tempo I*

bu - nă!

pp

ÎNȘIRĂȚI-VĂ MĂRGELE

Cântec din " Peste Dunăre " piesă de Gr. Ventura

GEORGE ȘTEPHĂNESCU

Allegretto

Voce

Pian

6 **Andantino.**

În - șa - ra - ți - vă măr - ge - le Tot în - cet - pe fi - rul meu

11 *rall.*

cum se-n-șa - ră zi - le gre - le Pe al vie - ții fir a -

colla voce

16 *a tempo*

mar. *De-aș gă-si -*

21 *o prin-tre e - le fru-mo-sul măr - gă-ri-tar Ce lu-ceș - te prin-tre e - le*

26 *Pe al vie-ți fir a-mar.*

31 *p* *A*

38 *Andantino.*

În - și - ra - ți - vă măr - ge - le Tot în - cet - pe fi - rul meu cum se - n - și - ră

43 *rall.* *a tempo*

zi - le gre - le Pe al vie - ții fir a - mar.

colla voce

48

pp

52

MÂNDRULIȚĂ DE LA MUNTE

Versuri de Vasile Alecsandri

GEORGE ȘTEPHĂNESCU
1843-1925

Allegretto non troppo

Voce

Pian

mf con grazia

più lento

p

9

Mân-dru - li - ță de la mun - te, Ce nu treci co - lea pe pun - te

13

Să te strâng — la piep - tul meu.

17

Că te-aş fa - ce zău, pui - cu - ță, — Să u - răști a ta că - su - ță —

21

Și să uiți pe dum - ne zeu, — pe dum - ne - zeu.

rall. p Tempo I

25

mf Poco più vivo

De-a tottoar-ce nu ți-e le-ne? La-să fur-ca-n bu - ru - ie - ne

mf

30 *Primo tempo*
pp

și-mi sai iu - te cel pâ-râu, Să - cu - le-gem îm-pre - u - nă Tu - la - fragi de

35 *Piu lento* *rall.* *3* *Tempo I*

prin pă-șu-nă Eu la flori din sâ - nul tău.

colla voce *rall.*

40

mf con grazia

44 *Piu lento*

p

48 *p*

Ici, în lum - ca în - ver - zi - tă Creș-te-o iar - bă în - flo - ri - tă

52

Ce se-n - gă - nă - c-un iz - vor.

56

Vi - no-n iar - bă, mân - dru - li - ță, - Tu să-mi cânți doi - na doi - ni - ță, -

60 *p* rall. Tempo I

Tu să-mi cânți de dul - ce dor, de dul - ce dor.

rall.

64 *mf Poco più vivo*
De-a tot toar-ce mu-ți-e le-ne? La-să fur-ca-n

68 *Primo tempo pp*
bu-ru-ie-ne Și-mi sai iu-te cel pâ-râu, Să-cu-le-gem

72 *Primo tempo pp* *più lento*
îm-pre-u-nă Tu-la-fragi de prin pă-șu-nă, Eu la flori-
colla voce

76 *rall.* *3*
din să-nul tău.

rall. *sf*

GAVRIIL MUSICESCU

(1847-1903)

Gavriil Musicescu s-a născut la 20 martie 1847 în Ismail (Basarabia). În 1860, la vârsta de 13 ani, vine în Moldova unde urmează seminarul din Huși, îndrumat fiind de eruditul episcop Melchisedec.

După cei patru ani de învățătură la seminar, continuă studiile muzicale la Conservatorul de curând înființat al Iașilor, unde îi are ca profesori pe Pietro Mezzetti (teorie-solfegiu), Gustav Wagner (vioară și violă) și Gheoghe T. Burada (cor).

După terminarea cursurilor Conservatorului (însușite de el în numai 2 ani), reușește să obțină postul de profesor la Seminarul din orașul său natal, Ismail.

Dorind să-și elimine anumite lacune profesionale și îndrumat de generosul episcop Melchisedec, este primit în Capela Imperială și apoi la Conservatorul din Petersburg, unde își aprofundează studiile de contrapunct și compoziție cu Iosif H. Hunke.

În 1862, cu studiile terminate se întoarce în țară și, în urma examinării de către o comisie formată din Caudella, Wachmann, Wiest, Flechtenmacher și Cartu, obține conducerea catedrei de armonie a Conservatorului din Iași.

La numai 25 de ani, devine conducătorul Corului Metropolitan, care ajunge prin echilibrul vocilor, omogenitatea și unitatea ansamblului să obțină un binemeritat renume în țară și peste hotare. Împreună cu corul a întreprins turnee memorabile în Transilvania, care se afla sub dominația austro-ungară, cu care ocazie se afirmă drept un mare luptător pentru promovarea culturii românești.

În 1890, Musicescu înaintează un memoriu către Ministerul Instrucției Publice unde spune: „Dându-mi seama de valoarea cântecelor populare române, de însemnătatea culturii acestui gen de muzică, precum și de efectul ce ar produce într-o națiune răspândirea acestora într-un mod sistematic, mi-am propus să fac o mică colecțiune de aceste cântece luate direct din gura poporului spre a le armoniza după tonalitățile care sunt cântate de popor”.²⁷

Ca urmare a acestui crez deschis afirmat, apare în revista *Arta* culegerea **Melodii naționale, culese și armonizate de Gavriil Musicescu** ce cuprinde printre altele melodiile: **Văleanca, Vine știuca de la baltă și Moșulică**, scrise pentru pian.

În 1889 îi apare o altă culegere sub numele **12 Melodii Naționale, culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și piano** și tot în acest an este distins cu Medalia de aur a Expoziției Universale din Paris.

Din creația lui Gavriil Musicescu, ramura cea mai importantă este indiscutabil muzica corală. Din prelucrările de muzică populară mai amintim **Răsai lună, Stejarul, Nevasta care iubește, Dor, dorule, Stăncuța, Moș bătrân, Congazu, Baba și moșneagul, Ileana** și altele.

Senina temă ce se desprinde din discursul muzical al pastelului **Stejarul**, a fost întrebuințată cu mult efect de către G. Enescu în Rapsodia I pentru orchestră, câștigând o mare popularitate în lumea întreagă.

De asemenea, compoziția **Moș bătrân**, cu caracter satiric, a inspirat cu versurile sale pe Mihail Jora în poemul coral *Moșul*:

Na păcatul, ce văzui
Pe colnic lângă Vaslui,
Fată mare, moș bătrân
Cerând fetei măr din sân!

Un loc important în creația lui Gavriil Musicescu îl ocupă și ciclul de coruri sub numele **Coruri patriotice**, care prin conținutul lor, reprezintă un elogiu adus libertății. Așa sunt: **Acum ora sună, Moartea vitează, Oșteanul român, Hora junilor**.

Cel mai reprezentativ poem coral din ciclul pieselor cu caracter patriotic este **Fiii României** pe versuri de D. Gusti.

²⁷ Breazul, George, *Gavriil Musicescu. Opere alese*, Prefață, p.10.

Gavriil Musicescu manifestă un interes intens față de învățământul muzical, el întocmind un *Curs practic de muzică vocală* și în același scop, educația tineretului, publică culegerea **25 cânturi pentru una, două, trei, patru și mai multe voci destinate uzului școalelor**.

Din muzica lui G. Musicescu pentru voce și pian, apar tot în această culegere trei romănțe: **Rândunica, În grădină și O, dacă n-ai nimic a-mi spune**.

Arta lui Gavriil Musicescu se bucură în zilele noastre de o înaltă prețuire, creațiile sale intrând în repertoriul permanent al formațiilor corale.

Opera sa va constitui mereu un tezaur de idei, contribuind la înălțarea muzicii românești.

Personalitate de mare prestigiu în viața artistică a țării, Gavriil Musicescu este privit ca unul din înaintașii de seamă ai școlii muzicale românești.

A murit la Iași, la 21 decembrie 1903.

0, DACĂ N-AI NIMIC A-MI SPUNE...

GAVRIIL MUSICESCU

Andante

Canto

Piano

p

4

0 da - - că n-ai

7

ni- mic a-mi spu - ne De- ce a -

2

10 *cresc.*

10 *largi* în ca - - lea mea? De *cresc.*

13

13 ce-mi su - răzi Când tu știi

16 *dim.*

16 bî - ne Cât far-mec porți pe bu - za ta. *dim.*

19

19

22

O da - - - că n-ai ni-

25

mic a-mi spu - ște De ce-mi strân-gi

28

mă - - na mea ro - șind? De- *cresc.*

31

ce de ce pri - vin - du-mă pe

34 *dim.*

mi - ne Tre- sari, tre- sari a- de- sea sus - pi -

dim.

37 *a tempo*

nând? De

rall. *p* *a tempo*

40

vrei să uiți a mea iu -

43

bi - re De ce mă ur - - mă-

46

rești me - reu de - ce-mi a

49

giți a mea sim - ți - re sau

52 *dim.* *rall.*

vrei să mor de do - rul

dim. *rall.*

55

tău!

tr

STEJARUL

Allegretto

I *p* Măi ste - jar ple - tos și ver - de Tra, la, la — la, la, la,

II *p* Măi ste - jar ple - tos și ver - de Tra, la, la, la, la,

4 *p* la, Ce-ți î - nalți vâr - fu-n pă - du - re

p la, la, la, la, Ce-ți î - nalți vâr - fu-n pă - du - re

7 *f* Tra, la, la — la, la, la, la. De sub ti - ne

f Tra, la, la, la, la, la, la, la. De sub ti - ne

10 nu se ve - de Hai - du - ce - lul de po - teri,

nu se ve - de Hai - du - ce - lul de po - teri,

2

13

Tra, la, la, la, la, la, la, la tra, la— la, la, la,

Tra, la, la, la, la la, la, la, la, la, la, tra, la, la, la,

16

f

la De sub ti - ne nu se ve - de

f

la, la, la, la. De sub ti - ne nu se ve - de

19

Hai - du - ce - lul de po - teri, Tra - la, la, la,

Hai - du - ce - lul de po - teri, Tra - la la, la, la,

22

la, la, la, la, la, Tra, la— la, la, la, la.

la, la, la, la, la, la, Tra, la, la, la, la, la, la, la.

GHEORGHE DIMA (1847 - 1925)

Gheorghe Dima s-a născut la 28 septembrie 1847 la Brașov, ca fiu al unei familii de comercianți înstăriți, care prin natura preocupărilor, au trecut ușor cu vederea peste talentul muzical al micuțului Gheorghe, considerând ca nesigură cariera de artist.

Astfel, după terminarea claselor primare e trimis la Viena pentru a-și face studiile liceale, iar după terminarea acestora – la Karlsruhe – spre a studia ingineria.

Atracția spre muzică fiind mult mai puternică decât dezideratul părintesc, renunță la inginerie și asemenea *juristului* Robert Schumann și *medicinistului* Hector Berlioz, se dedică carierei artistice.

Înzestrat cu o remarcabilă voce de bas, studiază canto cu Heinrich Giehne la Karlsruhe și continuă la Viena cu Otto Uffmann. Fructul acestor studii s-a manifestat în faptul că pe afișele operelor din Klagenfurt, Zürich și Viena, figurează numele basului român Gheorghe Dima, care a cântat printre altele rolul lui Marcel din opera „Hughenoții” de Giacomo Meyerbeer și al lui Bertran din „Robert diavolul” de același compozitor.

Dorința de a se instrui și în meșteșugul componistic, îl determină să se înscrie la Conservatorul din Gratz, unde studiază contrapunctul și armonia cu Ferdinand Thieriot.

Paralel cu cariera scenică, apar și primele compoziții ale muzicianului: liedurile **Te iubesc, O, Margareta, Când te voi uita** și **Prea marea fericire**.

Spre surprinderea cunoscuților, succesele obținute nu tulbură mintea lui Dima și în 1881 se întoarce în patrie, consacrându-și întreaga viață și energie creatoare idealului de ridicare a mișcării muzicale românești.

Asemenea lui Verdi, copleșit de o durere similară (pierduse în scurt timp soția și doi copilași, răpuși de o boală molipsitoare), Dima își asumă conducerea **Reuniunii române de cântări** din Sibiu, ocupând în același timp și postul de profesor la **Seminarul Andreian**.

Perioada petrecută la Sibiu (1881 - 1889) este cea mai productivă din viața sa. Distinsa muziciană Maria Dima, soția ilustrului maestru scria: „O viață de muncă serioasă se desfășoară de-a lungul acestor 8 ani la Sibiu, ca profesor al seminarului Andreian, ca maestru particular de canto și pian, ca conducător al corului bisericesc și a Reuniunii de cântări, a cărei prestațiuni se ridicară la un nivel foarte ridicat”.²⁸

Atras de nostalgia copilăriei petrecute în frumosul cartier de la poalele Tâmpiei (Schei) și de natura atât de generoasă în priveliști de neuitat, Gheorghe Dima părăsește Sibiul, transferându-se la Brașov, unde preia postul de profesor la liceul românesc **Andrei Șaguna**, postul de diriginte al **Reuniunii de cântări** și al corului bisericii Sfântul Nicolai.

Melodiile populare, mărgăritare culese cu grijă de Dima și prelucrate cu talent de neîntrecutul meșter, au îmbogățit patrimoniul muzical al poporului nostru cu piese ca: **Știi tu mândro, Mugur, mugurel, Mândruliță de demult, La mijloc de codru des, Hop, țurcă, furcă, Jelui-m-aș și n-am cui** sau colindele **O, ce veste minunată și Leagăn verde de mătase**, acestea constituind în ultima jumătate a secolului al XIX-lea, hrana spirituală a iubitorilor de muzică.

Doina **Jelui-m-aș și n-am cui** este un ecou al revoluției de la 1848, referindu-se la jalea pentru armele Iancului, care sunt plouate și ninse, neavând cine să le mai încingă. Structura cântecului e strofică, melodia fiind ornamentată cu unele formule melismatice.

Aceeași structură strofică o întâlnim și în cântecul **Hop, țurcă, furcă**, cu caracter glumeț, ușor satiric, având o melodie cu colorit oriental și un acompaniament pianistic bogat, antrenant.

Liedul **O inimă - ntristată**, având la bază un *vechi cântec românesc*, este alcătuit din fraze cantabile, susținute de un acompaniament încărcat, amintind de romanticii sfârșitului de secol XIX.

Vechea melodie **Mugur, mugurel**, de largă circulație în momentele de avânt revoluționar, reține atenția muzicianului patriot prin intonațiile energice, melodica avântată, fondul emoțional al textului din care răzbate revolta maselor asuprite.

²⁸ Poslușnicu, Mihail Gr., *Istoria Musicei la Români*, Editura Cartea Românească, p. 425.

Din categoria cântecelor satirice fac parte **Curcile**, pe versuri de V. Alecsandri și **A venit un lup din crâng**, versuri de G. Coșbuc, încântătoare miniaturi vocal - instrumentale.

În liedul **Curcile**, Dima se dovedește un subtil și desăvârșit portretist, în care partea sonoră, atât a părții vocale cât și a instrumentului acompaniator, ilustrează cu mare plasticitate, nerv și umor, gâlceava animalelor din curte, clewetirea curcilor împotriva porumbeilor care se iubeau, lătratul câinelui, redat imitativ în acompaniament. Invidia, ura și supărarea curcilor este comentată prin accelerarea declamației, redată de șaisprezecimile din partida vocală, iar balansarea planului tonal între Sol major și Mi bemol minor, oferă izbândă majorului, dând câștig tinereții în opoziție cu bătrânețea.

A venit un lup din crâng, pe versuri de G. Coșbuc, surprinde o mică povestire ce are ca temă nețărnută dragoste a mamei pentru fiul ei. Cele trei *pericole*: lupul, un om sărac și un negustor, caută pe copiii care plâng, nu se poartă bine și nu sunt iubiți de mama lor. Venirea lupului este exprimată prin folosirea unor formule melodico - ritmice, care sugerează primejdia, amenințarea și în același timp, spaima băiatului.

Portretul omului sărac este realizat printr-o melodie ce imită un instrument popular, *cimpoiul*, însoțită de un acompaniament de cvinte în care se impune secunda mărită.

Refuzul mamei de a-și vinde copilul este marcat de o pagină de factură folclorică, o ardeleană cu caracter jucăuș ce însoțește cuvintele adresate lupului **Hai la maica să te joace** și folosită apoi și pentru alungarea negustorului. Căci, așa cum afirmă A. Voileanu Nicoară, „Compozitorul nu se servește de formule melodice și ritmice împrumutate direct din folclor, ci asemenea lui Mihail Eminescu și Ștefan Luchian, știe să sugereze atmosfera artisticului românesc prin contopirea tuturor elementelor de expresie populară, într-o sinteză de mare artă originală”.²⁹

Ciclul de cântece pentru copii **Din lumea copiilor**, cuprinde miniaturi vocale de o rară gingașie a expresiei, presărate cu umor, clădite pe o melodie simplă, expresivă. Așa sunt: **Ingerelul și Copilul și floarea** – cu caracter religios, **Plugul și Albina** – cântece lirice, care preamăresc munca – **Cântecul melcilor și Cântecul iezilor** – cântece – jocuri.

Ciclul **Trompeter von Sackingen**, conține lieduri pe versurile poezilor germani: Peter Cornelius - **Trădare**, Th. Korner - **Biata inimă-nșelată**, R. Prutz - **Hotărâre**.

În tematica acestor lieduri recunoaștem pe frământatul și mereu neliniștitul erou romantic, pentru care G. Dima, maestru al tensiunii și al creațiilor cu sensuri dramatice are o deosebită deschidere, demonstrată în întreaga sa operă.

Culmea creației de lieduri o atinge însă Gheorghe Dima în cele cinci cântece scrise pe versurile lui Eminescu: **Dorința, De ce nu-mi vii, Peste vârfuri, Și dacă ramuri bat în geam și Somnoroase păsărele**.

Aparținând categoriei celor mai frumoase lieduri din literatura muzicală românească, aceste cântece scot în evidență remarcabilele însușiri ale măiestriei sale componistice.

În liedul **De ce nu-mi vii**, Dima surprinde un univers poetic romantic, cu trăiri puternice și sonorități clare, cu bogate palete coloristice, ce pornesc de la sentimentul de liniște și amăgitoare fericire spre ineluctabila durere. În timp ce partea vocală desfășoară o linie melodică cu aspectul unui recitativ, acompaniamentul pianului creează o senzație continuă de agitație, datorită mersului în triolete (la început).

Demn de remarcat este faptul că muzica pe versurile **De ce nu-mi vii?** este la fel de întrebătoare ca și sensul cuvintelor, efect obținut prin utilizarea cadenței pe treapta a IV-a, ceea ce creează un moment de suspendare care cere o rezolvare. Întrebarea este o progresie dezvoltătoare, introspectivă³⁰.

În poezia **Somnoroase păsărele**, partea vocală reușește să creeze atmosfera specifică poeziei, iar acompaniamentul, cu multe ornamente, creează senzația unei ușoare legănări, contribuind de asemenea la redarea atmosferei poetice.

Ca și în cele două lieduri mai sus amintite, în liedul **Și dacă ramuri bat în geam** se remarcă latura cea mai caracteristică a compozitorului, lirismul său duios, adâncă pătrundere a atmosferei poetice.

Nu putem uita, de asemenea, nostalgicul cântec pentru voce și pian **Dorule, ortacule**, compus pe versuri proprii, scris în timpul detenției sale de către autoritățile militare austro-ungare.

²⁹ Voileanu Nicoară, A., *G. Dima – Viața și opera*, București, E.S.P.L.A., 1957, p.133.

³⁰ Moldovan, A. Peicu, *Eminescu și liedul românesc*, Editura Muzicală, 1977, p.60.

Ultimii ani din viață, din 1918 până în 1925, Dima i-a petrecut la Cluj, ca profesor și director al Conservatorului.

Valoarea creației de lied a lui Gheorghe Dima rezultă în primul rând din originalitatea înveșmântării armonice, dar și din forma artistică a acompaniamentului de pian, care amplifică expresivitatea liniei melodice.

Vorbind despre creația lui Gheorghe Dima am putea spune că „marmura din care e tăiată întreaga lui operă prezintă trei striatiuni caracteristice: iubirea de patrie, admirația față de frumosul din natură și firicelul mereu perceptibil al unei permanente dureri sufletești”.

Ceea ce cucerește la audiția liedurilor lui G. Dima este spontaneitatea și expresivitatea desfășurării muzicale, unitatea organică între sensul versurilor și corespondența lor muzicală, factura pianistică bine conturată, (folosind din plin resursele acestui instrument), legătura indisolubilă cu creația populară.

Reprezentant de seamă al liedului românesc, Gheorghe Dima a fost creatorul care a înțeles și tălmăcit muzical aspirațiile și durerile poporului nostru, bard al trăirii populare, ce a depus o neobosită activitate pentru înflorirea creației și artei românești, exemplu de muncă pusă în slujba artei adevărate.

Gheorghe Dima s-a stins din viață la 4 iunie 1925 la Cluj, iar în preajma locului în care se odihnește, pare a sălășlui încă străbuna doină care l-a inspirat în cele 15 luni de închisoare.

Sus în vârful muntelui
Doru-și cântă jalea lui
Și se-ngână-așa duios
Cu dorul din vale, jos...
Ori și unde m-am urnit
Eu cu el m-am întâlnit.
Dorule, ortacule,
De ce-mi ții cărările ?....

MÂNDRULIȚĂ DE DEMULT

Iubitei mele soții

Cântec popular românesc

Liebchen mein, seit manchem Jahr

Deutsche Uebersetzung von Maria Dima

GHEORGHE DIMA

Moderat, dar vioiu.

Voce *mf*

1. Mân - dru - li - țã de de - mult, mân - dru - li - țã
 *) 2. Căci de s'o'n - tãm - pla să mor, mân - dru - li - țã
 1. Lieb - chen mein, seit man chem Jahr, Lieb - chen, Du mein
 *) 2. Mor - gen kömmt' ich ster - ben ja, Lieb - chen, Du mein

Pian

4 *poco rit. e dim. a tempo*

mea, mult mi-ai dat gu - ra'm - pru - mut,
 mea, n'aș vrea să'ți ră mâi da - tor,
 Schatz, gabst mir oft dein Münd - chen gar,
 Schatz, ständ' nicht gern als Schuld - ner da,

7 *f*

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

2 10

1. 2. Viu la voi, mân - dră, mân - dru - li - ța mea, să'ți dau gu - ra
 1. 2. klop' ich an, Lieb - chen, Lieb - chen Du mein Schatz, geb' zu - rück, was

14

în - a - poi, mân - dru - li - ța mea, dar de - sea - ră
 ich ge - wann, Lieb - chen Du mein Schatz? doch heut' A - bend

18

viu la voi, mând - dră, mând - dru - li - ța mea, să'ți dau gu - ra
 klopf' ich an, Lieb - chen, Lieb - chen Du mein Schatz, geb' zu - rück, was

22

1. rit. 2.

în - a - poi mân - dru - li - ța mea! mea!
 ich ge - wann! Lieb - chen, Du mein Schatz! Schatz!

O INIMĂ 'NTRISTATĂ

Cântec vechiu românesc

GHEORGHE DIMA

Moderato

Voce

1. O i - ni - mă 'ntri - sta - tă, în la - crimi i - ne -
 2. Gu - sta - t-am mul - tu - mi - re, vi - a - ță fe - ri -
 3. Cât rău du - p'a - tă bi - ne! A - șa fur - tu - na

Pian

p legato

5

ca - tă, la fe - ri - ciri tre - cu - te gân - de - ște cu a -
 ci - re, ș'a - cu - ma a lor lip - să eu o sim - țesc a -
 vi - ne, când soa - re - le zâm - be - ște, când ce - rul e se -

9

ritard.

mar, — la fe - ri ciri tre - cu - te, gân - de - ște cu a - mar.
 mar, — ș'a - cu - ma a lor lip - să eu o sim - țesc a - mar.
 nin, — când soa - re - le zâm - be - ște, când ce - rul e se - nin.
ritard.

ritard. cresc.

Ped. *

Ped.

Ped. *

Ped. *

Ped.

JELUI-M'AȘ ȘI N'AM CUI...

Doină poporală

Trauter Walf dir möcht' ich Klagen

Doină *)
Deutsche Übersetzung von G.Dima

Doamnei Veturia Triteanu

GHEORGHE DIMA

Langsam

Voce

Pian

p

ritard

ritard

ritard.

Je - lu - i - m - aș și n'am
Trau - ter Wald dir möcht' ich

cui, je - lu - i - m'aș co - dru - lui, co-dru-i
kla - gen, mei - ne Lei-den all' dir sa - gen, doch du

jal-nic ca și mi - ne, cō - dru - le, că nici frun-za nu-i ră-
trauer stauch wie ich, trau ter_ Wald, schlim-me Zei-ten häu-fen

17

mă - ne, co - dru - le!
 sich, ——— trau - ter — Wald!

rit.

23

Je - le-i, Doam-ne, co - dru - lui de — ar - me - le Ian - cu -
 Trau - er hält uns Beid' um - fan - gen: Jan - ku's Waf-fen mü - ssig

ritard.

28

lui, că le plo-uă și le nin - ge co dru - le,
 han - gen, sie ver - ro-sten und ver - der - be trau-ter — Wald, —

ritard.

34

și nu a - re cin'n le'n - cin - ge, co
jan - ku hat noch kei - nen Er - ben, trau -

38

- dru le!
- ter Wald!

rit.

HOP, ȚURCĂ FURCĂ !

Cântec popular românesc

GHEORGHE DIMA

Allegro ma non troppo, scherzando (♩ = quasi 108)

Voce

Pian

1. S-a dus bă - di -
2. De u - ră - tul

p *a tempo*

poco rit.

4

Ța la lun - că, hop! țur - că, fur - că!
fur - cii, hop! țur - că, fur - că!

7

s-a dus bă - di - Ța la lun - că, hop! țur - că,
de u - ră - tul fur - cii, hop! țur - că,

10

fur - că! s-a - du - că le - li - ții fur - că!
fur - că! lu - ai lun - gul u - li - ții

13

hop! tur - că, fur - că! dra - ga
hop! tur - că, fur - că! dra - ga

16

le - lii fur - că dra - ga le - lii fur - că!
le - lii fur - că dra - ga le - lii fur - că!

fz *fz* *un pochettino rit.*

19 3

a tempo

ff

poco rit.

22

3. Mă du - sei la mă - nă - sti - re, hop! țur - că,
 4. De u - ră - tul fur - cii, hop! țur - că,

p a tempo

25

fur - că! mă du - sei la mă - nă - sti - re,
 fur - că! cău - tai fun - dul piv - ni - ții,

4 28

hop! țur - că, fur - că! fur - ca vi - ne
hop! țur - că, fur - că! spor în vin, pār -

31

du - pă mi - ne Hop! țur - că, fur - că!
jol în vin Hop! țur - că, fur - că!

34

dra - ga le - lii fur - că, dra - ga
dra - cu-n ti - ne fur - că, dra - cu-n

37

le - lii fur - că! dra - cu-n
ti - ne fur - că!

a tempo

ff *un pochettino rit.*

40

tin'!

poco rit. *ff*

43

rit. e pesante *Presto* *fz*

ȘTII TU MÂNDRO ?

Poezie populară

Vivace scherzando, ma con amore

GHEORGHE DIMA

Voce

Pian

mf

p

6

11

16

Știi tu mân-dro

ce ți-am spus, mân - dră, mân-dru - li - ță la cu-les de cu - cu-ruz?

mân dru - li - ța mea! Când or fi oa - meni mai mulți,

tu la min' să nu te uiți să nu te uiți.

f

p

21

Știi tu mân-dro

26

ce ți-am spus, mân- dră, mân- dru - li - ță la cu - les de cu - cu - ruz?

31

mân dru li - ță mea! Când or fi mai pu - ți - nei,

37

o - chii tăi să fi e-ai mei, să fi - e-ai mei, mei.

rit.

1. 2.

1. 2.

mf *p* *f*

GEORGE COȘBUC

A VENIT UN LUP DIN CRÂNG

GHEORGHE DIMA

Allegro molto. (♩ = quasi 152)

(fioros)

Voce

Pian

pp

fz

p

mf

pp

cresc.

A ve - nit un

lup din crâng și-a - ler - ga prin sat să fu - re

și să du - că în pă - du - re pe co - pi - îi ca - re plâng.

Și-a ve - nit la noi la poar - tă

3 3 3 3

Moderato alla Ardeleana. (♩ = quasi 84.)

14

și-am e - șit eu c'o nu - ea.

18

"Lup flă - mând cu trei co - joa - ce, hai,

23

hai la mai - ca să te joa - ce" Eu che - mam pe lup în - coa - ce,

28

el fu - gea, fu - gea'n co - tro ve - dea.

34 **Lento ma non troppo, lamentabile.**

p ca cimpoiul

41

Ieripedrumun om. unomsă - rac

48

în - tre - ba pe la ve - ci - ne: "Poar - tă - se co - pi - îi bi ne,

54

da - că nu să - i vâr în sac!"

poco rit. *fp*

f

59 **Tempo I.**

Și-a ve - nit la noi la poar - tă

cresc.

62 **Moderato. (Tempo II.)** *dolce*

și-am e - șit eu și i-am spus: "Pu - iul meu e bun și

f *p legato* *melodia bine marcată*

67

ta - ce, nu ți'l dau, și du-te'n pa - ce!

mf

74

Ești să - rac, darn'amce-ți fa-ce! Du te, du - te!" și s'a dus.

81 **Tempo I.**

Și-a ve - nit un

84

ne - gus - tor plin de bani, cu vâl - vă ma - re,

87

cum - pă - ra co - pii pe ca - re nu-i iu - beș - te

90

ma - ma lor.

Și-a ve - nit la noi la poar - tă

cresc.

94 **Tempo II.** *f*

și-am e - șit și l-am cer - tat: "N'ai_ nici tu, nici

98

îm - pă - ra - tul bani_ să'mi cum-pe - re_ bă - ia - tul!

ossia:
Plea - că'n sat, că-i ma - re

103

Plea - că'n_ sat_ că-i_ ma - re_ sa - tul, plea - că, plea-că'n

p

107

Ossia: 

plea - că, plea - că!

sat, _____ plea - că, — plea - că!" - Și-a ple - cat.

mf *f*



DORULE-ORTACULE *)

GHEORGHE DIMA

Voce

Sus, în vâr - ful co - dru -

Pian

mf

p

6

lui, do - ru-și cân - tă ja - lea lui și se-n -

12

gâ - n-a - șa du - ios cu do - rul din va - le

18

jos

Ori și un - de m-am ur - niț,

legato

*) Lucrare inedită, compusă pe versuri proprii în temniță (1917-1918)

24

eu cu el m-am în - tâl - nit, că-s fă -

30

cut de dom - nul - sfânt să-i fiu soț pe-a - cest pă -

36

mânt Do - ru - le, or - ta - cu -

42

-le ce-mi tot ții că - ră - ri - le?

stringendo...

*) Lucrare inedită, compusă pe versuri proprii în temniță (1917-1918)

48

Do - ru - le, _____ *il canto ben marcato*

Ped. *

52

or - ta - cu - le, _____

58

Do - ru - le, or - ta - cu - le! ce-mi tot

*) Lucrare inedită, compusă pe versuri proprii în temniță (1917-1918)

63

ții, ce-mi tot ții... că - ră - ri - le?

Ped.

*) *Lucrare inedită, compusă pe versuri proprii în temniță (1917-1918)*

CIPRIAN PORUMBESCU

(1853-1883)

Născut la 2 octombrie 1853, în comuna Șipot, ca fiu al preotului Iraclie Porumbescu (el însuși folclorist pasionat, poet și muzicant), Ciprian Porumbescu primește de mic puternice impresii din muzica ascultată în mediul rural în timpul copilăriei sale.

Primul îndrumător i-a fost Carol Miculi, descendent al unei vechi familii bucovinene, iar studiul viorii și-l însușește de la învățătorul Simon Maier.

După cursurile primare își continuă studiile în cadrul Gimnaziului din Suceava, iar în 1873 se înscrie la seminarul din Cernăuți și la Universitate, unde paralel cu studiile filozofice studiază și muzica, avându-l ca profesor pe muzicianul bucovinean Isidor Vorobchievici (teorie – solfegiu și armonie).

Compune încă de pe băncile școlii, iar lucrările compuse în timpul studenției îl fac deja cunoscut.

Odată cu înființarea, în 1875 a societății studențești *Arboroasa*, al cărei președinte și dirijor al corului membrilor devine, activitatea sa componistică cunoaște un deosebit stimulent.

Între anii 1879 - 1881 urmează *Konservatorium für Musik und darstellende Kunst* din Viena, avându-l ca profesor pe Anton Bruckner.

Din pricina sărăciei nu-și poate termina studiile începute în orașul lui Beethoven, dar activitatea sa în cadrul societății *România jună* a însemnat mult mai mult pentru cultura românească. În cadrul acesteia, compune și publică pe cheltuială proprie importanta *Colecțiune de cântece sociale pentru studenții români*, publicație ce conține 200 de cântece pe o singură voce cu text românesc, parte populare, parte originale, între acestea numărându-se **Pe-al nostru steag e scris unire** sub titlul **Imnul unirii** și **Cântecul tricolorului**.

De o mare popularitate s-a bucurat **Cântec de primăvară (Întâi Mai)**, datorită talentului de excelent melodist al compozitorului, caracterului spontan și firesc și înveșmântării armonice simple.

Opera muzicală a lui Ciprian Porumbescu se cifrează la aproximativ 300 de piese, ce se împart în diverse genuri: muzica de ansamblu vocal laic, religios, muzica instrumentală solo, duete, terțete, cvartete și orchestră, rapsodii, variațiuni și studii pentru pian.

Cea mai mare parte din lucrările sale sunt manuscrise. O parte din lucrări au fost adunate de *Reuniunea de cântare Ciprian Porumbescu* din Suceava. Dintre acestea amintim corurile bărbătești **La un nor, În pădure, Dup'un veac de suferință, O zi frumoasă a sosit, Marșul călărașilor, Sunt arboros** și **Sosirea primăverii**.

În anii următori, până în 1913, în editura numitei *Reuniuni* apar 11 broșuri, cuprinzând coruri bărbătești **Lacrima, Patria Română, Luna Mai** etc, cântate: **Altarul mănăstirii Putna** și **La malurile Prutului**, coruri mixte cu acompaniament de pian, muzică de cameră, lieduri cu text poetic german, cântece și romanțe pe text românesc, muzică religioasă corală, peste o sută de coruri laice, metode de muzică vocală și cântece pentru copii.

Dintre cântecele pentru voce și pian amintim populara sa romanță **Lăsați-mă să cânt** pe versuri de Matilda Kugler- Poni, pe care Porumbescu o include în opereta **Crai nou**, devenind Cântecul Anicai: **În aste haine**.

Trăsăturile principale ale muzicii lui Porumbescu sunt simplitatea, melodicitatea și caracterul popular. Creația sa poate fi caracterizată printr-o mare spontaneitate (uneori chiar facilă), fapt datorat ușurinței cu care compunea, a bogatei sale fantezii.

În toamna anului 1881, aflat în Brașov unde este numit *profesor de muzică și de cântări* și dirijor al corului bisericii Sfântul Nicolae din Schei, puterea de muncă, pasiunea pentru artă, entuziasmul didactic și experiența sa de organizator, dirijor și compozitor la Gimnaziul românesc, îl conduc spre crearea operei sale de căpetenie, opereta **Crai nou**.

Patriotismul său arzător și caracterul eminent melodic al operetei lasă o puternică impresie asupra auditorului. Cronica apărută la 6 mai 1898 în ziarul *Patria* nr. 123, ziar ce apărea la Cernăuți, suna astfel: „Este cu neputință a asculta cuvintele lui Alecsandri sau muzica lui Porumbescu fără a

rămânea adânc fermecat, nu de arta ca artă, ci de a vedea lumea ca român, a o înțelege românește în secretele sale și a o perpetua în sufletul românesc”.³¹

Ciprian Porumbescu izbutește să realizeze integrarea organică a elementelor folclorice în țesătura discursului muzical pentru a susține ample tablouri scenice. Veselia și bucuria se degajă din corul *Haideți, haideți* (care amintește de stilul operetei vieneze), iar dragostea de natură și optimismul, specifice caracterului popular, în inspiratul cor *Crai Nou*. Principiul călăuzitor al artei sale ni-l face cunoscut în răspunsul dat unei critici apărute în *Gazeta Transilvaniei* la reprezentarea operetei **Crai nou**, în care era acuzat că *a studiat cu multă diligență opera compozitorilor moderni Offenbach, Genée, Strauss, Suppe, Lecocq s.a.* Veritabil mesaj al patriotismului și al realismului artei sale, replica sa sună astfel: „Și dacă este vorba de vreun componist care l-am studiat și-l studiez și acum cu multă diligență, atunci îmi permit a spune că componistul acesta e însuși poporul nostru român, carele stă peste Offenbach, Genée, Suppe etc”.³²

Muzica lui Ciprian Porumbescu își trage forța din legătura cu poporul și cântecul lui, identificându-și idealul artistic și social, cu cele mai înaintate năzuințe ale acestuia.

Creația sa oglindește atitudinea consecvent patriotică a compozitorului, care a militat cu hotărâre pentru promovarea și valorificarea culturii naționale în rândurile populației românești din Transilvania, Banat și Bucovina, aflate pe atunci sub stăpânirea imperiului austro-ungar.

Ținând seama de precocitatea geniului său, de cantitatea și calitatea operelor sale muzicale făurite într-un interval așa de scurt, gândindu-ne la spiritul naționalist de care C. Porumbescu era dominat, moartea sa timpurie, la numai 29 de ani, poate fi socotită o ireparabilă pierdere națională.

Prin prematura sa dispariție a fost împiedicat să ofere adevărata măsură a talentului său, lipsind muzica românească de valori durabile.

³¹ Poslușnicu, Mihail Gr., *Istoria muzicii la români*, București, Editura Cartea Românească, 1928, p.465.

³² Breazu, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1966, p.329.

TE-AI DUS IUBITE

Arie din Opereta "Crai Nou"

Tempo de vals

CIPRIAN PORUMBESCU

Voce

Pian

mf

6

mf

1. Te-ai dus iu - bi - te

11

cum - mân - dru soa - re se du - ce ve - sel din nor, în

16

rit.

nor. Te-ai dus iu - bi - te *rit.* de pa - să - re,

21 *a tempo* **Lento**

Stră - în ca dâ - sul de al meu dor. 2. Te-ai dus iu -

a tempo *espr.*

25

bi - te pre cum de du - ce Uncân tec ve - sel go - nit de plâns, Ca o zâm

p

29 *rit.*

bî - re se-ni - nă, dul - ce, Când de du - re - re su-fle-tu-istrâns.

p **D.C.**

33 **Tempo I**

Ah! vin' iu - bi - te, mai vin' o - da - tă,

37

Soa - re de via - ță mai ieși din nor!

41

3. Ah! vin' iu - bi - te, mai vin' o - da - ță, Vin' de-mi în -

46

toar - nă via - ța din zbor!

LĂSAȚI-MĂ SĂ CÂNT

Matilda Cugler

Andantino con moto

CIPRIAN PORUMBESCU

Voce

Pian

p

rit.

p

1. Lă - sa - ți

6

f

p

3

mă să cânt în pa - ce A - sta e tot ce am — și eu Pe când a -
-răți prin vor - be re - le Sin - gu - rul dar ce mi - a — fost dat; În o - re
el i - ni - ma re - ce Căci ce - mi pă - rea mai scump, mai sfânt A fost un

10

f

p

3

veți ori - ce vă pla - ce, Lă - sa - ți - mi mi - e cân - te - cul meu Pe când a -
tris - te, zi - le gre - le, Nu - mai cu el m'am mân - gă - iat, În o - re
vis și vi - sul tre - ce, Lă - sa - ți - mă să mor — cân - tând, A fost un

14 *f*

veți ori-ce vă pla - ce, lă - sa - ți-mi mi - e lă - sa - ți-mi
 tris - te, zi - le gre - le. nu-mai cu el. nu-mai cu
 vis și vi - sul tre - ce, și vi - sul tre - ce lă - sa - ți -

18

mi - e, lă - sa - ți-mi mi - e cân-te-cul meu, lă - sa - ți-mi
 el, Nu-mai cu el m'am mân - gă - iat nu-mai cu
 mă Lă - sa - ți - mă să mor cân - tând, lă - sa - ți -

22 *mf* *p*

mi - e cân - te-cul meu, lă - sa - ți-mi mi - e cân-te-cul meu.
 el m'am mân - gă - iat, Nu-mai cu el m'am mân - gă - iat.
 mă să mor cân - tând, lă - sa - ți - mă să mor cân - tând.

26

1.2. 3.

2. Nu-mi a - mă-
 3. Nu - mai cu

rallent.

IACOB MUREȘIANU
(1857-1917)

Născut la 29 iunie 1857 dintr-o familie de cărturari din Brașov (tatăl - redactor al *Gazetei Transilvaniei*, Iacob Mureșianu dovedește calități muzicale înnăscute, începând să compună încă din timpul anilor de liceu.

Asemenea lui G. Dima, părinții îi hărăzesc o carieră inginerească și îl trimit la Viena, unde studiază ingineria în paralel cu studiile muzicale.

Între anii 1880-1884 urmează Conservatorul din Leipzig, la terminarea căruia este distins cu *Premiul Mendelsohn*, acordat pentru kanon-duetele **Ce a fost a fost** și **Cum n-ar fi fost** (pe versuri de Nenițescu).

Prețuirea renumitului profesor Jadasohn, în casa căruia era primit pentru discutarea diferitelor probleme teoretice și a se documenta și a lui Reinecke – celebru pedagog, compozitor și virtuoz pianist, au înaripat puternic sufletul tânărului ardelean.

În perioada studiilor de la Leipzig ia lecții particulare de teorie-solfegiu, studiază canto și lucrează cu pasiune compoziția. Din această perioadă datează cântecele **Întoarcerea în țară** și **Flori de nufăr**, un număr de 30 de lieduri, prima compoziție vocal-simfonică **Mănăstirea Argeșului** și poemul simfonic **Mama lui Ștefan cel Mare** (pe versuri de Bolintineanu), o lucrare simfonică ilustrată muzical cu o iscusită paletă orchestrală.

Între anii 1903-1910, Mureșianu compune operetele **Florin și Florica**, **Rusaliile**, **Cinel-Cinel**, **Rămășagul**, **Nuntă țărănească**, **Scara măței** și **Millo director**, toate pe versuri de Vasile Alecsandri.

Spre deosebire de G. Dima, care a activat în Brașov și Sibiu, orașe cu veche tradiție muzicală, Mureșianu a trebuit să-și formeze singur publicul, deoarece Blajul era vizibil în urma celor două orașe. Astfel, prin puternica sa dorință de a contribui la ridicarea culturii muzicale din Transilvania și, mai ales, printr-o muncă asiduă, Mureșianu formează un cor și o orchestră din elevi de liceu, studenți de la teologie și amatori înzestrați cu aptitudini vocale cu care execută propriile sale lucrări scenice și pe cele ale confrăților de peste Carpați.

Iacob Mureșianu ne oferă un exemplu de abnegație artistică, exemplul unui creator care pune arta sa în serviciul educației maselor, a progresului social.

Domeniul în care Mureșianu s-a dovedit un maestru neîntrecut este cel al muzicii corale, în care predomină o scriitură de factură net polifonică.

Mult agreată de corurile școlare (și nu numai) este piesa **Murgulețul** – un cântec popular armonizat expresiv. Ritmul de horă își găsește o sensibilă întrebuințare în piesa **Dorule, dorule**, iar recitativul popular este prezent în piesa **Sub răchită** cu solo de mezzo-soprană.

Aspecte modale inspirate întâlnim și în piesele **Cucușor** pentru cor bărbătesc și solo de tenor și **Jelui- m-aș și n-am cui** cu solo de bariton.

Pe versurile lui P. Dulfu, autorul scrie **Mi-e dor de satul meu**, o piesă plină de nostalgie.

Prin folosirea măiastră a recitativului doinit, Mureșianu creează una dintre cele mai izbutite piese corale - **Doina din Bihor**.

Preocupat de natură, I. Mureșianu găsește corespondențe cu viața omului, ilustrative în acest sens fiind piesele **Floarea-n câmp când veștejește**, **În grădină**, **Fluturașul** – cu un caracter mai dramatic și **Reîntoarcerea rândunelei**, în care este surprins dorul de casă, toate pe versuri de Matilda Kugler-Poni.

Balada **Șoimul și floarea fagului** pe versuri de V. Alecsandri se asociază sub aspect dramatic cu tipologia altor creații, respectiv **Năluca**, **Erculean**, **Muierușca din Brașov** și **Constantin Brâncoveanu**.

Balada **Erculean**, scrisă pentru cor mixt și orchestră (cu solo – 2 soprane, mezzo și tenor), conține elementele unui oratoriu: acțiune, forță dramatică și momente muzicale desfășurate ce demonstrează în cel mai înalt grad măiestria și stilul compozitorului. În **Erculean**, corul capătă proporții, nefiind simple relatări ale acțiunii, ci numere dezvoltate, cu fraze muzicale încărcate de substanță, iar orchestrei, datorită gândirii simfonice a compozitorului, i se acordă o mai mare importanță. Fără îndoială, **Erculean** este una dintre cele mai reprezentative lucrări ale compozitorului, aceasta fiind dovada imensei forțe de autodepășire a stadiului în care se afla componistica și arta interpretativă românească.

Identificându-se în cuget și simțire cu năzuințele poporului, Iacob Mureșianu a formulat principii de autenticitate și originalitate națională în creația muzicală românească, astfel încât arta și învățătura sa se impun ca valori caracteristice ale culturii muzicale românești.

Moderato

SOPRAN

TENOR

PIAN

5

p

Cum n-ar fi fost tu ai ui - tat Spe - ran - țe - le

p

Cum n - ar fi fost tu ai ui - tat Spe -

8

ce mi-ai_ dat,

ran țe - le ce mi-ai_ dat,

11 *f*

Cum n-ar fi fost s-au stins, s-au dus — Cu - vin — te - le

Cum n-ar fi fost s-au stins, s-au dus — Cu -

f

14

ce mi-ai spus! Lu - bi - to ah! ți-a

vin — te - le ce mi-ai spus! Lu - bi - to

17

fost u - șor Să-mi dai — ra - iul — cu un cu - vânt —

ah! ți-a fost u - șor Să-mi dai — ra - iul — cu un cu -

20

Cu un zâm - bet, vânt! Cu un zâm - bet,

23

C-un sus - pin de dor, De ce m-ai pus viu

26

în mor - mânt, mor - mânt? ce m-ai pus viu în mor - mânt?

Versuri:
NENIȚESCU

CE A FOST A FOST

Muzica:
IACOB MUREȘIANU

Moderato
*CANON - DUET *)*

SOPRANO

TENOR

PIAN

5

Ce-a fost a fost și nu mai es - te e ce am azi și

Ce-a fost a fost și nu mai es - te e ce am

p

8

stă pă - nesc Ce o să fi - e e po -

azi și stă - pă - nesc Ce o să fi - e

mf

*) A fost premiat în anul 1882 la Conservatorul din Lipsca

11

ves - te și ca s-o știu nu mă mun - cesc,
e po - ves - te și ca s-o știu nu mă mun - cesc,

14

Căci du - pă că - te văd se pa - re că nu e chip să
Căci du - pă că - te văd se pa - re că nu e

17

mai aș - tept nici bu - cu - ri - e nici des - mier -
chip să mă aș - tept nici bu - cu - ri - e

20

da - re când port a - tă - tea răni în piept, când port a -

nici des - mier - da - re când port a - tă - tea răni în piept,

23

tă - tea răni în piept.

când port a - tă - tea răni în piept.

dimin. *p* *mf*

NU PLÂNGE

Versuri:
NENIȚESCU

Muzica:
IACOB MUREȘIANU

Moderato

Voce

Pian

p

4

p

Nu Plân - de dra - ga mea nu

6

plân - ge zi - când că eu sunt schim - bă-

8

tor. Că dra - go - stea-mi u-șor se

10 *f*

stin - ge că la co - pi - le caut cu

12 *mf*

dor La e - le cat e drept iu -

14

bi - tă în - să cu o - chiul cer - ce - tă -

16

tor și i - ni - ma mi-e li - ni -

18 *molto ritenuto* *p* *pp*

ști - tă căci tu ești sin - gu - rul ei

20 *mf* *Recitativ. parlando*

dor Și știi ce vād? Că-tând la e - le Gân

23 *mf*

desc de ti - ne mul-te bu - ne. Gă-sind că o - chii dra - giu

26 *rit.*

me - le Sunt cea mai gin - ga - ște mi - nu

28

ne, Gă - sind că o - chii dra - gi

30 *ff* *pesante* *molto ritardando*

me le sunt cea mai gin - ga - še mi-

32

nu ne!

FLORI DE NUFĂR

Versuri:
VASILE ALECSANDRI **Încet**

Muzica :
IACOB MUREȘIANU

Voce

Pian

p

3

dim.

5

Prin tre - sti - a dim

rit.

a tempo

7

f

bal - tă ce-n a - er se mlă

f

9 *p*

di - e ră - su - nă-n di - mi-

11

nea fa o

12

tai - ni - că ar - mo -

13 *ceva mai nute*

ni e Sunt ză - ne ce sescal - dă în

15

fra - ge-de - le zori nu-s zâ - ne dar co-pi - le a

17

zâ - ne-lor su-ri nu-s zi - ne dar co-pi - le a

19

p rit. zâ - ne - lor su-ri.

20

1. 2.

22

Musical score for measures 22-24. Measure 22: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note G4 and a half note F#4. Measure 23: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note G4 and a half note E4. Measure 24: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note G4 and a half note D4. Measure 25: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a half note G4 and a half note C4. The piece ends with a double bar line.

EUSEBIE MANDICEVSCHI (1857-1929)

Eusebie Mandicevski s-a născut la 17 august 1857 la Cernăuți. Tatăl său, Vasile Mandicevski a fost preot, iar mama sa Veronica, născută Popovici, era sora eruditului profesor de istorie bisericească de la Universitatea din Cernăuți, profesor ce-i dă lui Eusebie primele îndrumări muzicale.

Paralel cu liceul, urmează și cursul de vioară la *Societatea Filarmonica* din orașul natal și tot atunci primește și noțiuni de muzică bisericească și compoziție de la Isidor Vorobchievici.

La vârsta de 16 ani pleacă la Viena, în urma obținerii unei burse, înscriindu-se la Universitate, unde urmează cursurile de filosofie, literatură germană, istoria artelor, istorie universală și istoria muzicii, acest din urma obiect fiindu-i predat de Eduard Hanslick (celebrul critic antiwagnerian). Tot atunci ia lecții de compoziție, armonie, contrapunct și fugă cu Gustav Nottebohm.

La 18 ani tânărul Mandicevski compusese deja numeroase *melodii și coruri, dansuri, piese pentru pian și vioară, precum și începuturile unei opere*.³³

Întreaga viață și-o petrece la Viena, unde desfășoară o uriașă activitate de dirijor de cor și orchestră, de editor și de profesor la Academia pentru Muzică și Artă Dramatică, de arhivar și bibliotecar al *Societății Amicii Muzicii*, de compozitor și muzicograf.

E. Mandicevski, fiind departe de climatul cultural al țării sale, a căutat să păstreze contactul cu atributele muzicii românești. Prin sora sa, obține versuri românești, populare sau culte, care reușesc să-i înprospăteze creația, în mod special liedurile și corurile.

După o viață de căutări, în ultimul deceniu al existenței, prelucrează și compune zeci și zeci de partituri, îndeosebi muzică vocală, regăsindu-se pe sine, afirmându-și poziția națională ca muzician și artist.

Fantezia lui Mandicevski e inepuizabilă și în ceea ce privește muzica religioasă. Scrie un impresionant număr de Liturghii, dar și o serie de Psalmi pentru cor bărbătesc sau mixt. Așa sunt: Psalmul 100, Psalmul 16, Psalmul 153, Psalmul 137, La râul Vavilonului și Psalmul Doamne, Doamne, cine va locui în lăcașul Tău.

Dorind parcă să recâștige ceea ce nu realizase anterior, creează având ca inspirație cântece populare românești și nu oricare, ci cele din Nordul țării, din Bucovina sa natală.

Ani îndelungați face parte din diferite comisii de Stat pentru promovarea muzicii, bucurându-se de considerația celor mai de seamă muzicieni ai vremii sale.

Creația sa muzicală cuprinde piese instrumentale și mai ales muzică vocală: cantate, coruri, liturghii și cântece pentru voce și pian.

Un loc important în compozițiile sale îl ocupă muzica corală, care reprezintă un model de concizie și limpezime constructivă, de melodie bogată în colorit popular.

Dintre piesele corale amintim cântecul de leagăn **Nani, nani**, cântecul **Sfânta muncă**, pe versuri de A. Vlahuță, piesa **Ai răbdare** pe versuri de Matilda Kugler-Poni.

Ca și mulți alți înaintași Eusebie Mandicevski este atras de frumusețea versului eminescian; astfel sunt: **Colinde, Valurile, vânturile** – de o inspirată transpunere a genialei poezii – **Dintre sute de catarge, Noapte bună (Somnoroase păsărele), Revedere, Rugăciune**.

Cântece românești pe versuri de Vasile Alecsandri cuprinde trei caiete ce conțin 18 titluri: I. **La o copiliță, Dorul românei, Lăcrămioare, Barcarola, Primăvara cea verzie, Suflat-a vântul morții**; II. **Mândruliță, Serenadă, Frumoasa copiliță, Romanță, Surorii mele, In zadar**; III. **Senin și furtună, Cînel-Cînel, O zi, Mormântul, Dorule, odorule și Omul singuratic**.

Dacă în prima parte a creației sale rămâne tributار muzicii apusene, în ultima perioadă a vieții sale, după primul război mondial, Mandicevski caută să valorifice muzica noastră populară.

În urma studiului colecției de cântece populare românești din Bucovina a lui Alexandru Voevidca (1862-1931), Mandicevski realizează trei cicluri cuprinzând în total 200 de cântece. Armonizarea pentru pian redă printr-o înlănțuire interesantă de acorduri conținutul exprimat de cântecul românesc, dovedind o mână sigură de maestru.

Aceste lucrări, pe texte românești, au fost publicate pentru prima dată abia în 1957, sub auspiciile Uniunii Compozitorilor din România (Editura Muzicală), în îngrijirea lui Liviu Rusu, care semnează și o postfață a acestei ediții.

Eusebie Mandicevski rămâne un temperament romantic, fără ostentație, iar cunoașterea și popularizarea muzicii sale constituie importante acte de cultură.

El creează o formă originală de lied românesc, de cântec românesc cu pian, îmbogățind patrimoniul culturii muzicale cu valorificarea artistică a prețioasei comori a cântecului popular.

³³ Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1966, p.329.

COLO-N VALE

EUSEBIE MANDICEVSCHI

Andante comodo

Voce

1. Co - lo-n va - le-n _____ gră - di - ni _____
 2. Sub un fir de _____ tran-da - fir _____
 3. Mi-o ză-re - ște, _____ stă și-o- ntrea _____
 4. Nu-s nici fa - tă _____ nici ne - va _____

Pian

6

Îă Es - te-o al - bă, ga ro - fi - ță.
 Co - pe - rit cu-n sa la - fir,
 bă Mi-o ză-re - ște stă și-o-ntrea - bă:
 stă Nici ga-roa - fa din fe - rea - stră

11

rit. a tempo

Ră - să-di _____ tă de-o fe-ti _____ ță, Ră - să-di -
 Iar pe u _____ li ța cea ma _____ re, Trece-un voi -
 Ce, ești fa _____ tă, ori ne-va _____ stă, Ori ga-roa -
 Da-s o al _____ bă ga - ro-fi _____ ță Ră - să-di -

16

tă de-o fe - ti - ță,
ni - cel că - la - re,
fa din fe - rea - stră,
tă-n gră - di - ni - ță.

21

5. Dară ea l-a întrebat:
Ia, să-mi spui verde, curat
Ești flăcău sau însuratu
Ori ești cu capul legatu.

6. Nu-s flăcău nici însurat
Nici cu capul nu-s legat
Da-s un voinic brumăriu
De sară al tău să fiu.

7. După ce l-a ascultat
Lui așa i-a cuvântat:
Câmpușor cu iarbă verde
Fără umbră rău îi șede.

8. De cine mi-i dor și sete
Depărcior de mine șede
Dară cine mi-i urătu
Și azi sara mi-a venitu.

Auzit de la Artemiza Goraș, țărăncă de 17 ani în satul Mihoveni la 26 septembrie 1907.

FIICA MAMEI

EUSEBIE MANDICEVSCHI

Andantino

Voice

Piano

p

1. Fii - ca ma - mei, un-de-ai fost a -
2. Fii - ca ma - mei, ce-ai fă - cut a -

6

Voice

sf

sa - ră? fii - ca ma - mei un-de-ai fost a - sa - ră?
co - lo? fii - ca ma - mei, ce-ai fă - cut a co - lo?

11

Voice

Mai-ca mea, mai-ca mea, în gră-din' am fost, mai-ca mea,
Mai-ca mea, mai-ca mea, flori am a - du - nat, mai-ca mea,

16

Voice

mai - ca mea, în gră - din' am fost.
mai - ca mea, flori am a - du - nat.

TÂNGUIREA NEVESTEI

EUSEBIE MANDICEVSCHI

Antantino **Bărbatul**

Voice

Piano *mp*

1. Frun - ză de-a-vră - ma - scă, ne-va-stă, ne-
2. Că - u-tând de lu - cru, cu o-chii la

6

va - stă, ce mu-ți cați de trea - bă
dra - cu, nu- mai la fe - rea - stă,

11

Nevasta

și îm - bli di - gea- bă.
ne- va - stă, ne - va- stă!

3. Băr - ba - te, băr -
4. De u - râ - tul

16

ba - te, nu fi blă-stă - ma - te! las' nu mă mai
tă - u, de nă - ca - zul me - u, mă duc la pă -

21

ba - te, că nu mai am spa - te.
- ră - u, și-am să mă-n - nec ră - u.

26

5. Mă bați fă - ră vi - nă, și-mi tot cați pri - ci - nă.
6. Și-oiu ie - și a - fa - ră, și-am să dau o - ca - ră,

31

M-oi da în - tr-o știa nă, și m-oi
băr-ba - ții să-n - ve - - fe a fi -

36

fa - ce-o mrea - nă.
- ne ne - ve - ste!

A comunicat Vasile a lui Ion Siredean, orășean (comerciant) de 75 ani în Sirete, la 12 iulie 1909.

GEORGE CAVADIA
(1858-1926)

George Cavadia s-a născut în 1858 în Macedonia și a fost unul dintre pionierii diletanți ai culturii muzicale brăilene.

Dotat cu o cultură generală superioară (autodidact în muzică), era posesorul unei voci de o intensitate remarcabilă ce cuprindea un ambitus aparte – de la gravitatea basului până la registrul al doilea de tenor – cronicarii vremii asemănându-l ca valoare vocală cu Tamberlick, Faure și Caruso³⁴. Compozițiile sale, în majoritate române, au pătruns în spiritul poporului nostru datorită inspirației sale dominate de o veselie veșnic tânără.

La sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX romanța era un gen foarte îndrăgit.

Fiind considerată varianta populară a liedului, având avantajul de a fi simplă, emoționantă, comunicativă, ea era cântată adeseori în diverse reuniuni familiale, cântăreții fiind acompaniați la pian sau la alt instrument adecvat, de exemplu, chitara.

O parte importantă din opera sa a fost publicată treptat, odată cu creația. Unele române ale sale au fost publicate în Franța, în revista *L'Illustration*. Mai târziu, editorul Jean Feder i-a publicat o colecție de 23 de **Melodii pentru voce și pian**.

Printre cele mai îndrăgite române ale sale, amintim: **Dor de răzbunare, Unde ești, Visul, Despărțirea, Jalea mea, Te iubesc, nu mă uita, Rândunica, Euphrosine și Umbra**.

George Cavadia a fost membru fondator al societății muzicale *Lyra* și a lăsat din averea sa orașului Brăila mijloacele necesare pentru construirea și întreținerea unui institut muzical.

Din păcate, faptul că era bogat și obligațiile funcției de Consul al Spaniei la Brăila între anii 1893 și 1898, l-au împiedicat să aprofundeze studiul muzicii la nivelul vocației cu care era înzestrat. Pe drept cuvânt, C. D. Anghel spunea despre el: „Ce păcat pentru arta română că omul acesta atât de înzestrat cu daruri nu s-a născut și cu darul sărăciei”.

A murit la 18 ianuarie 1926 la Paris în vârstă de 68 de ani, apoi a fost înmormântat la Brăila.

³⁴ Revista *Flacăra*, an III, nr. 16, februarie 1914.

Paroles de Mr. J. MALLA

EUPHROSINE

GEORGE CAVADIA

Introduction **Andante**

Chant.

Piano

Tout au fond

pp

6 *con grazia*

du bos-quet, En-ten-dez-vous voi-si-ne, Ce ga-zouil-le-ment co-quet

pp

11 *rall.*

De la source ar-gen-tine, Mur-mu-rant Eu-phro-sine.

rall.

pp

17 *ff a tempo* *rall.*

Et puis plus loin en-cor, Du sein de ce feuil-la-ge,

a tempo *rall.*

ff *p*

21 *cresc.*
 Au pre-mierraz-on d'or, Le ros-si-gnoivo-lage, Ré - pé - tant Eu-phro

26 *sine.*
 En - ten - dez - vous au-tour Ce di-vin ba-var

32
 da - ge, C'est l'ap - pel de l'a-mour Que l'au - ro -

36
 représage A la bel - le Eu - phro-sine.

ff *pp* *pp* *ppp* *ppp* *ppp*

Cuvinte de :
CAROL SCROB

TE IUBESC, MU MĂ UITA

GEORGE CAVADIA

Andante

Voce

Pian

5 *pp*

1. O - bo - sit de mun - ca zi - lei Pri - veam
2. As - tăzi des de di - mi - nea - ță, Ră - să -

8 *cresc.*

lu - na și plân - geam; La tre - cut, la via - ța
ri - tul ad - mi - rând Prin - tre ra - ze - le de

11 *pp* *rall.*

d'astă - zi Și la ti - ne mă - gân - deam; Și cum
a - ur, Văd o pa - să - re sbu - rând; S'a o -

rall.

14 *a tempo.* *f* *pp*

stam pri - vind spre ce - ruri, Că - tre mân - drul ră - să -
 prit și ea și ra - za Toc - mai la fe - reas - ta

a tempo.

17 *cresc.*

rit, Vân - tul, ce ve - nea d'a - co - lo, Mă se
 mea și cân - tând, mi-a șop - tit, dra - gă: "Te iu -

20 *pp* *rall.* *ff* *a tempo*

pa - re mi-a șop - tit, Mă șop - tit cu - vân - tul
 besc, nu mă ui - ta." Scrie - mi da - că pă - să -

23 *p*

dul - ce, "Te tu - besc nu mă ui - ta!" Scrie - mi,
 ri ca Gla - sul tău a i - mi - tat. Căci i-am

26

rall. *pp*

dra - gă, dra-gă vân - tul L-a cu-les pe bu-za ta!
spus ca să-ți răs - pun - dă "Te iu-besc, nu te-am ut - tat!

LUNA MEA

muzica:
GEORGE D. CAVADIA

Andante espressivo

Voce

Pian

rallent.

5

mf

Când la-comi o-chii mei te ca - tă Și

8

ten.

tu cer - ni - tă îmi a - pari Ca lu - na cea în - fă - șa

11

ra - tă în um - bra no - pții tu îmi pari. Ș'ast

14 **f** **Allegro**

fel te văd eu în tot lo - cul O lu - na mea să nu te

mf *agitato*

17

culci Ci stai ca să'mi vi - sez no - ro - cul La ra - za

20 *rallentando* **ff** *con slancio*

o - chi - lor tăi dulci Ci stai ca să'mi vi - sez no

23 *tranquillo ten.*
ro - cul La ra - za o - chi-lor tãi dulci

suivez *ritard.* *Come prima*

27 *rallent.*

Cuvinte de :C.SCROB

DOR DE RĂZBUNARE

muzica :
GEORGE CAVADIA

Voce

Pian

Aș do-

5

ri din piept să'miscot i - ni - ma, cudor cu tot, Și s'o pun în piep-tul

10

tău ca să simți pre-cum simt eu Și-a-și voi să ră - mân mut: Vo-cea

15

mea Să'ți îm-pru-mut ca să-mi spui - și tu cu ea Cee - a

19

ce s'as-cult aş vrea Şi a-tunci ne-sim-ţi - tor să res

23

ping al tău a - mor Şi să fac pre - cum faci

26

tu Tu săplângi eu să zic Nu!

TUDOR FLONDOR (1862-1909)

Născut la 1 iulie 1862 în Strojinet, în una din cele mai vechi familii boierești din Bucovina, Tudor Flondor are norocul de a avea ca părinți pe Gheorghe Flondor, un bun flautist și pe Isabela, o distinsă pianistă dotată cu o voce aleasă, o neîntrecută interpretă a cântecelor pe versuri de Vasile Alecsandri, precum și a liedurilor de Mendelsohn și Schumann.

De copil ia lecții de pian de la mama sa, iar mai târziu studiază vioara cu Joseph Zwoniczek și apoi compoziția cu Ad. Hrimaly.

Încă din școala primară alcătuiește o orchestră formată din colegii de aceeași vârstă, iar în liceu este organizatorul tuturor activităților muzicale.

Între anii 1884 - 1888, aflându-se pentru studii de agricultură la Viena, își perfecționează cunoștințele muzicale studiind armonia, compoziția și contrapunctul cu celebrul profesor Robert Fuchs³⁵.

După studiile efectuate la Viena, sprijină cu însuflețire toate inițiativele de culturalizare, dă concerte și contribuie la înființarea societății bucovinene de cântări *Armonia*. Până în anul 1902, data demisiei sale, Tudor Flondor a desfășurat o activitate susținută în această societate, fără a cruța nici timp, nici sănătate și nici chiar proprii săi bani.

După venirea în țară, și după ce se căsătorește cu Maria Ciuntu, o pianistă merituoasă, se stabilește la moșia sa din Rogojinești unde – retras în liniștea naturii – compune cea mai mare parte din lucrările sale muzicale: romanele: **E noapte-ntunecată, Rândunică - Rândunea** pentru voce și pian, valsurile pentru pian și orchestră: **Visurile, Din depărtare**, corurile: **Cântecul marinarilor, Lăcrămioarele**, operetele: **Baba Hârca, Moș Ciocârlan, Pescarul Dunării** și opera comică **Noaptea lui Sfântul Gheorghe**³⁶.

Flondor a reușit să creeze în opereta Moș Ciocârlan, o lucrare simplă, melodică și populară, cu multe elemente romantice. Latura comică este redată cu iscusință, iar caracterele personajelor sunt abil creionate.

Ales președinte al societății *Armonia*, el oferă gratuit spre reprezentare opereta **Moș Ciocârlan**. Premiera a avut loc la 16 mai 1902, iar la București este prezentată în septembrie 1906.

Dar lucrarea de căpetenie a lui Flondor în genul muzical - dramatic este opera comică **Noaptea Sfântului Gheorghe**, în care muzica folosește intonații populare, citând uneori pasaje întregi pe care le îmbracă cu mult meșteșug.

Intonațiile populare folosite cu pricepere de Flondor au asigurat lucrărilor sale o largă răspândire.

Tudor Flondor este autorul simplei și cuceritoare miniaturi corale **Somnoroase păsărele**, care continuă să rămână cea mai inspirată tălmăcire a încântătoarelor versuri ale lui M. Eminescu în muzică.

Simplitatea și autenticitatea redării nocturnei au atras atât publicul cât și formațiile muzicale cele mai valoroase din țara noastră.

Azi, ca și în trecut, piesa **Somnoroase păsărele** este ascultată în zeci de transcripții vocale și instrumentale cu aceeași încântare a spiritului și vibrație a inimii.

Compozițiile lui Tudor Flondor se remarcă printr-un limbaj armonic variat și o scriitură corală colorată.

Creația lui Tudor Flondor, deși lipsită de forța generalizării imaginilor muzicale și a evidențierii elementului general uman, reprezintă o merituoasă contribuție la îmbogățirea muzicii dramatice autohtone.

Tudor Flondor a murit la 27 septembrie 1909 în localitatea Schlachensee în Germania.

³⁵ Poslușnicu, Mihail Gr., *Istoria muzicii la români*, Editura Cartea Românească, București, p. 498.

³⁶ Opereta *Noaptea lui Sfântul Gheorghe* a fost reprezentată pe scena Operei din București în prelucrarea lui Mihail Jora, în anul 1937.

versuri : MIHAI EMINESCU

SERENADA

muzica : TUDOR FLONDOR

Andantino

Voce

Pian

p

5

p

1. Som - no - roa - se pă - să - re - le, pe la cui - buri se a -
2. Tre - ce le - bă da pe a - pă în - tre tres - tii să se

9

p rit.

du - nă Se as - cund în ră - mu - re - le noap - te bu - nă noap - te
cul - ce, fi - e - ți în - ge - rii a - proa - pe som - nul dul - ce, som - nul

p rit.

13 *p* *a tempo*

bu nă; doar iz - voa - re - le sus - pi - nă, pe când co - drul ne - gru
dul - ce, pes-te-a nop - ții fe - e - ri - e se ri - di - că mân-dra

pp *a tempo*

17 *p* *riten.* *pp*

ta - ce, dorm și flo - ri-le-ngră - di - nă, dorm în pa - ce, dorm în
lu - nă, to - tu-i vis și ar-mo - ni - e noap-te bu - nă noap-te

21

pa - ce. bu - nă!

DUMITRU G. KIRIAC
(1866-1928)

Dumitru G. Kiriac s-a născut la București ca fiu al unui meșteșugar (argintar, poleitor de candelă și icoane).

După școala primară, își continuă instruirea la Liceul Sf. Sava și apoi la Facultatea de Drept din București.

Odată cu studiile de cultură generală, Kiriac se înscrie la Conservatorul de Muzică din București, unde îi are ca profesori pe Ed. Wachmann la armonie și compoziție, Gheorghe Brătianu la teorie-solfegiu și pe George Ștephănescu la canto. Își încheie cursurile cu premiul I la compoziție.

Continuă studiile muzicale, încă șapte ani, la Conservatorul și Schola Cantorum din Paris, avându-i ca profesori pe Theodore Dubois (contrapunct), Paul Vidal și Vincent d'Indy (compoziție).

Din bogata și multilaterală activitate a lui Kiriac, trebuie evidențiată fundarea Societății corale *Carmen* (1901), în care arta sa își găsește rațiunea de a fi, alături de compozițiile reprezentative ale lui Ion Vidu, Timotei Popovici, Gheorghe Dima, I. Mureșianu, Ciprian Porumbescu. Kiriac este conducătorul și dirijorul acestei societăți timp de 26 de ani.

O contribuție remarcabilă la studierea științifică a creației populare o aduce Kiriac, prin inițierea primelor culegeri de folclor făcute pe teren, amplu valorificate în creația corală și vocal-instrumentală, care se situează la un înalt nivel de elaborare artistică.

Însuși Bela Bartok marele compozitor și folclorist maghiar îi scria lui Kiriac: *Cunosc corurile dumneavoastră mixte și cred că dumneavoastră sunteți singurul în România, care se ocupă de muzica populară cu adevărat.*

Melodiile culese și magistral prelucrate de Kiriac dezvăluiau la sfârșitul concertelor ropote de aplauze, iar ascultătorii entuziasmați părăseau sala fredonând încântați:

Și-aide, mândruțo,
Și-aide, mândro,
Ș-aide, mândruță, mândra mea³⁷.

Dacă în prima perioadă a creației sale, romanța este genul ales, către sfârșitul sec. XIX și începutul sec. XX, îl preocupă intens prelucrările melodiilor populare. Astfel apar sub titlul **Cântece populare românești armonizate pentru voce și pian**, dintre care amintim: **Cucule cu pană sură, Dor de ducă, Vântuleț ce treci prin flori, Înghețată-i Dunărea, Pe cărare sub un brad, Foaie verde lămâiță** etc., cât și cele aranjate pentru cor, ca de pildă **Când aud cucul cântând, Cântețul murgului, Ce mi-e drag pe lume, Bună seara mândră bună** etc.

Structura pieselor este strofică, cu un limbaj armonic necomplicat, format din tonică și dominantă, cu un pronunțat caracter popular și o tulburătoare inventivitate melodică.

În revista *Muzica* din 1928, Enescu menționa: „Kiriac a rămas mai aproape de el (cântecul popular - n.a.), mai transparent; întrebuințarea unei cvinte, unei octave, unei cvarte, este suficientă”.

Economia mijloacelor armonice, măiestria cu care potențează valorile expresive ale melodiilor populare, profunzimea conținutului de idei și sentimente, originalitatea stilului, dovedesc pe deplin faptul că D. G. Kiriac a fost un artist cu o estetică înaintată pentru vremea lui, un inovator îndrăzneț.

În afară de prelucrări, Kiriac a scris și câteva compoziții corale pe melodii proprii, dintre care cea mai reprezentativă este **Morarul**, o remarcabilă creație inspirată din viața satului, ce se remarcă printr-o originală concepție armonică.

Creația sa muzicală cuprinde și muzica religioasă, care se deosebește de cea laică prin text, dar se identifică cu aceasta prin melosul popular modal, prin măiestria ritmică, prin frumusețea senină a conținutului. În 1899 compune **Liturghia psaltică**, lucrare de o impresionantă artă contrapunctică, iar cu un an înainte, Axionul **Îngerul a strigat**.

Deși stăpân pe meșteșugul componistic, care i-ar fi permis abordarea tuturor genurilor muzicale, Kiriac și-a limitat activitatea componistică aproape exclusiv la genul vocal.

³⁷ Breazul, G., *Istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 404.

Pornind de la prelucrările de cântece populare, Kiriac a deschis drumul spre o școală națională ce urma să cuprindă în timp toate genurile muzicale.

Înzestrat cu un fin simț artistic, Kiriac intuiește în mod potențial armonia inclusă în cântecele populare de structură modală. Gândirea sa armonică are ca trăsătură fundamentală consecvența grijă pentru evitarea oricărori aplicări mecanice ale procedeeleor armoniei clasice, aceea „de a nu supune melodia regulilor armoniilor funcționale”, după cum afirmă muzicianul George Breazu.³⁸

Prin creația sa, D. G. Kiriac a reprezentat năzuințele cele mai vii ale poporului, dând expresie și grai sentimentelor acestuia. El rămâne pentru noi unul dintre marii ctitori ai școlii noastre naționale moderne, alături de marele George Enescu.

Piese sale **Foaie verde lămâiță, Pe cărare sub un brad, Înghețată-i Dunărea**, prin economia mijloacelor armonice, prin potențarea valorilor expresive ale conturului melodic, prin întreaga lor factură au rămas până astăzi în repertoriul unor interpreți de seamă.

³⁸ G. Breazu, *Pagini din istoria muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1966, p.4.

PE CĂRARE SUB UN BRAD

D.G.KIRIAC

Voce

1. Pe că ra - re sub un brad zău — zău Şa-de-un voi-nic
2. Cum să nu fiu su-pă-rat De ves-tea ce

Pian

sfz

7

su - pă-rat zău — zău — zău Ce stai voi-nic su - pă-rat zău —
mi-am a - flat Că mân-dra s-a mă-ri - tat

13

zău ori aş-tepţi un să - ru - tat zău — zău — zău.
cât am fost în - stră - i - nat

ÎNGHEȚATĂ-I DUNĂREA?

Muzica de D.G.KIRIAC

Andante ♩ = 66

Voce

p

1. Foa - ie ver - de vi - o - rea, măi,
2. În - ghe - ța - tă-i Du - nă - rea, măi?

Pian

p

5

Foa - ie ver - de vi - o - rea, măi, Spu - ne-mi, pui de -
În - ghe - ța - tă-i Du - nă - rea, măi? Să tre - că ba -

9

tur - tu - rea, măi, Spu - ne-mi pui de - tur - tu -
dea pe - ea, măi, Să trea - că ba - dea pe -

13

rea, măi, Hai, măi ba - deo, măi. 3. Cu trei
ea, măi, Hai, măi. ba - deo, măi. 4. Și-ăl ca -

17

cai a - lă - tu - rea, măi, Cu trei cai a - lă - tu -
re-i ba - dea că - la - re, Și-ăl ca - re-i ba - dea că -

21

rea, măi, U - nu-i ro - şu - cum îi fo - cu
- la - re, Pin - te - nog - la - trei pi - cioa-re

25

Și-al - tu - ne - gru - cum îi cor - bu, Hai, măi ba - deo, măi.
Pin - te - nog - la - trei pi - cioa-re, Hai, măi ba - deo, măi.

FOAIE VERDE LĂMÎȚĂ

D.G. KIRIAC
1866-1920

Allegretto poco vivo *Melodie populară*

Voce

Pian

Allegretto poco vivo

5

9

mf

1. Foa - ie ver - de lă - mă - i - ță
2. Paș - te ca - lul lui Gheo - ghi - ță
3. Ga - ro - fi - ța s-a us - cat, —

9

13

mf

13

Lă - mă - i - ță — și-o cră - i - ță. —
Pri - po - nit de-o ga - ro - fi - ță. —
Ca - lul lui Gheo - ghe-a scă - pat. —

13

17

1. 2. 3. *Ș-ai - de mân - dru - țe, — Ș-ai - de mân - dro,*

21

Ș-ai - de mân - dru - țe, Mân - dra mea

25

p *Ș-ai de mân - dru - țe, — Ș-ai - de mân - dro,*

29

Ș-ai - de mân dru - țe Mân - dra - mea

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

A. MONOGRAFII, DICȚIONARE, STUDII, BIOGRAFII, GHIDURI MUZICALE

- * * * *Dicționar Enciclopedic Român*, Editura Politică, 3 vol. București, 1962, 1964, 1965.
- * * * *Larousse illustré*, Paris: Librairie Larousse, 1940.
- * * * *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Eric Blom, London, Press Universitaire, 1954.
1. Băleanu Andrei, *Conținut și formă în artă*, Editura Științifică, București 1962.
 2. Bartok Bela, *Însemnări asupra cântecului popular*, București, s.n., 1956.
 3. Bratin Jack, *Calendarul muzicii universale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R. București, 1966.
 4. Brâncuși Petre, *Istoria muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1969.
 5. Brâncuși Petre, *Muzica românească și marile ei primeniri*, Editura Tineretului, București, 1969.
 6. Breazul George, *Pagini din istoria muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1966.
 7. Breazul George, Gavriil Musicescu, *Schiță monografică*, Editura Muzicală, București, 1962.
 8. Breazul George, Dimitrie G. Kiriace, *Opere alese: Prefață*, E.S.P.L.A., București, 1955.
 9. Brumaru Ada, *Romantismul în muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1962.
 10. Bughici Dumitru, *Forme muzicale*, Editura Didactică, București, 1965.
 11. Călin Vera, *Romantismul*, Editura Univers, București, 1970.
 12. Catrina Constantin, *Studii și Documente de Muzică Românească*, Editura Muzicală, București, 1986.
 13. Chailley Jacques, *40.000 de ani de muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967.
 14. Ciobanu Gh., *Folclorul orășenesc*, Editura Muzicală, București, 1967.
 15. Ciucur Viorela, *Miniatura vocală*. Iași: Editura Apollonia, 1999.
 16. Cosma Octavian Lazăr, *Opera românească*, vol. I: Editura Muzicală, 1962.
 17. Cosma Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. III, VII, Editura Muzicală, București, 1975.
 18. Cosma Octavian Lazăr, *Hronicul Operei Române din București*, Editura Muzicală, București 2003.
 19. Cosma Viorel, *Muzicieni Români – Lexicon*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970.
 20. Denizen Gérard, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Editura Meridiane, București 2000.
 21. Doljanski I., *Mic dicționar muzical*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1960.
 22. Gruber R. I., *Istoria muzicii universale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 3 vol., București, 1961, 1962, 1963.
 23. Hoffman Alfred, *Drumul operei*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1960.
 24. Kojinov V., *Genurile artei*, Editura Meridiane, București, 1962.
 25. Murărașcu D., *Istoria literaturii române*, București, 1946.
 26. Negoșescu I., *Poezia lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
 27. Oana - Pop Rodica, Alexandru Flechtenmacher, *Viața în imagini*, Editura Muzicală, București, 1964.
 28. Papu E., *Evoluția și formele genului liric*, Editura Tineretului, București, 1969.
 29. Peicu-Moldovan Adriana, *Eminescu și liedul românesc*, Editura Muzicală, București, 1977.
 30. Popovici Doru, Mioreanu Costin, *Începuturile muzicii culte românești*, Editura Tineretului, București, 1967.
 31. Popovici Doru, *Muzica românească contemporană*, Editura Albatros, București, 1970.
 32. Popovici Doru, *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, București, 1966.
 33. Poslușnicu Mihail Gr., *Istoria muzicii la români*, Editura Cartea Românească, București, 1928.
 34. Rusu Liviu, Eusebie Mandicevschi, *Opere alese, Prefață*, Editura Muzicală, București, 1958.
 35. Smântânescu Dan, *Noi contribuții la biografia lui Alexandru Flechtenmacher*. In Studii de Muzicologie, vol. II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1966.
 36. Ștephănescu Gabriel, George Ștephănescu, *Viața în imagini*, Editura Muzicală, București, 1962.
 37. Ștefănescu Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundației Culturale Române, vol. II, București, 1996.
 38. Sollertinski I. I., *Despre muzică și muzicieni*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1963.
 39. Teodorescu G. Dem, *Operele lui Anton Pann*, București, 1891.
 40. Vancea Zeno, *Creația muzicală românească, Sec. XIX-XX*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1968.
 41. Voileanu Nicoară, Ana G. Dima., *Viața, Opera*, E.S.P.L.A., București, 1957.
 42. Weinberg I., *Momente și figuri din trecutul muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967.