

Pagina religioasa
(Zina Domnului)

7. Ijac

**ASPECTE STILISTICE
ÎN CREAȚIA PENTRU PIAN A
COMPOZITORULUI
VASILE IJAC**

Julia Roman

 **Eurostampa**

Aspecte stilistice în creația
pentru pian a compozitorului
VASILE IJAC



Coordonator

Prof. univ. dr. habil. Veronica Laura DEMENESCU

Referenți științifici

Prof. univ. dr. habil. Petruța - Maria COROIU

Conf. univ. dr. Tatiana HILCA

IULIA ROMAN

Aspecte stilistice în creația
pentru pian a compozitorului
VASILE IJAC

Editura  *urostampa*

Timișoara, 2020

Lector univ. dr. Iulia ROMAN
Cadru didactic asociat
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad

ISBN eBook 978-606-32-0917-8
ISMN eBook 979-0-9009920-3-1

© 2020, Iulia ROMAN
Coperta: Mihaela GRUBER

Editura Eurostampa
Timișoara, Bd. Revoluției din 1989 nr. 26
Tel./fax: 0256-204816
edituraeurostampa@gmail.com
www.eurostampa.ro
Tipărit la Eurostampa

CUPRINS

INTRODUCERE	7
CAPITOLUL 1	
VASILE IJAC- PORTRET	11
1.1. Date biografice	13
1.2. Catalogul creației	15
1.2.1. Creația pentru pian	15
1.2.2. Creația pentru voce și pian	16
1.2.3. Creația pentru instrumente și pian	18
CAPITOLUL 2	
ASPECTE CONCEPTUALE ȘI INTERPRETATIVE ÎN LUCRĂRILE PENTRU PIAN	21
2.1. Amintiri din copilărie pentru pian solo	23
2.1.1. Cântec țărănesc	23
2.1.2. Hora moșilor	27
2.1.3. Joacă	29
2.2. Hedonisme pentru pian solo	33
2.2.1. Caietul I, op. 13	33
2.2.1.1. Preludiu	33
2.2.1.2. Amor	38
2.2.1.3. La crâșmă	44
2.2.1.4. Dans	51
2.2.2. Caietul II, op. 14 – Cântec	59
2.2.3. Caietul III, op. 15 – Pocnind din bici	64
2.2.4. Caietul IV, op. 16 – Rugăciune	68
2.2.5. Caietul V, op.19 – Doină	72
2.2.6. Caietul VI, op. 25 – Pagina religioasă	77
2.2.7. Caietul VII, op. 27 – Grotesc	81
2.2.8. Caietul VIII, op. 30 – Impresii generale	88
CAPITOLUL 3	
ASPECTE INTERPRETATIVE ÎN LUCRĂRILE ANALIZATE	93
3.1. Particularități de limbaj compozițional	95
3.2. Simboluri și expresie interpretative	99
CONCLUZII	103
BIBLIOGRAFIE	105
ANEXE	109

INTRODUCERE

Creația muzicală bănățeană, exemplară și atipică, se remarcă prin trăsăturile specifice locului, afirmându-se încă de la începutul secolului al XX-lea prin particularitățile de limbaj muzical prezente în creațiile compozitorilor vremii, aliniate notei de modernitate impuse în creația românească a acestei perioade.

Pornind de la datele melosului tradițional autohton, asistăm la emanciparea problematicilor stilistice și morfologice, la nivelul expresiei și trăsăturilor de limbaj ce caracterizează întreaga creație românească de la începutul secolului XX.

Consecințele care vizează întocmai această creație nouă în cadrul școlii naționale, vor fi supuse cercetării de către muzicologii români, care nu au întârziat să aducă în atenția specialiștilor din domeniu numeroase studii, lucrări ample cu caracter analitic, constituind astfel o bază solidă în ceea ce privește aspectul istoric și evolutiv al creației muzicale autohtone. Se va deschide drumul unui nou domeniu ce se va dezvolta în paralel cu înflorirea școlii muzicale românești, acela al muzicologiei.

Compozitorul bănățean Vasile Ijac, asupra căruia se centrează volumul de față, și-a adus aportul prin contribuția sa la cultivarea constantă a muzicii bănățene, afirmându-se printre compozitorii generației sale ca unul dintre cei mai la zi compozitori ai perioadei interbelice de la mijlocul secolului XX. Tema propusă în acest demers urmărește în principal evidențierea particularităților de limbaj muzical prezente în cadrul creațiilor pentru pian ale compozitorului Vasile Ijac, prin aspecte comparative cu creația românească și europeană.

Profilul lui Vasile Ijac dezvăluie o multiplă personalitate în domeniul muzical: compozitor, profesor, dirijor și critic muzical. Creația muzicală a compozitorului cuprinde aproape toate genurile muzicale, însumând un număr important de opusuri dedicate muzicii vocale, corale și instrumentale, îndeosebi pentru pian solo, muzică de cameră, muzică simfonică, muzică vocal-sinfonică, muzică concertantă și muzică de scenă.

În acest volum, fundamentarea cercetării științifice s-a făcut pe baza cercetărilor recente, formulate de autori bănățeni ca: Felicia Stancovici, Constantin-

Tufan Stan¹, Veronica Laura Demenescu², Dana Sorina Chifu³, Rodica Giurgiu⁴, Ioan Tomi⁵, Ovidiu Giulvezan⁶, Lava Bratu, Maria Bodo⁷. Toate aceste cercetări au avut ca obiectiv reevaluarea creației muzicale bănățene, printre care se numără și Vasile Ijac, ca promotor al vieții culturale autohtone.

Aspectul vizat în volumul de față este cel al dezvăluirii personalității creatoare a lui Vasile Ijac, care este mai puțin cunoscut în literatura de specialitate, elementul inedit în abordarea acestui subiect fiind impus de faptul că majoritatea lucrărilor semnate de compozitor sunt greu accesibile. Manuscrisele creațiilor sale se păstrează în colecții private și în arhiva Muzeului Banatului Timișoara, Secția Memoriale, accesul la acestea fiind restricționat. În Arhiva Muzeului Banatului Timișoara se regăsesc doar două⁸ dintre creațiile compozitorului, partituri editate la Editura Lito Schildkraut Cluj, în anul 1933.

Pe baza cercetărilor formulate de Constantin-Tufan Stan, au fost editate doar cinci dintre miniaturile vocale ale compozitorului Vasile Ijac: *Doina*⁹ pe versuri de Șt. O. Iosif, *Noapte de vară*¹⁰ pe versurile poetului George Coșbuc, *Mândruliță de la Brebu*¹¹ - cântec popular, *Cântec de primăvară*¹² pe versuri de Șt. O. Iosif și Bocet¹³.

Valoarea creațiilor lui Vasile Ijac este incontestabilă, acesta fiind unul dintre puținii compozitori bănățeni - alături de Sabin Drăgoi, Zeno Vancea sau Remus Georgescu – care au urmat în compozițiile lor tendințele vremii, respectiv

¹ Constantin-Tufan Stan, *Muzicieni din Banat*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2011; *Vasile Ijac- Părintele simfonismului bănățean*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2013

² Veronica-Laura Demenescu, *Specificul creației muzicale în Banat în prima jumătate a secolului XX*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2014

³ Dana Sorina Chifu, *Ipostaze ale limbajului muzical prezent în creația de lied a compozitorilor bănățeni*, Editura Eubeea, Timișoara, 2008, p. 70-79

⁴ Rodica Giurgiu, *Vasile Ijac și creația sa scenică*, în *Analele Banatului*, vol. VI, Muzeul Banatului Timișoara, 1999-2000

⁵ Ioan Tomi, *Lexicon Muzicieni din Banat. Banatul montan – Banatul sârbesc*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2012, p. 68

⁶ Ovidiu Giulvezan, *Creația lui Vasile Ijac. Sugestii de înnoire a limbajului armonic și polifonic*, în *Muzica din când în când*, Editura Marineasa, Timișoara, 2006, p. 163-177

⁷ Maria Bodo, *Creația bănățeană pentru pian în perioada interbelică*, Editura Marineasa, Timișoara, 2005

⁸ *Hedonisme*, caietul I, op. 13 și lucrarea *Dor* din cadrul suitei *În Banat*, op. 20, pentru violină și pian

⁹ Editată în *Repertoriul Coral al Conservatorului din Timișoara*. Cf. Constantin-Tufan Stan, *op. cit.*, p. 165

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Editura Casa Regională a Creației. Cf. Constantin-Tufan Stan, *op. cit.*, p. 165

¹² Editura Facultății de Muzică. Cf. Constantin-Tufan Stan, *op. cit.*, p. 165

¹³ Editura Institutului Pedagogic, Facultatea de Muzică Timișoara. Cf. Constantin-Tufan Stan, *op. cit.*, p. 165

cele impresioniste, expresioniste, neoclase sau neofolcorice. Această modalitate de exprimare artistică aleasă de Vasile Ijac confirmă valabilitatea compozițiilor sale muzicale, care pot fi plasate în universul creațiilor românești și europene ale vremii sale. Astfel, prin abordarea analitică a creației sale pentru pian, atât compozitorul cât și comunitatea bănățeană muzicală va fi repusă în drepturi.

Cursul devenirii muzicale a probat nevoia compozitorilor români de a apela la filonul etnic, iar căile deschise de către acesta, fie și chiar în domeniul unui singur gen sau explorând un singur principiu de creație au condus la o evoluție firească, atinsă însă doar de un număr restrâns de reprezentanți ce provin din Banat. Dorința declarată a compozitorilor bănățeni de a se angaja în conturarea unei arte muzicale cu specific folcloric, a fost atinsă prin contribuția lui Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu, Zeno Vancea, cărora li s-a alăturat Vasile Ijac, compozitorul care face obiectul cercetării de față.

În ceea ce privește stilul și originalitatea în creația pianistică a compozitorului Vasile Ijac, direcția abordată de acesta înclină spre valorificarea spiritului popular, creând însă teme proprii. Lucrările pentru pian poartă tente și sonorități occidentale, înscrise în direcțiile stilistice afirmate la începutul secolului XX. Chiar dacă din compozițiile sale se recunoaște cu ușurință spiritualitatea românească, și în special cea bănățeană, studiile pariziene și-au lăsat amprenta asupra stilului său componistic, limbajul muzical propriu înclinând spre utilizarea structurilor cu sonorități impresioniste și expresioniste.

Originalitatea creației lui Vasile Ijac din punct de vedere componistic și interpretativ va fi evidențiată în urma procesului analitic a unor creații reprezentative pentru pian solo.

VASILE IJAC - PORTRET

1.1. DATE BIOGRAFICE

Vasile Ijac (1899 – 1975) este considerat unul dintre cei mai importanți și instruiți muzicieni bănățeni care s-au afirmat la începutul secolului al XX-lea, promotor al vieții culturale bănățene, multiplă personalitate marcantă a acestei perioade.

Născut la data de 11.02.1899 în Caransebeș, compozitorul, dirijorul, profesorul și criticul muzical Vasile Ijac a urmat Școala primară și apoi Școala Normală din Caransebeș, avându-l ca principal mentor pe Antoniu Sequens. Aici și-a însușit primele noțiuni de teorie muzicală și solfegii, a studiat vioara, pianul și a activat în ansamblul coral și cel orchestral.

Primul său popas didactic, ca proaspăt absolvent al Școlii din Caransebeș s-a petrecut în comuna cărășeană Teregova, unde a fondat și condus un cor țărănesc și o echipă de teatru.

În anul 1922 este admis la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, specializarea teorie-compoziție, avându-i ca mentori pe Gheorghe Dima, Marțian Negrea și Augustin Bena.

Își desăvârșește instruirea muzicală cu studii de compoziție și orchestrație la Schola Cantorum din Paris cu Vincent d'Indy, între anii 1928-1930. După cei doi ani petrecuți în Franța, reîntors în țară, va activa în calitate de profesor de muzică în diferite școli clujene. Între anii 1943-1948 este numit director, pentru ca apoi, între anii 1948-1950 să ocupe funcția de decan al Conservatorului Municipal din Timișoara. Va activa în același timp și în calitate de profesor la catedra de armonie, contrapunct și compoziție.

După desființarea Conservatorului Municipal din Timișoara, pe perioada anilor 1950-1962, și-a desfășurat activitatea didactică în cadrul Liceului de Muzică Ion Vidu din Timișoara. Odată cu înființarea Institutului Pedagogic cu Specializarea Muzică din cadrul Universității, va reveni însă în cadrul învățământului muzical superior.

„Formarea mea ca muzician a fost influențată în primul rând de mediul muzical deosebit de viu al Banatului apoi de contactul cu marile personalități ale vieții muzicale din țară și străinătate. Consider ca părinți spirituali pe George Enescu în primul rând, apoi Marțian Negrea... Vincent d'Indy“.¹⁴

Considerat ca fiind unul dintre cei mai instruiți muzicieni bănățeni, și unul dintre cei mai talentați și prolifici compozitori, Vasile Ijac și-a adus aportul la cultivarea constantă a muzicii bănățene. Așa se și explică faptul că Vasile Ijac se afirmă printre compozitorii generației sale ca unul dintre cei mai “la zi” compozitori ai perioadei interbelice. Limbajul muzical al operelor sale dovedește o exprimare clară a notei de modernitate din creația românească a acestei perioade.

„Originalitatea stilului și personalității creatoare, trebuie să aibă o anumită stabilitate pentru a se desăvârși în sine”¹⁵. Modernitatea academică a limbajului său muzical l-a situat pe Vasile Ijac pe un palier diferit de cel ocupat de contemporanii săi bănățeni.

„Meloplastica viziunilor sale estetice este realizată prin crearea unei ortografii muzicale moderne proprii, ritmuri și măsuri noi, ingeniozități tehnice, armonii luxuriante, precum și prin omogenitatea și complexitatea ideii conducătoare, elemente ce denotă cu prisosință o individualitate bine distinctă în materie de creație, consacrându-l pe autor încă de la început ca un serios și adevărat compozitor”,

precum afirma însuși Nicolae Ursu¹⁶.

Creația muzicală a compozitorului cuprinde aproape toate genurile muzicale, însumând un număr important de opusuri dedicate muzicii de cameră pentru diferite instrumente, muzicii vocale, corale și instrumentale (pentru pian solo). Totodată, amintim contribuția importantă în sfera muzicii simfonice, vocal-simfonice, concertante și a muzicii de scenă.

Compozitorul Vasile Ijac, unicul compozitor bănățean al primei jumătăți a secolului al XX-lea care a scris cinci simfonii, supranumit astfel „părintele

¹⁴ Ioan Tomi, *op. cit.* 68

¹⁵ Vasile Tomescu, *Criterii și sensuri ale originalității în muzica românească*, în *Studii de muzicologie*, vol. VII, București, 1971, p. 19

¹⁶ Constantin-Tufan Stan, *op. cit.*, p. 12

simfonismului bănățean”¹⁷, a fost laureat al Premiului de Compoziție „George Enescu”, Mențiunea I onorifică, la ediția din anul 1937, pentru *Simfonia a II-a*.

Opera lui Vasile Ijac este marcată însă de creația camerală, îndeosebi de partiturile dedicate pianului, dintre care amintim: *Sonatele nr. 1* (1927) și *nr. 2* (1938), *Suita „În Banat”* (1939), *Hedonizme*¹⁸ – miniaturi pentru pian solo vol. I-VIII (1936-1959)¹⁹ fiecare volum cuprinzând între 4 și 7 piese, *Suitele nr. 1* și *nr. 2* intitulate *Amintiri din copilărie* depănând fiecare câte 5 piese, *Mici preludii* op. 10, *Fantezie*, *Vals*.

A compus duo-uri pentru diverse instrumente (vioară, violoncel, flaut, oboi, fagot) și pian, trio-uri, cvartete, cvintete și un *Triptic* inedit de tip concertant: *Legendă* pentru flaut și cvintet de coarde (I), *Cântecul lotrului* pentru clarinet și cvintet de coarde (II), *Joc pe plai* pentru flaut, clarinet, oboi, fagot și cvintet de coarde (III).²⁰

Din creația compozitorului mai amintim liedurile deosebit de inspirate precum *Cântec de adormit* Mitzura, *Seara*, *Pastel de iarnă*, *Mama*, piesele corale laice și religioase, muzica de scenă (pantomima *Ivan Turbincă*) și lucrările concertante pentru pian, pentru clarinet și pentru trompetă.

1.2. CATALOGUL CREAȚIEI

1.2.1. Creația pentru pian

- *Sonata în mi minor*, op. 2, nr. 1 (1926, primă audiție 1927)²¹
- *Trei piese pentru pian*, op. 5 : *Elegie*, *La sat*, *Vals* (1928)
- *Amintiri din copilărie* cuprinde 2 caiete:
 - Caietul 1: *Când eram copil*, *Reverie*, *Cântec țărănesc*, *Voie bună*, *Joacă*.

¹⁷ Constantin-Tufan Stan, *op. cit.*, p.7

¹⁸ Vom utiliza în continuare terminologia *Hedonisme*, preluată ulterior și de autor, consacrată de Viorel Cosma în *Muzicieni din România. Lexicon bibliografic*, vol. IV (H-J), Editura Muzicală, București, 2001, p. 99-101

¹⁹ Cf. Ioan Tomi, *op. cit.* 68

²⁰ *Ibidem*

²¹ Cf. Constantin-Tufan Stan, *op. cit.*, p. 165. Partitura nu se găsește în arhiva Muzeului Banatului Timișoara

- Caietul 2: *A fost odată, Doină, Marș, Cântec de leagăn, Hora moșilor* (1942-1943- Supliment nr. 9, septembrie 1955, partea a II-a, revista *Muzica*, București)²²
- *Mici preludii*, op. 10²³
- *Clipe vesele (Hedonisme)* (1930-1940)²⁴ cuprinde 8 caiete de miniaturi:
 - Caietul I, op. 13: *Preludiu, Amor, La crâșmă, Dans.*
 - Caietul II, op. 14: *Cântec, Snoave, Basm, La moară, Vecernie.*
 - Caietul III, op. 15: *Țăranul la oraș, Pocnind din bici, Pe stradă, Târg, Intermezzo.*
 - Caietul IV, op. 16 cuprinde: *Rugăciune, Gură- cască, Spectacol, Scene nocturne, Epilog.*
 - Caietul V, op. 19 cuprinde: *Pastorale: Doină, La pășune, Cimpoiul, La stână.*
 - Caietul VI, op. 25 cuprinde: *Impresii dintr-un ziar: Pagina religioasă, Cronica săptămânală, Articol de fond, Actualități, Polemici, Fapt divers, Ultima oră.*
 - Caietul VII, op. 27 cuprinde: *Ironii: Tachinărie, Parodie, Farsă, Bufonerie, Grotesc, Burlesc.*
 - Caietul VIII, op. 30 cuprinde: *La moși: Impresii generale, Carusel, Marionete, Scamatorie, Saltimbanc, Comerț ambulant, Circ.*
- *Sonata nr 2*, op. 34 (1938, primă audiție 27.VI. 1960)²⁵
- *Fantezie*
- *Vals*

1.2.2. Creația pentru voce și pian

Muzica de cameră ocupă un loc foarte important în creația compozitorului, liedurile pe versurile lui Mihai Eminescu, Lucian Blaga, George Topîrceanu sau Tudor Arghezi fiind considerate reprezentative de însuși compozitorul.

²² Cf. Constantin-Tufan Stan, op. cit., p. 166

²³ Partitura găsită în arhiva Muzeului Banatului Timișoara se intitulează *Preludiu*, op. 10 și cuprinde o singură piesă. Cu titlul de *Mici preludii* sunt doar două alte partituri, fără opus

²⁴ Cf. Constantin-Tufan Stan, op. cit., p. 166

²⁵ Este aceeași partitură cu *Sonatina nr. 2*, titlu regăsit în catalogul creației realizat de Constantin-Tufan Stan, op. cit., p. 166

Creația camerală a compozitorului Vasile Ijac cuprinde o serie de 32 de miniaturi vocale acompaniate de pian, grupate în două volume, fiecare volum însumând mai multe cicluri.

Majoritatea liedurilor compozitorului sunt scrise pe versuri ale poeților români, doar în cel de al doilea volum de lieduri regăsindu-se un opus cu versuri în limba germană.

Volumul I cuprinde:

Cinci cântece pentru voce înaltă și pian, op. 6

- *Pastel de iarnă* (Șt. O. Iosif) 1930
- *Vis* (Mihai Eminescu)
- *Mama* (George Coșbuc)
- *Pastorale* (Em. Pasculescu- Orlea)
- *Sînt (Sânt) ani la mijloc* (Mihai Eminescu)

Cinci cântece pentru voci diferite, op. 9

- *Sonet* (Ion Minulescu) 1934
- *Melancolie* (Tudor Arghezi)
- *Zăpada* (Tudor Arghezi)
- *Cântec de adormit Miruța* (Tudor Arghezi)
- *Romanța celor ce se vînd (vînd)* (Ion Minulescu)

Trei cântece, op. 17

- *Kleine Tragik* (Ludwig Marohl)
- *Seara* (Tudor Arghezi)
- *Clopote* (Adrian Maniu)
- *Duhovnicească*

Cântece, op.19

- *Cântau odată...* (Constantin Argintaru)
- *Împotriviri* (Aron Cotruș)

Volumul II cuprinde:

Cântece, op. 21

- *Notturmo* (Alberta v.Puttkamer)
- *Polnisches Volkslied* (v. Buns)

- *Ich wollt ich wär des Sturmes Weib* (Anna Ritter)
- *Ein Blühn* (Maria Lutz- Weitmann)
- *Über (Ueber) Deine Augenlieder* (R. Schaukal)
- *Ein Frühlingslied* (R. Schüler)

Cântece, op. 24

- *Chanson d'automne* (Paul Verlaine)
- *Cântăreți bolnavi* (Lucian Blaga)
- *Todor Săcure* (Aron Cotruș)

Cântece, op. 28

- *Cătuși* (Aron Cotruș)
- *Rănitul* (Aron Cotruș)
- *Blümenschiiff* (Sulung- po, trad. Klabund)
- *La mijloc de codru des* (Mihai Eminescu) 1949- două variante
- *Cântec* (Grigore Popiți)
- *Pribeag* (Emil V. Cămpian) 1928, dedicat lui Nicolae Ursu
- *Rapsodie de toamnă* (G. Topîrceanu)

1.2.3. Creația pentru instrumente și pian

Creația camerală a compozitorului Vasile Ijac cuprinde o serie de partituri dedicate atât instrumentelor de suflat cât și instrumentelor cu coarde, acompaniate de pian. O mare parte a lucrărilor se regăsesc în catalogul creației realizat de Prof. Dr. Constantin-Tufan Stan, cel care a elaborat primul volum dedicat în exclusivitate compozitorului, intitulat *Vasile Ijac- Părintele simfonismului bănățean*²⁶. Volumul cuprinde biografia acestuia, articole, declarații, interviuri, afișe, precum și un prim catalog al creației compozitorului. Din această catalog am extras lucrările dedicate muzicii de cameră și l-am confruntat cu partiturile găsite în arhiva Muzeului Banatului Timișoara.

Unele partituri au fost identificate doar în lista realizată de prof. dr. Constantin-Tufan Stan, manuscrisele acestora neexistând în arhiva Muzeului. Următoarea listă este refăcută în urma confruntării cu arhiva Muzeului, din fiecare partitură regăsindu-se un singur exemplar în manuscris. O singură

²⁶ Constantin-Tufan Stan, *op. cit.*, p. 163-169

partitură a fost tipărită, în anul 1933 de către Editura Lito Schildkraut Cluj, suita *În Banat* op. 20 pentru violină și pian, din care există doar prima parte, lucrarea Dor. Partitura tipărită se găsește în mai multe exemplare în arhiva Muzeului Banatului Timișoara.

Unele dintre manuscrise se observă a fi primele schițe ale partiturilor compozitorului, în care se regăsesc însemnări și modificări ale textului muzical, pasaje tăiate, șterse sau adăugate cu culoarea roșie. Descoperind doar câte un singur exemplar al compozițiilor, nu putem confrunța veridicitatea discursului muzical cu nici o altă partitură, varianta descoperită rămânând singura valabilă.

CATALOGUL LUCRĂRILOR REALIZAT DE PROF. DR. CONSTANTIN-TUFAN STAN

MUZICĂ DE CAMERĂ

- Cvintet pentru coarde și pian nr. 1 (1938)
- Cvintet pentru oboi, clarinet, corn, fagot și pian nr. 2 (1952)
- Trio nr. 1 pentru vioară, violoncel și pian (1942)
- **Trio nr. 2 pentru vioară, violoncel și pian (1952)²⁷**
- **3 Piese pentru vioară și pian (Moțul la drum; Noveletta; Nostalgie; 1936)²⁸**
- **În Banat, pentru vioară și pian (Dans; Glumă²⁹; Joc³⁰; 1920)**
- **Cvartet nr. 1 în sol minor, op. 7³¹**
- **Cvartet nr. 2³²**
- **Sonata nr. 1 pentru vioară și pian (1932)³³**
- *Moțul la drum, pentru violoncel și pian*
- *În codru, pentru corn și pian*
- *Pe plaiuri bănățene, pentru flaut și pian*
- *Poveste, pentru fagot și pian*
- *Cântec și joc, pentru oboi și pian*

²⁷ Partitura lipsește din arhiva Muzeului Banatului Timișoara

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Ibidem*

³¹ *Ibidem*

³² *Ibidem*

³³ *Ibidem*

PARTITURILE EXISTENTE ÎN ARHIVA MUZEULUI BANATULUI TIMIȘOARA³⁴

- *Cântec și joc pentru oboi și pian* – Prima audiție 1951 în execuția Doroftei (oboi) și R. Rațiu (pian)
- *Concertino pentru clarinet și pian* - reducere
- *În codru pentru corn în Fa și pian* – Prima audiție în 4 XI 1950 la Concertul Filialei Compozitorilor din Timișoara în execuția: Prof. Bunea (corn) și Prof. Evaline Radoș (pian)
- ***La sat***³⁵ *pentru clarinet și pian* – Aprobat Șed. Comisiei din 22 VI 1950 – conf. M. Mihăescu
- *Moșul la drum – violoncello și pian* – Prima audiție 1960 în execuția prof. Al. Boroș, la pian Alla Popa; nu există decât partitura generală
- *Pe plaiuri bănățene pentru flaut și pian* – Prima audiție în XI 1950 la Concertul Filialei Compozitorilor din Timișoara în execuția Prof. Mircea Mihai (flaut) și Prof. Eva Șinca (Radoș)
- *Poveste pentru fagot și pian* – Partitura are ștampila Uniunii Compozitorilor din R.P.R. Filiala Timișoara
- *Quintett pentru pian, 2 violine, violă, violoncello* – Compus în Timișoara 1938, 7 III op. 33 – nu există decât partitura generală
- *Quintett pentru Oboi, Clarinet în Sib, Corno în Fa, Fagott, pian* – Compus în Timișoara 1952
- *Trio nr. 1 pour piano, violon et violoncelle op. 29* – Compus în Timișoara 1942
- *În Banat op. 20 pentru violină și pian* – cuprinde *Dor, Glumă, Joc* – există doar partitura primei lucrări, *Dor*, tipărită de Editura Lito Schildkraut, Cluj, în anul 1933

³⁴ Muzeul Banatului Timișoara, Sector Memoriale, inventar 2019

³⁵ Partitura *La sat pentru clarinet și pian* nu se regăsește în catalogul creației compozitorului Vasile Ijac realizat de prof. dr. Constantin-Tufan Stan. Sunt amintite doar varianta pentru pian solo și o schiță pentru clarinet și orchestră de coarde, schiță care nu se găsește în arhiva Muzeului Banatului Timișoara

ASPECTE FORMALE ȘI INTERPRETATIVE
ÎN LUCRĂRILE PENTRU PIAN SOLO

Urmărind eficientizarea pregătirii pianistice, înainte de a fi un specialist al textului muzical ca metalimbaj, interpretul trebuie să cunoască caracteristicile generale ale culturii universale³⁶.

Sintezele tono-modale din creația muzicală a compozitorilor europeni a primei jumătăți a secolului XX determină particularități de limbaj muzical ale acestora, subordonate noilor direcții estetice conturate în creația europeană. Datorită multiplelor aspectări formative, calea tonală, consacrată prin tradiția clasică, va lăsa loc unei evoluții care vizează structuri polivalente, în care funcțiunile sunt investite cu roluri multiple, în care va domina ambiguitatea tonală.

Cromatisme complexe, introducerea modurilor arhaice, conferă muzicii noi dimensiuni și culori ce se vor constitui într-o nouă sursă de inspirație pentru compozitorii moderni. Dezvoltarea modalismului a marcat un mare moment al înfloririi culturilor muzicale naționale europene.

2.1. AMINTIRI DIN COPILĂRIE pentru pian solo

2.1.1. Cântec țărănesc

*Cântec țărănesc*³⁷ este o miniatură pentru pian scrisă de compozitorul Vasile Ijac, lucrarea este nedată și nu este tipărită, manuscrisul³⁸ compozitorului provenind din donația oferită de Rodica Miloia Colegiului Național de Artă Ion Vidu din Timișoara. Lucrarea aparține seriei partiturilor de inspirație folclorică

³⁶ Cf. Lelia Șerbănescu, *Coordonatele psihologice ale actului interpretativ*, vol. II, Editura Muzicală, București, 2009, p. 44-45

³⁷ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe

³⁸ Datorită faptului că au fost tipărite doar două dintre compozițiile lui Vasile Ijac, exemplele muzicale sunt realizate după manuscrisele partiturilor sau sunt transcrise de subsemnata pe baza manuscriselor compozitorului.

dedicate acestui instrument, din *Caietul 1 pentru pian* alături de lucrările *Când eram copil*, *Reverie*, *Voie bună* și *Joacă*.

Cele două caiete³⁹ cuprind în total 9 miniaturi pentru pian, nedatate, prima pagină a manuscrisului având semnătura compozitorului și dedicația „Soției mele”.

Structura arhitectonică a lucrării *Cântec țărănesc* este tripartită **A B A** și este concepută ca o prelucrare de cântec și joc instrumental – gen specific folclorului bănățean, cu o parte lentă și una mișcată.

Prima secțiune, **A** este alcătuită din 12 măsuri, fiind structurată după tipologia cântecului propriu-zis de stil nou sau modern, în cazul de față cu organizarea strofică: refren – strofă – refren.

Armura indicată de compozitor (*fa# - do# - sol#*) ne conduce către identificarea unui mod mixolidic cu finala *mi*, mod care se formează pe treapta a V-a a unui major, în acest caz fiind identificat *Mi mixolidic* care se formează pe treapta a V-a a lui *La Major*.

Din punct de vedere intonațional, refrenul debutează printr-o mixtură bimodală expusă în plan vertical, în primele măsuri.

Ex. măs. 1-7⁴⁰



³⁹ Caietul 2 cuprinde piesele: *A fost odată*, *Doină*, *Marș*, *Cântec de leagăn*, *Hora mosilor*

⁴⁰ Exemplele muzicale sunt transcrise de subsemnata după manuscrisul compozitorului

Pe ultimul timp al măsurii 5 debutează strofa, construită pe un mod mixolidic pe finala *mi*, cu o inflexiune de tip frigian, cu treapta a II-a coborâtă (fa becar).



Strofa se încheie în măsura 8, când este reexpus refrenul, de data aceasta în registrul acut. Această secțiune se concluzionează cu o cadență în măsurile 11-12 de tip tonal V- I.

Linia melodică a secțiunii este cantabilă, fără ornamente, cu caracter predominant descendent. Se impune o subliniere dinamică a caracterului descendent din punct de vedere interpretativ. Astfel, vom marca fiecare expunere tematică prin dinamică adecvată, prin nuanțe cu caracter general *decrescendo*, reliefate de atacuri pianistice diferențiate.

Din punct de vedere metric, în secțiunea **A** – cântecul propriu-zis, se impune ritmul de tip *aksak* prin prezența indicației metrice de 5/4 cu configurația 3+2. În contradicție cu tiparul metro-ritmic uzual de gen, unde jocul este scris în *aksak* și cântecul propriu-zis în *giusto*, vom observa că această abordare este un element de stil personal care îi aparține compozitorului Vasile Ijac, secțiunea **B** – jocul, fiind notată în măsura de 2/4.

Din punct de vedere interpretativ, în prima secțiune predomină pragurile dinamice reduse, de la *p* la *pp*, reliefându-se doar câteva *crescendo-uri* și *decrescendo-uri*, fără nuanțe ostentative. Caracterul simplu este redat prin construcția modală a materialului sonor și prin indicația agogică *Andante semplice*. Pentru delimitarea planurilor sonore, pedalizarea va fi executată cu grijă, utilizându-se surdina pentru mărirea efectului de *pp* care însoțește apariția strofei și susține reexpunerea refrenului în registrul acut.

Secțiunea **B** se impune prin schimbarea indicației metrice, a indicației agogice *Piu vivo* și este cuprinsă între măsurile 13-31. Secțiunea este construită pe structura a două motive melodico-ritmice, primul motiv variat ritmic și melodic la fiecare expunere.

Această secțiune are o organizare metrică de tip *giusto*, în măsura de 2/4.

Ex. măs. 13-18



Secțiunea debutează cu etalarea primului motiv între măsurile 13-18. Măsurile 13-14 expun la mâna stângă o formulă introductivă susținută sonor prin bitonia *mi – si* în ostinato, cu caracter melodic descendent, tipic folclorului, care se menține pe durata întregii expuneri.

Această bitonie se extinde în măsura 15 la o tritonie *mi – si – la*, în momentul de debut al melodiei la mâna dreaptă. Polimodalismul este rezultat din cele două voci care îi revin mâinii drepte, unde vocea I în măsurile 15-18 etalează o pentacordie *la – si – do# – re# – mi*, completată de vocea a II în măsura 15 cu tricordia *la – si – do becar*, iar între măsurile 16-18 cu tetracordia *fa becar – fa# – sol# – la – si* cromatică cu prima treaptă mobilă. Cadența liniei melodice, respectiv vocea I, se realizează pe treapta a II-a – cadență tipic bănățeană (sud-slavă) armonizată tonal.

Măsura 18 reexpune motivul inițial, de data aceasta însă fără introducere. Specificul liniei melodice este de tip instrumental și se remarcă prin apariția mordentului superior de la vocea I în măsura 21.

Între măsurile 22-26 debutează cel de al doilea motiv al secțiunii, pe o bitonie redată în acompaniamentul mâinii stângi pe sunetele *la – mi*, bitonie care se transformă într-un joc de octave. Începând cu măsura 27 se reia motivul inițial, precedat de o singură măsură introductivă, motiv care încheie secțiunea **B**.

Caracterul *giusto* va impune interpretului o redare metro-ritmică precisă, accentele notate în măsurile introductive ale motivului inițial impunându-se printr-un atac precis, diferențiat, fără sunete ostentative. Reluarea motivului în măsura 22 în plan dinamic redus, în nuanța *pp*, determină schimbarea atacului pianistic în redarea jocului de octave din acompaniamentul mâinii stângi.

Măsurile 30-31 reflectă finalul secțiunii **B** prin apariția indicației *poco rit.*, și realizează totodată tranziția către revenirea secțiunii **A**.

Măsura 32 reinstalează cântecul propriu-zis, secțiunea **A**, de data aceasta variat ritmic și melodic. Materialul sonor este îmbogățit prin motive cu caracter modulant, inflexiuni melodice cu aspect tono-modal, aspecte ce conduc spre o cadență finală de tip tonal.

Începând cu măsura 39, compozitorul introduce o serie de inflexiuni modulatorii prin care sugerează ca centre de gravitație tonalitățile *Fa Major - Sol Major - La Major*, procedeu întâlnit și la alți compozitori, pentru a conferi culoare textului muzical. În măsura 43 discursul melodic este îmbogățit, presărat de mordente superioare, apogiaturi simple și duble, realizate în nuanța *pp*. Măsurile 45-46 etalează ultimele acorduri ale miniaturii, pregătind cadența finală de tip tonal V-I, pe sunetele tonalităților *Mi Major-La Major*.

2.1.2. Hora moșilor

Lucrarea pentru pian *Hora moșilor*⁴¹ este ultima din seria miniaturilor cuprinse în *Caietul 2 pentru pian*, caiet în care se regăsesc și lucrările *Marș*, *Doina*, *Cântec de leagăn* și *A fost odată*.

Intitulată *Hora moșilor*, miniatura pentru pian dezvăluie încercarea compozitorului de a se apropia de termenii și forma unei hore tradiționale, aspect vizibil în opțiunea aleasă pentru compunerea unei melodii în caracter popular.

Forma miniaturală, nepretențioasă, a cărui discurs muzical se menține în datele expunerii caracterului de joc instrumental, inspirat din *Hora I* (cunoscută și sub denumirea de *Hora Mare* sau *Hora Goviei*), practică în județul Caraș-Severin, mai precis în zona Oraviței, plasează în prim plan utilizarea repetată a cadenței autentice pe treapta a II-a, în măsurile 18-19⁴²:



și în măsurile 41-42:

⁴¹ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe

⁴² Exemplele muzicale sunt transcrise de subsemnata pe baza manuscrisului compozitorului



În planul secund se sugerează formule ritmice de horă autentice, accentuând opțiunea pentru primatul *giusto-silabicului*, preferând ritmurile simetrice.

Ex. măs. 1-5



Culoarea modală este vizată atât la nivelul melodiei, cât și la cel al armoniei, prin introducerea unor succesiuni scalare încadrabile în: *mi doric* între măsurile 1-5, balans major-minor deductibil prin prezența lui *re minor armonic*, *re doric*, *re doric cu tr. IV-a urcată*, *Re major – re minor*.

Înveșmântarea armonică este construită în jocuri de cvarte și cvinte, dispuse în desene intervalice alcătuite din linii frânte sau succesiuni paralele, între măsurile 12-15.

Ex. măs. 12-15



Din punct de vedere al tehnicii pianistice, deplasarea între registre se realizează rapid, cu tiparele degetelor pregătite, urmărindu-se acuratețea și precizia salturilor intervalice enunțate în tempo *Allegro*, indicație agogică notată de compozitor la începutul partiturii. Valorile de timp utilizate cu precădere sunt cele de șaisprezecimi și optimi, discursul muzical fiind îmbogățit cu accente și apogiaturi scurte.

Vasile Ijac își bazează demersul constructiv pe asociații intervalice, ritmice, de ambient modal, asociații bazate pe ideea continuității, chiar și în condițiile maximei distanțări. Astfel, contrastul nu va atinge valori extreme, existând întotdeauna temeiul unor asociații logice sau al unor legături între planurile opozitorii.

2.1.3. Joacă

Miniatura *Joacă*⁴³ face parte din *Caietul 1 pentru pian*. Structura arhitectonică a lucrării este tripartită **A B A**, precedată de o introducere de două măsuri, realizată dintr-un joc melodic între tonalitățile *Do Major- la minor*.

Secțiunea **A** este alcătuită din 22 măsuri, având indicația metrică 3/4 și indicația de tempo *Andante ma non troppo*.

Ex. măs. 1-4⁴⁴



Din punct de vedere intonațional, în măsurile 3-4 melodia debutează într-un *la eolic* cu dublă tertă (mare și mică) specifică zonei Banatului.

Între măsurile 7-10 întâlnim o secțiune polimodală unde se suprapun *re eolic*, *re frigid (mib)*, *re mixolidic (do becar, fa#)* cu inflexiune *lidică (sol#)* în măsura 9.

Ex. măs. 5-12



⁴³ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe

⁴⁴ Exemplele muzicale sunt transcrise de subsemnata după manuscrisul compozitorului

În măsura 11 debutează *sol doric*, care aduce o cadență polimodală în măsura 15, compozitorul utilizând aceleași elemente melodice ca și în secțiunea anterioară.

Măsura 16 se impune prin modulația spre modul cromatic *la mixolidic* cu treptele a 2-a și a 6-a coborâte. Specificul modurilor cromatice este prezența mai multor trepte modificate, intervalul de 2+ (secundă mărită), precum și depășirea cadrului diatonic.

Sib → *do #* (9 cvinte – 6 cvinte diatonice
- 3 cvinte cromatice)

O formulă de stil a compozitorului Vasile Ijac care se subordonează titlului lucrării *Joacă*, este marcată de simetria frazei de început, în construcția căreia compozitorul notează două măsuri de introducere și alte două măsuri concludive, cu rol de pasaj.

Secțiunea **B** se instalează începând cu măsura 23 și are indicația metrică 6/8, care în acest caz reprezintă un procedeu de modificare a metricii. Compozitorul Vasile Ijac păstrează metrul ternar dar prin specificația *Allegro*, metrul devine binar cu pulsație ternară.

Ex. măs. 9-24



Din punct de vedere intonațional, secțiunea **B** debutează în *la frigic* (sib) prin prima formulă metro-ritmică întâlnită între măsurile 23-24. Având un desen specific, formula este reluată între măsurile 26-27, precum și între măsurile 30-31. Primele două expuneri sunt identice, cea de-a treia expunere realizându-se la octava inferioară.

În măsura 25 este introdusă cea de a doua formulă melodică, variată ritmic, cu inflexiuni modulatorii. Această formulă apare în măsura 25 dublată la bas, în măsura 28 expusă cu o octavă ascendentă, din nou dublată de bas. În măsura 29 apare variată melodic și expusă doar de vocea superioară. În măsura 32 este variată ritmic și expusă în registrul grav, cu o octavă inferioară poziției inițiale.

Între măsurile 23-32 cele două formule ritmico-melodice se intercalează.

Măsurile 33-34 etalează a treia formulă ritmico-melodică care se reia în măsurile 35-36 la octava inferioară, variată ritmic și melodic. Măsurile 37-38 introduc o formulă cu suport armonic cu rol de pedală, realizată de acordul de tip cluster (cvartă, secundă). Vocea superioară are un traseu de arc melodic ascendent, motivul melodic fiind expus pe sunetele *fa- sol- lab – sib*.

Ex. măs. 35-47

Începând cu măsura 39 revine a treia formulă ritmico-melodică, de data aceasta acompaniată variat de pedala arpeggiată a sunetelor unui *la eolic*.

În măsurile 41-42, a patra formulă ritmico-melodică care se distinge în această secțiune mediană, este reprezentată de un motiv melodico-ritmic expus în patru registre diferite pe întindere de patru octave, din supraacut până în supergrav.

Întreaga secțiune **B** este construită dinamic. Ritmul este gradat dinamizat, secțiunea debutând cu 8 diviziuni în măsura 23 și atingând apogeul cu 24 de diviziuni în măsurile 39-42. Punctul culminant al acestei secțiuni se încadrează în aceste repere.

În măsura 46 revine secțiunea **A**, iar din măsura 64 este introdusă **Coda**.

Ex. măs. 64-70



Coda are o încărcătură intonațională cu aspect tonal-cromatic, însă cu substrat modal rezultat atât din construcția acordurilor de tip cluster, cât și prin enunțarea unor scări intonaționale incomplete, eliptice de *fa*, expuse în două registre diferite. Vasile Ijac păstrează formula de stil caracterizată prin jocul de registre și redefinește titlul lucrării: *Joacă*.

Cadența poate fi interpretată ca o glumă copilărească. După reexpunerea unor elemente modale cu sugestie tonală, compozitorul finalizează miniatura cu o cadență pur tonală, surprinzătoare, marcată prin indicația de intensitate *ppp* „în șoaptă” pe acordul tonalității *Do Major*.

2.2. HEDONISME pentru pian solo

„Era în perioada imediat următoare studiilor mele la Paris, adică după anul 1930. Aceste lucrări mi-au oferit ocazia să încerc procedee componistice care anticipează, poate, unele aspecte ale muzicii noastre de mai târziu.”⁴⁵

2.2.1. *Caietul I, OP. 13*⁴⁶

2.2.1.1. *Preludiu*

În această primă serie de miniaturi, Vasile Ijac experimentează conceptul tonalității lărgite – specific perioadei în care se încadrează lucrarea în contextul creației europene, prin utilizarea unui limbaj polimodal, identificat din analiza structurilor care se manifestă în plan orizontal. Armonia de tip modal reiese din verticalizarea orizontalului, dând naștere unor structuri și intonații specifice.

Miniatura *Preludiu* este prima lucrare din seria *Hedonismelor*, caietul I, op.13, scrise de compozitor pentru pian solo. Acest caiet include patru lucrări dedicate pianului solo, și anume: *Preludiu*, *Amor*, *La crâșmă* și *Dans*.

Preludiu poate fi perceput drept lucrarea care precede întreaga succesiune de miniaturi sau care precede doar acest prim ciclu, op. 13, cu tematica cea mai apropiată de sensul cuvântului *hedonism*⁴⁷, sugerată de titlurile celor patru lucrări cuprinse.

Miniatura *Preludiu* face parte dintr-o fază experimentală a creației sale, reprezentând una dintre primele încercări ale compozitorului de a urma tendințele stilistice ale începutului de secol XX.

Structura arhitectonică a miniaturii *Preludiu* este bipartită **A B** și Coda.

⁴⁵ Ovidiu Manole, *Convorbire cu compozitorul Vasile Ijac*, în *Orizont*, Timișoara, XXIII, 4 (219), 1972, 5

⁴⁶ *Caietul I*, op. 13 a fost tipărit de Editura Lito Schildkraut din Cluj în anul 1933

⁴⁷ *Hedonism* - Concepție etică potrivit căreia scopul vieții este plăcerea, eliberarea de suferință. ♦ (Estet.) Teorie care consideră că principala funcție a artei este aceea de a delecta. ♦ Tendință exagerată în căutarea plăcerii, frecventă în stările maniacale. [< fr. *hédonisme*, cf. gr. *hedone* – plăcere]. Cf. www.dexonline.ro

A între măsurile 1-18

B între măsurile 19-29

Coda între măsurile 30-38

Prima secțiune, **A** este polimodală, cu armură tonală (4 bemoli), alcătuită din introducere și cinci subsecțiuni, dispuse sonor pe întinderea a 18 măsuri. Fiecare subsecțiune este marcată de indicații agogice sau de modificări metrice.

Introducerea este alcătuită din 5 măsuri, având indicația metrică 6/8 și indicația de tempo *Poco adagio*. Din punct de vedere intonațional, lucrarea debutează cu o heptacordie cromatică, un *doric* pe sunetul *fa*, cu treapta a 4-a urcată (și becar).



Ex. măs. 1-7⁴⁸

PRÄLUDIUM. PRELUDIUM. PRELUDE.

Poco adagio.

p

pp

ppp

Animato.

cresc.

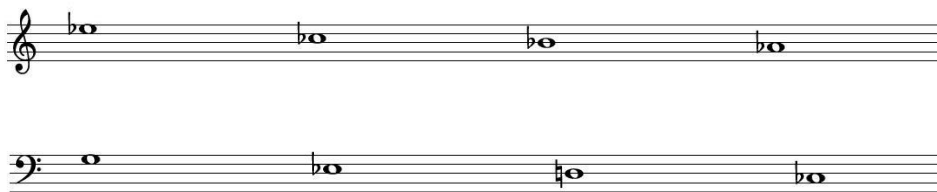
Din punct de vedere interpretativ, în introducere predomină pragurile dinamice reduse, de la *p* la *ppp*, fără nuanțe ostentative. Accentele din prima măsură notate în partitura basului se vor realiza fără lovire, insuflând impulsul pentru introducerea celorlalte două planuri sonore. Pentru delimitarea

⁴⁸ Exemplele muzicale sunt redactate din partitura tipărită

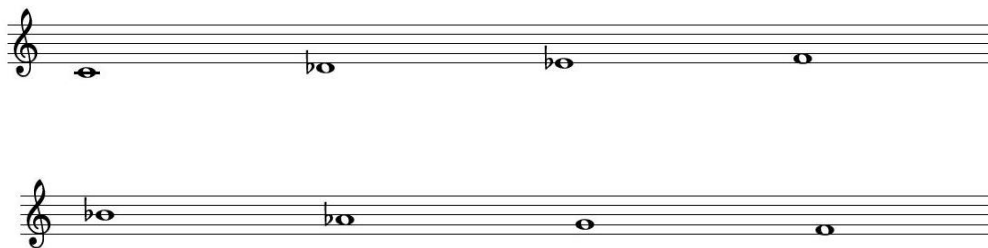
planurilor sonore, pedalizarea va fi executată cu grijă iar efectul sonor impus de nuanța *ppp* va fi susținut prin utilizarea surdinei.

Construcția modală a acordurilor cu aer straniu, realizate din suprapuneri de cvarte⁴⁹, înlănțuirile intervalice de secundă, terță și cvartă ale vocii mediane, precum și indicația de tempo *Poco adagio* denotă caracterul simplu al introducerii.

Măsurile 6-8 se impun prin schimbarea de tempo, *Animato* și de suprapunerea a două tetratonii: *mib-dob-sib-lab* întâlnită la mâna dreaptă, și tetratonia cromatică *sol-mib-re becar-dob* la mâna stângă.

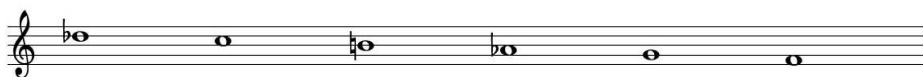


Măsura 9 aduce o schimbare metrică prin indicația 3/4 și suprapunerea a două tetracordii: *do- reb-mib-fa* ascendent și *sib-lab-sol-fa* descendent.

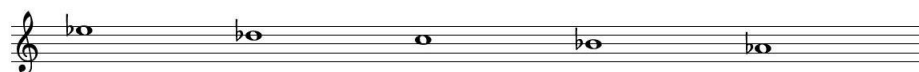


Măsura 10, având indicația metrică 6/8 reprezintă punctul culminant al secțiunii **A**, construit pe o hexacordie cromatică, *reb-do-si becar-lab-sol-fa*, pe sunetele căreia vocea superioară etalează coborârea în acorduri de tip cluster.

⁴⁹ Op. cit: „Urmând logic (și istoric), acordului de terțe (utilizat de tonalitate), primul tip de accord (ce succede celui de terțe suprapuse) este cel de cvarte suprapuse. Germenele acestui accord îl găsim în creația lui Scriabin, a impresioniștilor francezi, în *Simfonia de cameră Nr. 1* de Schönberg, precum și în *Tratatul său de armonie*, fiind preluat de școlile naționale modern cu pronunțată tentă modală.” Dan Buciu, *Mic tratat de scriitură modală*, Editura Muzicală Grafoart, București, p. 68.



Măsurile 11-12, construite pe pentacordia *mib-reb-do-si-lab*, prezintă o diminuare a scării întâlnite în măsurile 1-5.



Până la finalul secțiunii **A** întâlnim o reevaluare a sonorităților expuse anterior. Sunetele din afara scării, cu rol de suport armonic, se găsesc în structuri verticale.

Polimetria acestei prime secțiuni a lucrării *Preludiu* este rezultată din alternarea măsurilor 6/8, 3/4, 6/8, 2/4, 6/8.

Dinamica părții are profil sinuos *p-pp-ppp-ff-p-pp-ppp*, în general cu efect de diminuare, predominând nuanțele mici. Punctul culminant este marcat prin nuanța *ff*.

Din punct de vedere interpretativ, discursul muzical în această secțiune se dinamizează prin diminuarea valorilor de note utilizate, fapt ce presupune un atac pianistic diferențiat. Măinile se așează pe tiparele melodice predominante, de regulă combinații intervalice de secundă, terță și cvartă, iar atacul pianistic se realizează prin rulare, nu prin articulare. Tensiunea se acumulează treptat, urmărindu-se mobilitatea brațelor în realizarea deplasărilor între registre și respectarea indicației *brillante* din măsura 9. Punctul culminant al secțiunii este marcat de pasajul realizat din structuri acordice cu profil descendent, enunțat în nuanța *ff*.

Măsura 13 readuce liniștea și calmul introducerii, precum și caracterul simplu susținut de pragul dinamic foarte redus.

Secțiunea **B** se impune prin modificarea sistemului de intonație marcat printr-o nouă armură (5 diezi), indicația metrică 4/8 și indicația de tempo *Moderato*. Această secțiune este formată din două subsecțiuni, **b1** între măsurile 19-24, și **b2** între măsurile 25-29.

Subsecțiunea **b1** este construită pe o scară de 11 sunete, cu 4 sunete enarmonice.



Subsecțiunea **b2** este construită pe o scară de 12 sunete, cu alte 4 sunete enarmonice, măsurile 28-29 reprezentând o secvență progresivă a primului motiv al subsecțiunii **b2**.



Cele două subsecțiuni ale secțiunii **B** sunt contrastante atât din punct de vedere al scărilor intonaționale utilizate, cât și al conturului melodic. Prima subsecțiune, **b1** este construită pe acorduri de tip cluster, iar subsecțiunea **b2** are linia melodică realizată din șiruri de terțe paralele.

Ex. măs. 19-26



Din punct de vedere interpretativ, acordurile subsecțiunii **b1** se realizează cu degetele întinse, lipite de clape. Se va urmări evidențierea liniei melodice și realizarea *legato*-ului din degete, susținut de pedalizare.

În subsecțiunea **b2**, compozitorul suprapune planurile sonore. Cantabilitatea terțelor paralele, interpretate cu mișcări lejere, prin rulare, se reliefează deasupra pedalelor armonice în valori de doimi și a inserțiilor ritmice, *staccato*, în valori de optimi, enunțate de mâna stângă.

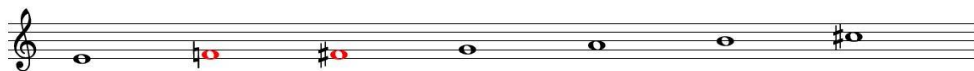
Planul dinamic redus al Codei, marcat prin nuanța *pp*, denotă un atac pianistic moale dar totodată precis al acordurilor și octavelor, realizat prin dozarea greutății din braț. Actul interpretativ se subordonează indicației *poco a poco calando*.

Miniatura *Amor*, a doua lucrare cuprinsă în *Hedonisme* caietul I op. 13, are forma arhitectonică tripartită **A B C** și Coda, debutând cu patru măsuri introductive.

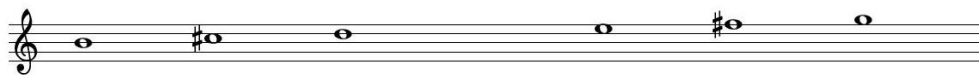
Coda între măsurile 42-46

Titlul *Amor* exprimă ideea unui decor al iubirii iar acordul de cvarte enunțat în nuanța *pp*, induce starea emoțională imprimată de titlul sugestiv. Atacul pianistic presupune un tușeu moale, *crescendo*-ul realizându-se ușor, fără nuanțe ostentative.

Din punct de vedere intonațional, introducerea este marcată prin armura de 2 diezi și cuprinde 2 structuri. Între măsurile 1-2 întâlnim o pentatonie hemitonică cu iconon de terță mică, cu treaptă mobilă *fa#* și pien *la*, de pe sunetul *mi*, expusă în plan vertical prin acorduri cu specific modal.



38



Debutând în nuanța **pp**, nuanță preferată de compozitor pe întregul discurs sonor al acestei miniaturi, introducerea are un profil dinamic ascendent, în care predomină nuanțele mici.

Prima secțiune **A**, cuprinsă între măsurile 5-11, este notată în sistemul ritmic aksak, fiind marcată prin indicația agogică *Adagio*.

Ex. măs. 1-8⁵⁰

LIEBE. AMOR. AMOUR.



Materialul sonor utilizat în această secțiune este reprezentat de expunerea cromatică de tip tonal, prelucrată însă modal. Determinarea scărilor intonaționale a fost realizată pe baza formulelor melodice, scara rezultând din formula de incipit a secțiunii.



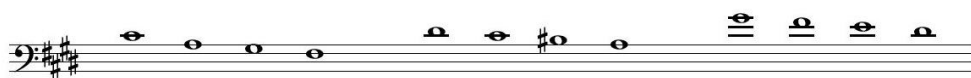
Interpretarea artistică va urmări perpetuarea stării de calm sugerată de indicația agogică *Adagio*, precum și reliefaarea melismelor care însoțesc discursul melodic. Strălucirea sonoră este reflectată de enunțarea ornamentelor cu lejeritate și claritate.

⁵⁰ Exemplele muzicale sunt redactate din partitura tipărită

Secțiunea **B**, a cărei desfășurare sonoră se încadrează între măsurile 12-25, se impune prin modificarea sistemului de intonație marcat printr-o nouă armură (4 diezi). Notată în sistemul ritmic giusto-silabic cu intervenții *parlando rubato*, secțiunea are indicația metrică 4/8 și indicația de tempo *Larghetto*.

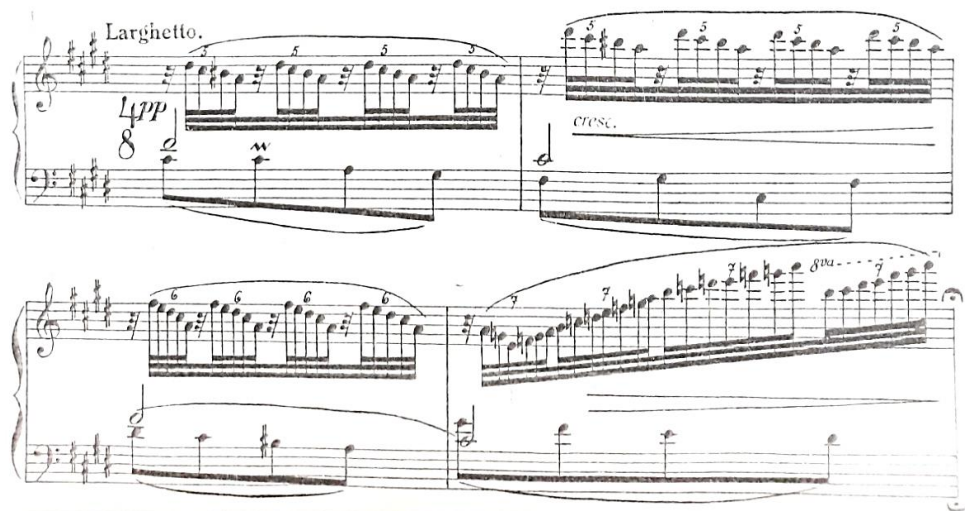
Din punct de vedere intonațional întâlnim o suprapunere de scări modale pe mai multe planuri sonore, fiecare cu rol distinctiv și cu caracter arpeggiat descendent.

Vocea a treia a discursului muzical se remarcă prin profilul general descendent, având rol de enunțare a cadrului metric. Este de sine stătătoare în plan melodic, fiind manifestată prin structurile:



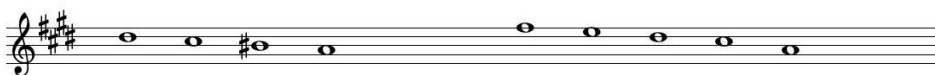
Vocea mediană delimitează măsurile prin formule augmentate și este enunțată printr-o structură de bitonie de cvartă *fa-do* cu caracter descendent.

Ex. măs. 12-15



Vocea superioară, intonată de mâna dreaptă, în contextul general de agogică lărgită, expune prin valori diminuate, respectiv de treizecimoimi, structurile:

Măs. 12-14



Măsură 15 poate fi considerată punct culminant al secțiunii **B**. Dinamizată prin expunerea neregulată în contextul secțiunii (secțiunea are profil melodic descendent), are caracter melodic ascendent corelat cu dinamică descendentă. Dinamizarea revine și din valorile de treizecimoimi, grupate în diviziuni de septolet.

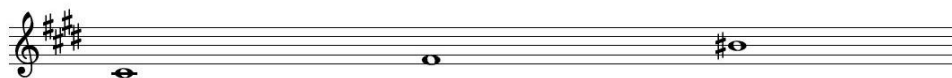
Din punct de vedere interpretativ, pornind din nuanța *pp*, compozitorul suprapune planurile mobile ale diviziunilor excepționale de cvintolete, sextolete și septolete, cu pedalele armonice ale celorlalte două planuri sonore. Grupurile de treizecimoimi se realizează așezând mâinile pe tiparele desenului melodic.

Între măsurile 19-25, compozitorul Vasile Ijac prelucrează materialul sonor prin diferite procedee compoziționale: transpunerea pe alt sunet a formulei inițiale, precum și inversarea planurilor melodice și a rolurilor acestora.

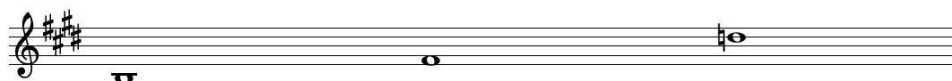
În măsura 19 întâlnim o structură verticală de tip modal armonic

formată din două bitonii

Măsurile 20-21 expun două bitonii de cvartă, de data aceasta enunțate melodic:



Măsurile 22-23 introduc sugestiv formula unui arpegiu (contratimpat) expus de mâna stângă și completat de secunde pe timp ale vocii superioare.



Secțiunea se încheie cu un pasaj notat cu indicația *glissando* care pregătește enunțarea celor două acorduri finale. Ultimul acord este reprezentat atipic printr-o cadență după coroană, subordonat indicației dinamice *fp*.

Secțiunea C, delimitată între măsurile 26-41, este notată în sistemul ritmic *giusto-silabic* și se remarcă prin schimbarea indicației de tempo, *Vivace*.

Ex. măs. 26-28

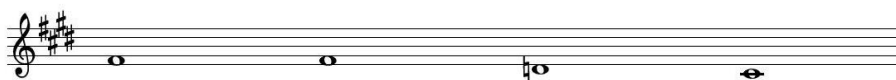


Deși măsura este binară 4/8, ritmul este reprezentat de suprapunerea pulsației binare cu cea ternară. Remarcăm la vocea superioară o scriitură atipică a sextoletului, ale cărui formule ternare apar contratimpate.

Laitmotivul secțiunii C este realizat din configurația 2 cu 3, care apare combinată pe toate planurile: ritmic, melodic și armonic, devenind unul dintre elementele compoziționale specifice compozitorului.

În majoritatea creațiilor aparținând compozitorilor primei perioade a secolului al XX-lea, acest mijloc de prelucrare a formulelor rezultate din combinația secunde cu terță este constantă.

Planul sonor al mâinii stângi, vocea mediană, reprezentat prin formula melodică



este expus în trei registre diferite, descendente, dinspre registrul acut înspre cel grav. Odată cu cea de a patra apariție în octave, în măsura 32, se introduce un nou desen ritmico-melodic, expus prin valori egale în diferite combinații, de la valori diminuate spre valori augmentate.

Secțiunea C este marcată de dificultăți tehnice impuse de salturile intervalice de la mâna stângă, realizate într-un tempo rapid. Se va urmări mobilitatea brațelor în realizarea deplasărilor dintre registre și atacul pianistic diferențiat între sunetele accentuate și sextoletele lejere enunțate de vocea superioară.

Secțiunea C, având caracter frenetic, se reliefează prin utilizarea accentelor, a nuanțelor de *f* cu precădere în registrul grav și prin expunerea motivică în cele trei registre diferite.

Începând cu măsura 36 sunt reexpuse și prelucrate la nivel melodic, armonic, ritmic și metric structurile sonore aferente secțiunilor A și B, expuse de această dată concluziv.

Coda, cuprinsă între măsurile 42-46, readuce în prim plan sistemul ritmic aksak pe cadrul căruia sunt reexpuse sonoritățile inițiale (vezi secțiunea B). Acordurile finale au aceeași structură armonică ca și acordul de incipit.

Ex. măs. 40-46



Din punct de vedere al tehnicii pianistice, finalul nu presupune dificultăți, ci ne readuce atmosfera de liniște a introducerii, care se stabilește treptat, prin augmentare valorică și prin indicația *Ancora più lento*. Acordurile de final, având aceeași structură armonică ca și cele de incipit, presupun același atac pianistic, cu degetele întinse, cu mișcare lejeră în realizarea deplasării între registre.

2.2.1.3. La crâșmă

Miniatura *La crâșmă*, a treia lucrare din *Hedonisme*, caietul I, op. 13, are forma arhitectonică cu structură de rondo astfel: **A B A C A D** și Coda.

A între măsurile 1-10

B între măsurile 11-25

A între măsurile 26-36

C între măsurile 37-49

A între măsurile 50-70

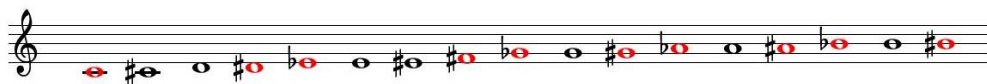
D între măsurile 71-85

Coda între măsurile 86-95

Sistemul ritmic în care se încadrează miniatura este giusto-silabic.

Prima secțiune **A**, cuprinsă între măsurile 1-10, are indicația metrică de 3/4 și indicația de tempo *Allegretto rubato, sempre scherzando*.

Din punct de vedere intonațional, materialul sonor este alcătuit din progresii armonico-melodice, predominante fiind însă cele armonice. În realizarea acestora, compozitorul utilizează materialul sonor rezultat din totalul cromatic de tip tonal, cu 5 sunete enarmonice, cu sugestie de *si minor* indicată prin armura de 2 diezi. Organizarea sonoră este de factură tonal-modală.



Dinamica de la *pp* la *f* are caracter crescător ascendent, iar organizarea materialului sonor are caracter descendent. Desenul ritmic predominant este alcătuit din formule contratimpate.



Linia melodică este foarte ornamentată după cum urmează:

- apoggiaturi lungi pe timpul 3 al măsurilor 1, 2, 3, 4, 5, 7 și 9
- mordente pe primul timp al măsurilor 3, 6, 9.

Din punct de vedere interpretativ, dificultățile tehnice sunt impuse de dispozițiile acordurilor, care ating uneori intervalul de decimă, fapt ce va conduce spre enunțarea acestora *arpeggiato*.

În privința secțiunii **B**, pot exista două interpretări și anume:

- o interpretare strictă respectând tratatele de forme și anume aceea că secțiunea poate fi cuprinsă între măsurile 14-25, măsurile 11-13 având rol de pasaj în tempo inițial aferent secțiunii **A**;

sau

⁵¹ Exemplele muzicale sunt redactate din partitura tipărită

- având în vedere perioada în care a fost compusă lucrarea, precum și specificul creației compozitorului, putem considera debutul secțiunii măsura 11, marcată prin schimbarea armurii în 5 bemoli.

Ex. măs. 10-15



Măsura 14 aduce o schimbare de tempo prin indicația Vivo și se impune printr-un motiv melodic cu un desen ritmic compus din valori egale în desfășurări cu proporții de $1/2$ și $1/4$. Între măsurile 14-16, acest motiv este expus în trei registre diferite, cu profil ascendent.

Tempoul rapid impune interpretarea pasajului cu mișcări scurte, cu staccato realizat doar din degete. Mișcarea brațelor se realizează rapid în deplasarea dintre registre, cu tiparele degetelor pregătite.

Măsura 17 introduce un alt motiv melodico-ritmic desfășurat pe un singur timp, expus de trei ori în cadrul măsurii, pe fiecare timp într-un registru diferit, cu caracter descendent. Această măsură are rol de legătură cu măsurile 18-20 care se impun prin același material sonor și aceeași prelucrare motivică ca și măsurile 14-16.

Măsurile 21-23 marchează apariția celui de al treilea motiv melodico-armonico-ritmic utilizat de compozitor în această secțiune, reprodus în fiecare măsură într-un registru diferit, din nou, cu aspect descendent.

Din punct de vedere al tehnicii interpretative, realizarea motivului presupune rularea degetelor pe tiparele arpeggiului, conduse de mișcarea circulară a brațului. Deplasarea rapidă între registre și acumularea tensiunii în

coborâre, impusă prin indicația *cresc.*, conduce spre finalul motivului, spre pasajul cromatic *furioso* care face legătura cu revenirea **A**-ului.

Scara intonațională utilizată de compozitor în această secțiune este următoarea:



Revenirea secțiunii **A**, cuprinsă între măsurile 26-36, aduce schimbarea sistemului de intonație prin revenirea la armura inițială cu 2 diezi, precum și schimbarea tempo-ului prin indicația *Allegretto rubato, sempre scherzando*.

Din punct de vedere al dinamicii, această secțiune debutează în nuanța *ff*, nuanță predominantă a secțiunii, pregătită de pasajul cromatic în *crescendo furioso* care încheie secțiunea **B**.

Materialul sonor ușor variat, este expus de această dată în registre diferite față de prima secțiune **A**, între măsurile 26-35, în nuanța *ff russico*, cu ușoare *crescendo*-uri și *decrescendo*-uri. Realizarea acordurilor în *ff* presupune o mișcare amplă a brațelor, un atac pianistic cu degete întinse pentru o sonoritate bogată în armonice.

Măsura 36 expune enarmonic motivul melodico-ritmic enunțat în măsura 13 a miniaturii. Expus de trei ori, în trei registre diferite cu profil descendent, încheie secțiunea **A** și pregătește introducerea secțiunii **C**.

Secțiunea **C**, desfășurată sonor între măsurile 37-49, se impune prin modificarea sistemului de intonație marcat printr-o nouă armură (2 bemoli), a indicației metrice 6/8 și a indicației de tempo *Quasi lento, abbadonandosi*.

Ex. măs. 37-43

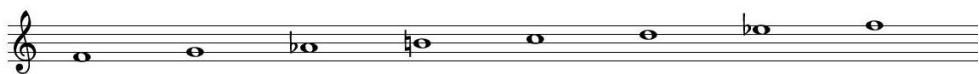


Întreaga secțiune este construită prin utilizarea sonorităților tonomodale, specifice perioadei de creație în literatura universală ca mijloc compozițional de prelucrare a tonalității lărgite.

Din punct de vedere al dinamicii, această secțiune are aspect contrastant față de secțiunea **A**, nuanțele predominante fiind cele de *pp*-*ppp*.

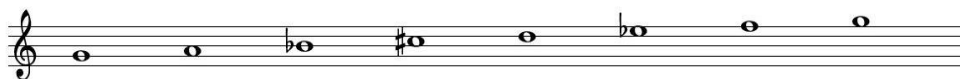
Sub aspect interpretativ, contrastele apar datorită registrelor sonore utilizate de compozitor. Discursul melodic se întinde pe aproape întreaga suprafață a claviaturii pianului, între sunetul *do* din contraoctavă până la sunetul *fa* din octava a patra. Indicația *brillante* evidențiază claritatea și frumusețea motivelor notate în registrul acut. Desfășurarea scalară cu profil descendent presupune o mișcare lejeră a brațului, realizată cu degete rulate pe tipare, care se oprește într-o succesiune de acorduri cu indicația *fz*.

Începând cu măsura 40, întâlnim un pasaj cu dublă aspectare, care poate fi interpretat ca o heptacordie, un mod lidico-mixolidic pe *fa*, cu treapta a treia coborâtă, datorită armonizării cu terța mică și cvartă lیدică.



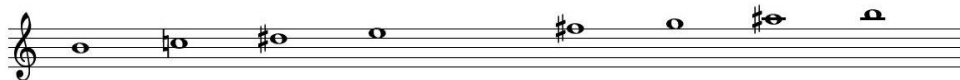
Cea de a doua aspectare este considerarea scării o heptacordie cromatică pe *fa*, un eolic cu treapta a patra urcată, cu intervalul de secundă mărită între treptele 3-4.

Măsura 42 aduce o altă heptacordie cromatică, un mod eolic pe *sol*, cu treapta a patra urcată.



Cea de a treia apariție a secțiunii **A**, cuprinsă între măsurile 50-70, dublă ca și extindere față de celelalte, readuce sistemul intonațional inițial, marcat prin cei 2 diezi, precum și indicația metrică inițială de 3/4 și indicația de tempo *Allegretto rubato, sempre scherzando*.

Este o secțiune variată ritmico-melodic, utilizând material sonor dublu cromatic, format din două tetracordii.



Secțiunea are aspect tonal-modal, notată în sistemul ritmic giusto-silabic, cu desen ritmic sincopat care alternează cu valori egale.

Măsura 64 se impune printr-un cromatism total, iar măsurile 67-69 reiau primul motiv ritmico-melodic al secțiunii **B**, expus de fiecare dată ascendent la distanță de semiton, în trei registre diferite.

Tensiunea acumulată răbufnește începând cu măsura 64, unde mersul cromatic al mâinii stângi susține armonic desenul în acorduri al vocii superioare. Mișcările ample ale brațelor, scriitura densă, deplasarea între registre, sunt câteva dintre elementele care dezvoltă sonorități tensionate.

Măsura 70 aduce un nou desen ritmico-melodic eșalonat pe un singur timp, din nou expus în trei registre diferite, cu caracter descendent, care realizează legătura cu secțiunea **D** a lucrării.

Secțiunea **D** cuprinde 15 măsuri, între măsurile 71-85, păstrează armura inițială de 2 diezi, dar aduce ca noutate o polimetrie în plan orizontal, prin alternarea măsurilor de 2/4 și 3/4, dispuse astfel: 4-3-4-4.

Ex.măs. 68-74



Indicația de tempo *Vivace molto* este susținută de cursivitatea desenului melodic arpeggiat al acestei secțiuni. Motivul arpeggiat se suprapune cu un motiv ritmico-melodic repetitiv în trei registre diferite, uneori cu caracter ascendent, alteori cu caracter descendent.

În construcția ritmică a motivului, compozitorul utilizează doar valori de șaisprezecimi iar sistemul de intonație este reprezentat de totalul cromatic, cu armură sugestivă de *si minor*.

Dinamica secțiunii are caracter sinuos, cu *crescendo*-uri și *decrescendo*-uri, cu motive enunțate în *fz*, realizate prin mișcări flexibile, ample ale brațelor, susținute de pedalizare. Încărcătura desenului melodic în continuă creștere dinamică, conduce spre finalul tensionat, energic, susținut de acordurile și structurile notate *secca sempre fz*. Atacul pianistic se va realiza cu degetele tensionate pentru evidențierea transparenței sunetelor componente.

Coda, cuprinsă între măsurile 86-95, are caracter concludiv, fiind marcată prin indicația de tempo *Meno mosso risoluto*.

Ex. măs. 85-95

Musical score for piano, measures 85-95. The score is in 2/4 time and G major. It features a syncopated rhythm and a descending dynamic from fortissimo (fz) to pianissimo (ppp). The tempo is marked 'Meno mosso risoluto.' and the texture is 'secca sempre'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

În această secțiune, compozitorul reia elemente din toate secțiunile, precum: ritmul sincopat, ornamentele specifice secțiunii **A**, dinamica cu caracter descendent de la fz la ppp, expunerea materialului în registre diferite.

După tensiunea acumulată anterior, începând cu măsura 90, compozitorul reintroduce starea inițială de liniște, evocând subit nuanța ppp, structurile acordice lăsând impresia de ecou prin ultima etalare a motivului sincopat. Degetele pianistului se detensionează, mișcările brațelor se reduc, susținând expunerea ultimelor acorduri în nuanța ppp.

2.2.1.4. Dans

Miniatura *Dans*, a patra și ultima ca număr din primul caiet de *Hedonisme* al compozitorului, este o lucrare cu structura arhitectonică tripartită **A B A** și Coda.

A între măsurile 1-54

B între măsurile 55-87

A între măsurile 88-146

Coda între măsurile 147-158

Această miniatură este cea mai lungă ca și extindere sonoră și se evidențiază prin scriitura densă în care predomină valorile de timp mici, cu precădere cele de șaisprezecimi și treizecimoimi.

Sistemul ritmic în care se încadrează lucrarea este cel *giusto-silabic*.

Prima secțiune **A**, cuprinde două subsecțiuni, respectiv **a1** între măsurile 1-43 și **a2** între măsurile 44-54. Cele două subsecțiuni sunt delimitate atât prin schimbarea structurilor sonore utilizate, cât și prin schimbarea sistemului intonațional și al tempo-ului.

Ex. măs. 1-10⁵²

TANZ. DANS. DANSE.

13

Secțiunea **A** debutează cu indicația metrică 2/4 și indicația de tempo *All. giocoso*, în nuanța *pp*.

Compozitorul utilizează în subsecțiunea **a1** un sistem de intonație tonomodal octavianț integrat din 10 sunete, cu armură tonală de *fa minor*.



Acest sistem rezultă din suprapunerea tonalității *Lab major* cu modul mixolidic pe *Lab*, un mod doric pe *lab* și un mod eolic pe *lab*.

Primele opt măsuri ale subsecțiunii expun trei motive melodico-ritmice, diferite ca desen, dispuse astfel: primul motiv, cu profil arpeggiat este încadrat între măsurile 1-4, prelucrat prin transpunere pe alte sunete. Cel de al doilea motiv între măsurile 5-6 are aspect sacadat, cu indicația *stacc.*, contrastant datorită accentelor și suprapunerii celor două indicații dinamice *pp* și *fz*.

⁵² Exemplele muzicale sunt redactate din partitura tipărită

Dacă în cazul primului motiv brațele se deplasează lejer în vederea realizării arpeggiilor cu degetele ușor întinse, respectând arcul frazării, cel de al doilea motiv se realizează cu mișcări scurte, precise, cu atac pianistic diferit pentru evidențierea planurilor dinamice contrastante.

Cel de al treilea motiv, între măsurile 7-8 are un desen melodic format din acorduri la mâna dreaptă, în *staccato*, susținute de mersul lejer al șaisprezecimilor de la mâna stângă. Atacul precis, cu tipare bine definite al mâinii drepte contrastează cu mișcarea lejeră, *legato* a mâinii stângi.

Întreaga subsecțiune este o expunere și prelucrare a acestor trei motive:

- Măsurile 9-12 expun primul motiv încadrat între măsurile de incipit 1-4, dar cu variație melodică, fiind enunțat la octava superioară.
- Măsurile 13-14 sunt pasaj cu profil descendent care fac legătura cu expunerea celui de al doilea motiv între măsurile 15-16, care apoi este prelucrat între măsurile 17-18.
- Între măsurile 19-26 același motiv melodico-ritmic apare prelucrat, în nuanța *pp*, dinamizat prin diminuare la mâna stângă și expus de două ori, a doua oară la octava ascendentă.
- Măsurile 27-29 introduc un nou motiv, un joc de octave expus de trei ori, în trei registre diferite, cu profil ascendent și indicația *poco a poco cresc.*
- Între măsurile 30-33, formula de incipit cu caracter arpeggiat, este expusă în patru registre diferite, cu caracter descendent și cu indicația *dim.*
- Măsurile 34-39 introduc un motiv repetitiv de trei ori, cu profil sinuos, aspect sacadat, expus în trei registre diferite, cu caracter ascendent, în nuanța *pp*.
- Între măsurile 40-41 re apare pasajul de legătură, iar măsurile 42-43 încheie subsecțiunea **a1** cu expunerea celui de al doilea motiv, în nuanța *pp*, de data aceasta fără accente.

Subsecțiunea **a2**, încadrată între măsurile 44-54, se impune prin schimbarea sistemului de intonație marcat prin armura de un bemol, precum și a indicației de tempo *Animato*.

Ex. mäs. 41-49



Sistemul de intonație utilizat de compozitor în această subsecțiune are aspect tono-modal integrat format din 9 sunete, rezultat prin suprapunerea tonalității *Do major* cu modul *mixolidic* pe *do* cu treapta a 6-a mobilă.



Armura subsecțiunii este tonală, armura lui *Fa major*, modul *mixolidic* formându-se pe treapta a V-a a tonalității majore.

Din punct de vedere al liniei melodice, este reluată structura motivică a subsecțiunii **a1**, prelucrată la nivel armonic, ritmic și melodic. Desenul melodic are aspect predominant descendent iar dinamica subsecțiunii are profil sinuos *pp-fz-pp*. Punctul culminant în măsura 49 este marcat prin indicația *cresc.molto*.

Din punct de vedere interpretativ, probleme tehnice se pot ivi în pasajele de trecere și de schimbare a registrelor, impuse de poziția foarte apropiată, chiar de suprapunere a mâinilor. Contrastele dinamice foarte mari supun atenția interpretului asupra dozării mișcării și greutății brațelor, precum și pregătirea degetelor pe tiparele acordurilor.

Secțiunea **B** cuprinde patru subsecțiuni, dispuse sonor astfel: subsecțiune **b1** între măsurile 55-63, **b2** între măsurile 64-68, **b1** variat între măsurile 69-73 și **b3** între măsurile 74-87. Subsecțiunile sunt delimitate prin schimbarea sistemelor de intonație și a indicațiilor de tempo.

Subsecțiunea **b1**, încadrată între măsurile 55-63, se impune prin schimbarea sistemului de intonație printr-o nouă armură (3 diezi), indicația metică 6/8 și indicația de tempo *Pochissimo piú Lento*.

Ex. măs. 55-63

The image shows a musical score for three systems of measures 55-63. The tempo is marked 'Pochissimo piú Lento.' and the dynamics are 'pp'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

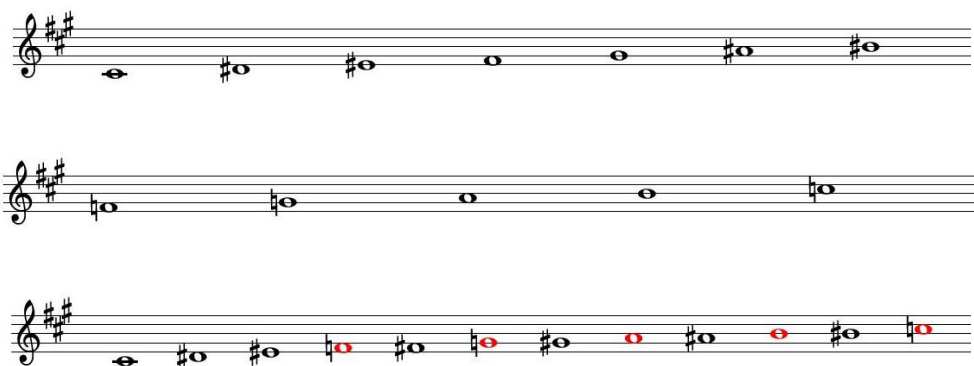
Compozitorul utilizează ca sistem de intonație între măsurile 55-60, un mod lădic pe re cu treapta a 2-a mobilă, cu armură modală de *La major*.

The image shows a musical notation on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes a scale starting on D4, with notes D, E, F#, G, A, B, C, D. The notes are marked with a red '6' and a red '#6'.

Măsurile 61-63 impun o schimbare a sistemului de intonație prin apariția scării tonomodale integrate din 11 sunete, rezultată din suprapunerea tonalității *Do# major* cu pentacordia lădică *fa-sol-la-si-do*.

Din punct de vedere interpretativ, această subsecțiune se evidențiază prin cantabilitatea desenului melodic al terțelor paralele. Indicația de tempo *lento* oferă interpretului posibilitatea focalizării atenției asupra sonorităților, a armoniilor luminoase, susținute de pedală. Mersul în octave al vocii superioare

se realizează cu degetele întinse. Se va urmări arcul frazării, a legato-ului susținut de pedală, evidențându-se sonoritatea luminosă a tonalității *Do# major*.



Subsecțiunea **b2**, cuprinsă între măsurile 64-68, se impune prin schimbarea sistemului de intonație (compozitorul renunțând la armură) și prin indicația de tempo *Animato*. În această subsecțiune se prelucrează sub aspect melodic și armonic, primul motiv al subsecțiunii **b1**. Scara intonațională impusă în această subsecțiune este rezultată din expunerea unui mod lidic pe *fa* cu treapta a 5-a mobilă și armură modală.



Sunetul *fa#* apare doar în cadență, având rolul de a introduce noua tonalitate.

Datorită desenului sincopat al vocii superioare, susținut de rezolvările armonice ale basului, subsecțiunea **b2** se evidențiază ca un suspin continuu care se întetește prin indicația *stretto*, pentru ca apoi să se liniștească în reparația subsecțiunii **b1**.

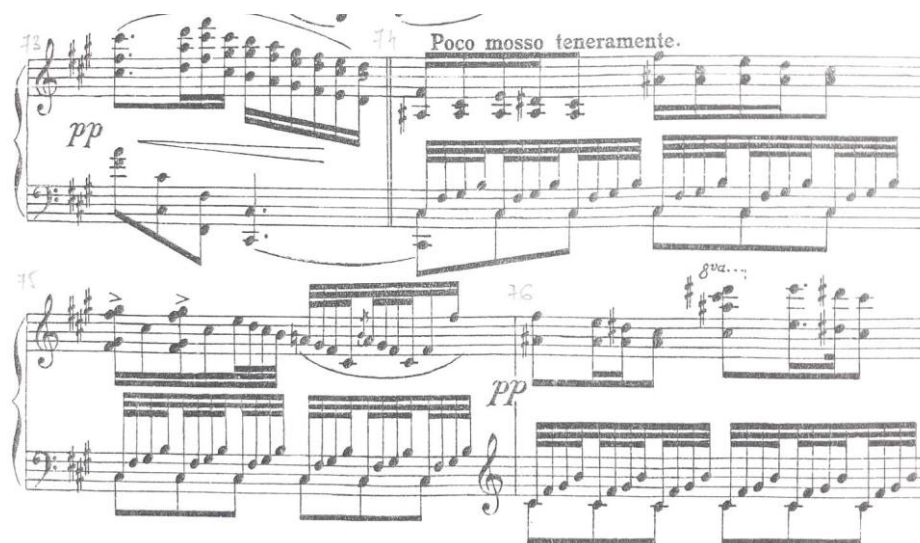
Măsurile 69-73 reintroduc subsecțiunea **b1** variată sub aspect melodic, ritmic și armonic, delimitată prin revenirea armurii de 3 diezi. Scara intonațională a subsecțiunii este reprezentată de modul *frigid* pe finala *do#*, cu treapta a 3-a mobilă și armură modală.



Sub aspectul dinamicii, nuanța predominantă este cea de *pp*, în registrul acut compozitorul apelând chiar la nuanța *ppp*.

Subsecțiunea **b3**, cuprinsă între măsurile 74-87, are o structură arhitectonică compusă din 7 măsuri (74-80) + 7 măsuri (81-87) și se impune prin modificarea desenului ritmico-melodic și a indicației de tempo în *Poco mosso teneramente*.

Ex. măs. 73-76



Din punct de vedere intonațional, această subsecțiune debutează cu un sistem de intonație tono-modal integrat format din 11 sunete, rezultat din suprapunerea următoarelor scări:

- Do# major
- do# frigid (re becar)
- do# doric (la#)
- do# mixolidic (și becar)



Subsecțiunea **b3** are o scriitură densă sub aspect vizual și auditiv, mâna stângă conturând un desen arpeggiat cu profil ascendent, realizat pe același tipar intervalic, impus de combinația cvartă, secundă, terță.

Valorile de durate predominante sunt cele de treizecindoimi, raportul fiind de 1/1, 1/2 sau 1/4, fără nici o întrerupere. Desenul melodic ascendent al vocii mediane este susținut armonic prin pedala vocii inferioare care enunță fiecare timp. Deasupra celor două planuri sonore se conturează linia melodică descendentă a vocii superioare, intonate de mâna dreaptă.

Dinamica întregii subsecțiuni este marcată de indicația *pp*, nuanța caracteristică a întregii miniaturi. În măsurile 75 și 82 se evidențiază cele două accente ale acordurilor realizate din expunerea în două registre a intervalului de secundă mare.

În ceea ce privește respectarea textului din punct de vedere al dinamicii, frazării și agogicii, interpretul se lasă condus de savurarea armoniilor rezultate din desenul arpeggiilor învăluite de pedală.

Începând cu măsura 88 revine secțiunea **A**, care se întinde sonor până în măsura 146. Secțiune este marcată prin revenirea la sistemul intonațional de la debutul miniaturii, de armura celor 4 bemoli, a indicației metrice 2/4 și a indicației de tempo *All. giocosso*. Secțiunea este realizată prin expunerea și prelucrarea motivelor melodico-ritmice aferente frazei de început a lucrării, dispuse astfel:

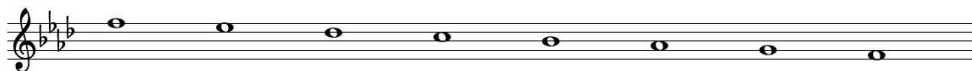
- Măsurile 88-102 expun identic materialul sonor al măsurilor 1-16. Între măsurile 103-109 un pasaj prelucreează elemente motivice anterioare și face legătura cu măsurile 110-113, identice cu măsurile 23-26, enunțate de data aceasta la octava inferioară.
- Măsurile 114-117 sunt identice cu măsurile 19-22, urmând ca între măsurile 118-121 să întâlnim o prelucrare motivică, prin apariția ornamentelor la vocea superioară.
- Măsurile 122-125 introduc un motiv nou, realizat printr-un joc de octave, asemănător celui din prima secțiune **A**, repetitiv de patru ori, în patru registre diferite, cu caracter descendent.
- Între măsurile 126-129, motivul arpeggiat din măsura de incipit a lucrării este etalat de patru ori, în patru registre diferite, cu caracter ascendent.
- Măsurile 130-131 readuc motivul sacadat, *staccato*, de data aceasta linia melodică fiind etalată de mâna dreaptă, motiv care este apoi enunțat încă de două ori, în registre diferite, cu caracter descendent, între măsurile 134-137.

- Măsurile 143-146 se caracterizează printr-un motiv melodico-ritmic bazat pe elemente din subsecțiunea **a2**, enunțat de două ori în registre diferite, cu profil ascendent. Acest motiv realizează legătura cu Coda, încadrată între măsurile 147-148, marcată prin indicația agogică *Molto con fuoco*.

Coda reprezintă o cascadă de sunete enunțate simultan de ambele voci, în valori de șaisprezecimi, cu caracter descendent, dispuse intervalic după combinația de secundă, terță și cvartă.

Realizarea acestui traseu ritmico-melodic presupune mișcări precise, cu degete arcuite, pregătite pe tiparele motivului. Enunțat în forță, conturul melodic se dinamizează și acumulează tensiune în coborâre.

Din punct de vedere intonațional, compozitorul utilizează scara modului *eolic* cu finala *fa*, cu armură modală.



Finalul lucrării este realizat din acorduri cu profil descendent, cu dinamică descendentă, cu o sonoritate expansivă și cu sunete preluate din sistemul tonal, respectiv *Fa major*.

2.2.2. Caietul II, OP. 14 - CÂNTEC

Principiile care au fost analizate în tratarea pianistică realizată de Vasile Ijac în primul caiet op. 13 al *Hedonismelor* se vor regăsi și în următoarele caiete. Prin prisma analitică a lucrărilor vom evidenția progresiv ingeniozitatea și personalitatea creatoare a compozitorului.

Caietul al II-lea al *Hedonismelor*, op. 14 datează din anul 1936 și cuprinde lucrările *Cântec*, *Snoave*, *Basm*, *La moară* și *Vecernie*. În acest caiet, Vasile Ijac intensifică utilizarea măsurilor mixte, ceea ce ne conduce la concluzia unei mai atente apropieri de spiritul muzicii populare românești, reflectată în evoluția firească a liniei melodice.

Lucrarea *Cântec*⁵³ - primul titlu al caietului II - cuprinde un număr de 57 măsuri, având următoarea configurație arhitectonică:

⁵³ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe

A		B		A	Coda
a	a1	b	b1	a1	

Secțiunea **A**, încadrată între măsurile 1-25 are aspect politonal, cu armura marcată de doi diezi și este divizată în două subsecțiuni. Fiecare subsecțiune este delimitată de indicații agogice sau de modificări metrice.

Structura intonațională politonală integrată octavianță de 10 sunete utilizată de compozitor în această secțiune se impune pe sunetul *si* și rezultă din suprapunerea tonalităților *si minor natural*, *si minor armonic* și *si minor melodic*.



Din perspectiva metricii abordate, subsecțiunea **a** se evidențiază prin alternarea măsurilor 3/4 + 2/4 + 3/4, urmate de 6/4, 4/4 și din nou 6/4. În subsecțiunea **a1** întâlnim configurația metrică 3/4 + 2/4 + 3/4, urmate de 6/4 și 2/4 cu care se încheie prima secțiune a lucrării.

Prima subsecțiune **a** este construită pe două idei muzicale de câte trei măsuri, prima fiind expusă de două ori, aproape identic, diferența fiind marcată de modificarea cadenței. Structurile intervalice și cele acordice prezente aici au la bază intonații modale, fiind realizate din suprapuneri sau înlănțuiri intervalice de secunde, terțe, cvarte și cvinte. Vom remarca pe parcursul discursului muzical, intervenția structurii de secundă mărită descendentă între sunetele *la#* - *sol*, prezentă în linia melodică a mâinii drepte, cu caracter repetitiv și profil descendent.

Lied. Cântec. Chant.

2'

Andante semplice

3+2+3
4

pp dolce

sempre dolce

6
4

forac. a piacere

Din punct de vedere interpretativ, în subsecțiunea **a** predomină pragurile dinamice reduse, de la *pp dolce*, cu ușoare *crescendo*-uri și *decrescendo*-uri, fără nuanțe ostentative. Pentru delimitarea planurilor sonore și mărirea efectului de *pp dolce*, realizarea pedalizării va fi executată cu grijă, prin întrebuițarea surdinei. Atacul pianistic va reflecta un tușeu moale, realizat cu degetele întinse.

Caracterul sobru este impus de construcția modală a acordurilor, care imprimă sonorității de ansamblu un aer straniu, de înlănțuirile intervalice cu structuri cromatice, precum și de indicația de tempo *Andante semplice*. Acestea sunt elementele compoziționale care susțin ideea evoluției firești a liniei melodice a acestei lucrări, asemănătoare cu recitativul unui text literar după cum ne sugerează însuși titlul (*Lied, Cântec, Chant*), evocând stilul narativ al acesteia.

Subsecțiunea **a1**, delimitată prin apariția indicației *a tempo* și revenirea la indicația metrică $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ reexpune ideea muzicală inițială, de data aceasta la octava superioară. Cele două idei enunțate în subsecțiunea **a** sunt reluate, dinamizate, de data aceasta variate la nivel melodico-ritmic. Compozitorul creează astfel planuri sonore de virtuozitate, reflectate de

⁵⁴ Exemplele muzicale sunt redată după manuscrisul compozitorului, aflat în Arhiva Muzeului Banatului Timișoara

figurile ritmice ostinate, formulate în valori de șaisprezecimi, în mers treptat descendent, expuse pe pedalele în valori de optimi.

Ex. măs. 18-27



Secțiunea **B** se impune prin schimbarea indicației agogice, *Vivo ma non troppo* și schimbarea desenului ritmico-melodic. Planurile sonore ale acestei secțiuni sunt marcate de structuri intervalice și acordice în valori de optimi, realizate *staccato*. Modul de alternare al sunetelor între cele două mâini impun caracterul sprintar și jucăuș, contrastant lirismului secțiunii anterioare.

Secțiunea **B** cuprinde două subsecțiuni, prima dintre acestea, **b1** având la bază o frază de trei măsuri cu profil melodic descendent, care se reia variat de trei ori. Subsecțiunea **b2** se impune prin schimbarea indicației metrice în $3/4$ și a indicației agogice *scherzando*.

Din punct de vedere interpretativ, în subsecțiunea **b1** predomină nuanța *ff*. Acordurile și structurile intervalice se realizează cu mișcări scurte iar *staccato*-ul doar din degete. Mișcarea brațelor trebuie să fie rapidă la deplasarea între registre, cu tiparele degetelor pregătite.

După tensiunea acumulată anterior, începând cu măsura 35 compozitorul reintroduce starea inițială de liniște, evocă nuanța *p scherzando*, păstrând însă caracterul sprintar impus de structurile *staccato* și de ritmul punctat. Degetele pianistului se detensionează, mișcările brațelor se reduc treptat, susținând expunerea motivului în nuanța *p*.

Subsecțiunea **b2** cuprinde un număr de șapte măsuri, având la bază 3 motive melodico-ritmice diferite ca desen. Primul motiv se desfășoară pe o suprafață sonoră restrânsă la două măsuri, pe trei planuri sonore, realizate grafic utilizând un sistem care cuprinde trei portative. Basul redă ostinat cvinta *mi-si* în valori de pătrimi, care alternează în *staccato* cu vocea mediană care reliefează structuri intervalice de cvintă perfectă. Vocea superioară aduce un motiv ritmic punctat precedat de apogiaturi duble, cu profil descendent, realizat din structuri intervalice de secundă, terță și cvartă.

Măsurile 37-39 introduc cel de al doilea motiv melodico în măsura de 2/4, realizat pe desfășurări ritmice cu valori de șaisprezecimi. Motivul repetitiv este alcătuit din linia ascendentă formulată în cvarte, dispusă pe un ambitus de cinci octave, și linia descendentă a cărei structuri acordice se bazează pe intonații modale. Linia descendentă, construită din suprapunerea intervalelor de secundă mărită și cvartă micșorată, este expusă de patru ori, în patru registre diferite.

Ex. mäs. 33-41

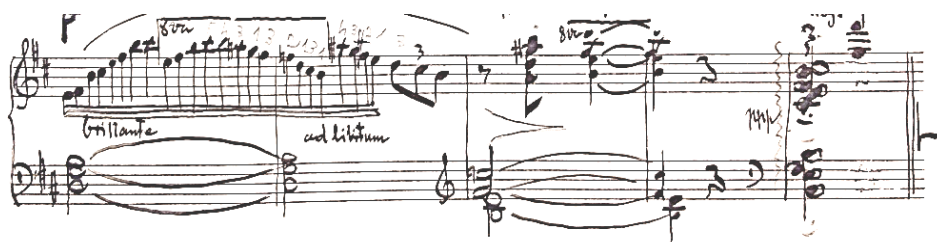


Cel de al treilea motiv, introdus între măsurile 40-41 are un desen melodic structurat pe trei planuri sonore, în care se percepe dialogul dintre cvinta basului, acordul mărit al vocii superioare și mersul lejer în șaisprezecimi al vocii mediane. Pasajul cu indicația *molto rit...* pregătește revenirea secțiunii **A**, care se impune începând cu măsura 42 prin indicația *Tempo I*, cu metrica inițială $3/4 + 2/4 + 3/4$ și nuanța *pp*.

Revenirea secțiunii **A** se realizează prin expunerea motivului inițial cu dimensiunea de trei măsuri la octava superioară și anticipează trecerea către **Coda**. Coda se impune prin indicația *stretto* și culminează în măsurile 53-54 printr-un pasaj cadențial, cu indicația *brillante*, realizat *ad libitum*.

Lucrarea se încheie cu un acord arpeggiat, în nuanța *ppp*, format din structuri intervalice derivate din linia melodică, fiind realizat prin suprapunerea intervalelor de secundă, terță și cvartă, deasupra căruia mâna stângă așează ușor, octava pe sunetul *fa*#.

Ex. măs. 53-57



2.2.3. Caietul III, OP. 15 - POCNIND DIN BICI

Caietul al III-lea al *Hedonismelor*, op. 15, subintitulat *La oraș*⁵⁵, a fost compus până la începutul războiului în anul 1940⁵⁶ și cuprinde lucrările *Pocnind din bici*, *Pe stradă*, *Târg* și *Intermezzo*.

În acest caiet, desenul pianistic urmărește o configurație în care sunt utilizate intens arpegii și scări desfășurate cu ambitus mare în sens ascendent și descendent, formule de acompaniament ostinate susținute de pedale acordice, tratări contrapunctice, dezvoltări ample. În toate lucrările acestui opus, compozitorul utilizează des măsuri alternative precum și alternarea timpurilor contrastante *Lento*, *Largo* – *Molto vivace* și chiar *Presto* (*Târg*), suprapunerea mai multor planuri sonore dispuse grafic în sisteme ce cuprind trei portative (*Pe stradă*, *Târg*, *Intermezzo*), planuri dinamice între nuanțe foarte mici de *ppp* și nuanțe de *ff*, susținute de dezvoltări tehnice de virtuozitate pianistică.

⁵⁵ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe

⁵⁶ Maria Bodo, op. cit., p. 216

Din punct de vedere intonațional, compozitorul utilizează în construcția materialului sonor totalul cromatic cu patru sunete enarmonice.



Secțiunea **A** are indicația metrică 4/8, indicația agogică *Adagio* și armura marcată de doi bemoli. Acordurile de debut rezultate din suprapunerea intervalelor de cvartă cu sextă, în nuanța *pp*, sunt întrerupte de formulele contratimpate de acompaniament ostinat, în valori de optimi. După cele două măsuri introductive, vocea superioară expune un motiv cantabil, cu profil ascendent, întâlnit pe o suprafață sonoră restrânsă la două măsuri, în valori de intensitate *crescendo* și *decrescendo*.

Ex.măs. 1-9⁵⁷



⁵⁷ Exemplele muzicale sunt redate după manuscrisul compozitorului, aflat în Arhiva Muzeului Banatului Timișoara

Începând cu măsura 5 se reia motivul inițial variat ritmic și melodic, în nuanța *p*. Structurile acordice se desfășoară pe întinderi foarte mari, presupunând o mână pianistică mare sau enunțarea lor în *arpeggiato*. Atacul se realizează cu degetele întinse, cu un tușeu moale, urmărind conturarea liniei melodice și efectuarea legato-ului din degete, susținut de pedală. Pedalizarea se va executa cu grijă, utilizând surdina pe pasaje sau acordurile notate în *pp*.

Măsurile 11-14 enunță un pasaj cromatic cu profil descendent, realizat din dialogul celor două mâini pe structuri de cvarte paralele, cu indicația *poco a poco precipitando*, care culminează în măsura 15 prin expunerea în fz a acordului de cvarte.

Măsura 17 reinstaurează caracterul liniștit impus de indicația *Di nuovo lento* și revenirea la nuanța *p*. Până în măsura 24 sunt expuse două motive melodico-ritmice contrastante. Primul motiv se evidențiază prin linia melodică cantabilă, susținută de fraza *legato* iar cel de al doilea motiv se remarcă prin caracterul sprintar și este realizat din suprapunerea planului sonor în valori de optimi *staccato*, cu pedalele armonice ale vocii inferioare.

Ex. măs. 15-25



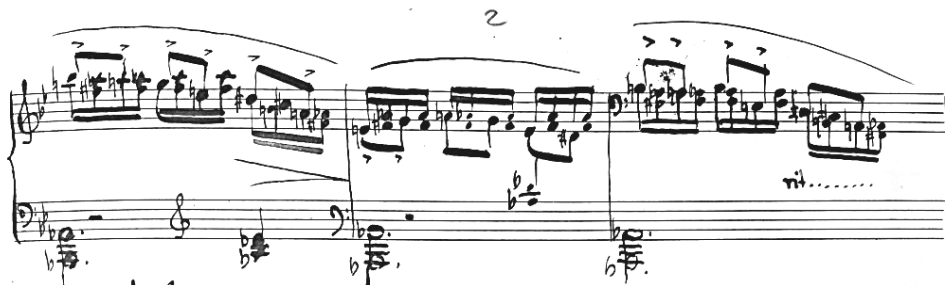
Pasajul realizează trecerea spre secțiunea **B**, care se delimitează prin schimbarea indicației metrice în 2/4 și a indicației de tempo *Vivace molto*. Secțiunea **B** constituie punctul culminant al lucrării, reflectat de discursul muzical care se intensifică și se dinamizează prin apariția valorilor mici de timp.

Măsurile 25-28 se bazează pe alternarea unor structuri intervalice și acordice între cele două mâini, într-un *crescendo molto*, cu profil ascendent, cu salturi mari între registre, care pregătesc punctul culminant.

Începând cu măsura 29, întâlnim patru planuri sonore, deasupra pedalelor armonice fiind țesute cele două voci superioare care coboară ca o cascadă din registrul acut spre registrul grav, pe o întindere de cinci octave. Pasajul este construit dintr-un motiv melodic cu dimensiunea de două măsuri, enunțat de două ori în registre diferite, la o distanță de dublă octavă. Construcția motivică se bazează pe structura intervalelor de secundă și terță, susținute în bas de structuri intervalice de octavă și cvartă.

Desenul pianistic urmărește aici șirul șaisprezecimilor, scriitura pianistică fiind foarte densă. Atenția interpretului se axează pe realizarea foarte clară a structurilor ritmice, pe evidențierea accentelor din țesătura melodică, desfășurările de șaisprezecimi solicitând agilitatea și suplețea interpretării. Mișcările brațelor foarte precise se realizează cu gesturi mici, cu degetele pregătite pe tiparele fiecărui motiv. Desenul melodic are un caracter predominant descendent, indicația de *rit...* regăsindu-se pe ultimul timp al măsurii 32 care încheie fraza.

Ex.măs. 30-32



Coda se instalează începând cu măsura 33 în nuanța *pp*, are o întindere sonoră de 19 măsuri, indicația metrică 2/4 și indicația agogică *Comodo al Fine poco a poco avvivando*.

Dezvoltarea acestei secțiuni se conturează prin schimbarea facturii ritmice și acordice a traiectelor pianistice. Ostinato-urile ritmico-armonice caracteristice unor lovituri scurte susțin caracterul sprintar și redefinesc titlul miniaturii, *Pocnind din bici*.

Interpretarea pianistică urmărește în special ritmica optimilor realizate în *staccato*, cu mișcări scurte și foarte precise, efectuate cu gesturi mici, fără accente sau nuanțe ostentative. Întregul joc este marcat de indicația de intensitate *pp* care treptat se pierde, finalul **Codei** evocând nuanța *ppp perdendosi*.



2.2.4. Caietul IV, OP. 16 - RUGĂCIUNE

Caietul IV al ciclului de miniaturi pentru pian solo *Hedonisme*, intitulat de compozitor *La oraș*, reprezintă continuarea opusului precedent și cuprinde lucrările: *Rugăciune*, *Gură cască*, *Spectacol*, *Scene nocturne* și *Epilog*. Ambele opusuri au fost compuse de Vasile Ijac înainte de anul 1940⁵⁸.

În construcția miniaturilor cuprinse în caietul al IV-lea al *Hedonismelor*, Vasile Ijac utilizează aceleași procedee compoziționale redefinite în caietul III, realizând astfel continuitatea imprimată de subtitlul *La oraș*. Dintre modalitățile de prelucrare a materialului sonor, amintim desfășurările scalare și arpegiate în sens ascendent și descendent, formulele de acompaniament ostinate (*Scene nocturne*) realizate de cele mai multe ori cu indicația *staccato*, pedalele acordice (*Rugăciune*, *Scene nocturne*), precum și elementele de stil coral.

Elementele de limbaj compozițional proprii lui Vasile Ijac și-au lăsat amprenta și în acest caiet de miniaturi, lucrările înscriindu-se în sfera tonomodalismului, a bimodalismului sau chiar a atonalismului. Ca procedee de scriitură remarcăm utilizarea măsurilor alternative (*Scene nocturne*, *Spectacol*), cu alternarea bruscă a tempo-urilor (*Spectacol*), reprezentarea planurilor sonore pe trei portative (*Rugăciune*, *Spectacol*, *Scene nocturne*, *Epilog*), dispuse în registrele extreme ale pianului, prezența pragurilor dinamice încadrate între nuanțele *ppp* și *ff*.

⁵⁸ Cf. Maria Bodo, *op. cit.*, p. 216

Din caietul IV al *Hedonismelor* lui Vasile Ijac, lucrarea intitulată *Rugăciune*⁵⁹ se regăsește în arhiva Muzeului Banatului Timișoara în manuscris, într-un singur exemplar.

Miniatura *Rugăciune* are forma unui coral⁶⁰, fiind desfășurată sonor pe întinderea a 33 de măsuri. Concepută ca o meditație, lucrarea *Rugăciune* debutează cu o introducere de 6 măsuri, cu indicația metrică 3/4 urmată de 2/4, indicația de tempo *Solenne e misurato*, iar cele trei planuri sonore expun succesiv în nuanța *pp* acordurile inițiale ale rugăciunii.

Din prisma desenului ritmic, introducerea se caracterizează prin formule de timp contratimpate, ostinate, marcate de linia melodică a vocii superioare. Ritmul punctat prezent în măsurile 3-4 sugerează senzația unor suspine.

Sistemul intonațional utilizat în introducere epuizează totalul cromatic, compozitorul enunțând în linia melodică a primelor 6 măsuri toate cele 12 sunete ale gamei cromatice temperate, cu două sunete enarmonice.



Din punct de vedere interpretativ, compozitorul preferă pragurile dinamice reduse, nuanța *pp* fiind prezentă în majoritatea compozițiilor sale, cu precădere în momentele introductive. Structurile acordice au o întindere mare, uneori până la intervale de decimă și sunt dispuse în poziție largă, ceea ce presupune o mână pianistică mare sau realizarea acestora în *arpeggiato*. Atacul pianistic se realizează cu degetele întinse, printr-un tușeu moale, fără accente sau sunete ostentative, cu mișcări line ale brațelor, susținând caracterul solemn al lucrării.

O punte între măsurile 7-8 pregătește schimbarea sistemului intonațional prin apariția armurii formate din trei bemoli. Trecerea către coralul propriu-zis care debutează în măsura 9, se realizează prin schimbarea desenului melodic, a indicației metrice în 4/4 și a indicației agogice *Come corale, con pietà*.

⁵⁹ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe

⁶⁰ Provenit din latină=*cantus choralis*; și din limba greacă – *choros*= cor, are structura fixată de sensul și de corespondența muzicii cu versul, ritmul fiind predominat de valorile mari egale. Cf. Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. 81



În secțiunea coralului propriu-zis, structura intonațională tono-modală integrată de 11 sunete se impune pe sunetul *do*.



Structura coralului este corelată cu sensul liniei melodice, desenul ritmic fiind predominant de valorile mari de timp, egale, întregul discurs muzical bazându-se pe succesiuni de pătrimi, doimi și note întregi.

Această secțiune solicită intens pianistul din perspectiva tehnicii interpretative, lucrarea reprezentând un exercițiu de expresivitate. Coralul debutează în nuanța *p*, cu un discurs muzical expus pe două planuri sonore, linia melodică realizată din succesiuni acordice fiind susținută de pedalele basului. Timpul patru al măsurilor 9-12 aduce în linia basului intervenția

⁶¹ Exemplele muzicale sunt redată după manuscrisul compozitorului, aflat în Arhiva Muzeului Banatului Timișoara

sunetului do din contraoctavă, sonoritatea gravă contribuind la instaurarea stării de meditație, liniște, reculegere, care caracterizează întreaga miniatură.

Discursul muzical se dinamizează începând cu măsura 10 prin aglomerarea materialului sonor, realizat prin mersul paralel al ambelor mâini în structuri acordice complexe, redată în registrul grav al pianului.

Măsura 16 se impune ca trecere spre registrul acut, discursul melodic realizându-se pe baza dialogului celor două mâini, cu indicația *poco a poco crescendo*, pasajul pregătind punctul culminant al lucrării.

Începând cu măsura 23 reapar cele trei planuri sonore, dispuse pe trei portative distincte, etalând structuri acordice complexe precedate în bas de apogiaturi scurte realizate pe aceleași sunete. Caracterul dinamic caracterizat de intensitatea *ff*, este impus de densitatea scriiturii imprimată de suprapunerea celor trei planuri sonore.

Indicația *Largamente ma in tempo* care însoțește această ultimă secțiune, acordă libertatea de interpretare a desfășurărilor acordice, lăsând timp de reflectare și percepție a liniei melodice cu aer straniu, dominată de intonații tono-modale, aspecte ale spiritului poporului român.

Ex. măs. 22-25



După tensiunea acumulată anterior, în măsura 27 discursul muzical devine mai static prin rarefierea materialului sonor, iar planurile sonore ale basului și vocii rămân pe pedale armonice, linia melodică fiind expusă doar de vocea superioară, cu indicația *diminuendo*.

Atmosfera se liniștește treptat, *poco a poco moncando*, ultimele două măsuri ale lucrării fiind notate cu indicația metrică în 6/4. Pedala acordului do-sol-do enunțat de bas în registrul grav susține desfășurarea acordului modal

arpegiat cu structură de secundă, cvartă și terță, a mâinii drepte. Acordul este expus de patru ori, în patru registre diferite, cu profil descendent, în nuanța *pp*, constituind una din monogramele compoziționale proprii lui Vasile Ijac.

Degetele pianistului se detensionează, mișcările brațelor se reduc, susținând expunerea ultimului acord în registrul grav, în nuanța *ppp*.

Ex. măs. 30-33



2.2.5. Caietul V, OP. 19 - DOINĂ⁶²

Caietul al V-lea al seriei de miniaturi intitulate *Hedonisme* ale compozitorului Vasile Ijac este nedatat, regăsindu-se într-un singur exemplar în manuscris în arhiva Muzeului Banatului Timișoara. Caietul intitulat *Pastorale* cuprinde lucrările *Doină*, *La pășune*, *Cimpoiul* și *La stână*.

În acest caiet se poate observa apelul compozitorului către spiritul muzicii populare românești. Dintre aceste lucrări, propunem pentru analiză lucrarea *Doină*⁶³, prima compoziție a acestui opus, observând atracția multor compozitori bănățeni de a dezvolta universul muzicii instrumentale prin trecerea unor doine din repertoriul vocal în cel instrumental⁶⁴.

⁶² Sub denumirea de *doină*, bănățenii, ca și ardelenii, înțeleg orice cântec liric lent, tărgănat, cu caracter melancolic. Cf. Tiberiu Brediceanu, *Melodii populare românești din Banat*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, p. 13

⁶³ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe

⁶⁴ Cf. Carmen Stoianov, *Coordonate stilistice ale creației lui Sabin Drăgoi și Zeno Vancea*, în *Revista Muzica* nr. 4, București, 1990, p. 33

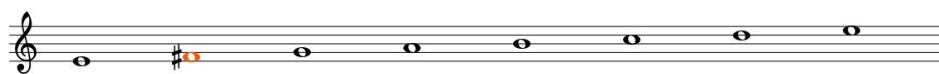
Lucrarea se întinde pe o suprafață sonoră ce cupinde 42 măsuri, având forma unui cântec propriu-zis⁶⁵, specific zonei Banatului, singura zonă din țară în care cântecul propriu-zis este numit doină. Specific cântecului propriu-zis din zona Banatului este încadrarea metrică, precum și configurația arhitectonică strofă+refren.

Miniatura pianistică *Doină* a compozitorului Vasile Ijac are o formă atipică, metrica caracterizându-se prin alternarea măsurilor de 10/8, 9/8, 10/8 și 4/8 care sugerează sistemul ritmic *parlando-rubato*.

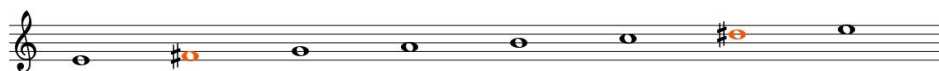
Structura intonațională tono-modală integrată de 11 sunete utilizată de compozitor pe întreg parcursul lucrării se impune pe sunetul *mi* și este realizată din suprapunerea tonalităților *mi minor natural*, *mi minor armonic*, *mi minor melodic*, *Mi Major* cu scările heptacordice *mi doric* și *mi doric cromatic* impus prin intervalul de secundă mărită între treptele 3-4.



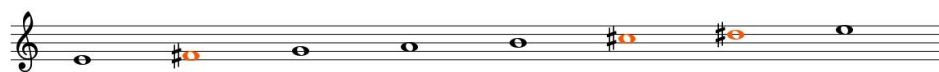
mi minor natural



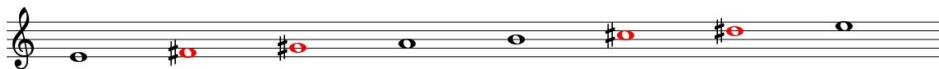
mi minor armonic



mi minor melodic

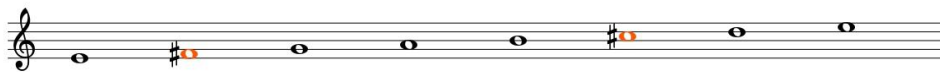


Mi major



mi doric

⁶⁵ Cf. Veronica Laura Demenescu, *op. cit.*, p. 29



mi doric cromatic



Doina debutează cu suprapunerea celor două cvinte pe sunetele *mi-si*, cu indicația *Tranquillamente* în nuanța *pp*. Compozitorul preferă pentru expunerea primei idei muzicale - a refrenului - trei planuri sonore, atribuind fiecărei voci câte un portativ. Astfel primele patru măsuri ale partiturii sunt notate într-un sistem ce cuprinde trei portative. Acest procedeu va deveni unul dintre elementele de scriitură specifice lui Vasile Ijac, punându-și amprenta asupra propriului său stil componistic, detectabile și în alte miniaturi din ciclul *Hedonismelor*⁶⁶.

Sonoritatea modală este vizată atât la nivelul melodiei cât și la cel al armoniei, prin introducerea sonorităților în care se identifică desfășurări intervalice și acordice cu structuri și suprapuneri de cvarte, cvinte și secunde.

Ex. măs. 1-4⁶⁷

Doină

Tranquillamente.

⁶⁶ Caietul II: Cântec; Caietul III: Pe stradă, Târg, Intermezzo; Caietul IV: Rugăciune, Spectacol, Scene nocturne, Epilog; Caietul V: La pășune, La stână; Caietul VI: Pagina religioasă, Articol de fond, Polemici, Ultima oară; Caietul VII: Parodie, Bufonerie; Caietul VIII: Comerț ambulant

⁶⁷ Exemplele muzicale sunt redate după manuscrisul compozitorului, aflat în Arhiva Muzeului Banatului Timișoara

Din punct de vedere interpretativ, predomină pragurile dinamice reduse, de la nuanțe de *pp* la *p*, cu un *poco crescendo* în prima măsură și cu indicația *diminuendo* în măsura a treia. Intervențiile basului pe primul timp al fiecărei măsuri se vor realiza fără lovire, reprezentând doar ușoare impulsuri, pedale armonice pentru celelalte două planuri sonore. Salturile între registre se vor realiza lin, fără mișcări bruște, legato-ul vocii superioare reliefând cantabilitatea liniei melodice.

Conceptul pianistic face din această secțiune un exercițiu de expresivitate, atacul degetelor realizându-se cu un tușeu moale, cu brațele mobile, cu degetele întinse, având tiparele intervalelor și acordurilor pregătite.

Strofa debutează în măsura 5 cu indicația *pp sotto voce*, desfășurată pe o întindere de patru măsuri, cu materialul muzical redus la două planuri sonore. Discursul muzical este îmbogățit prin apariția apogiaturilor scurte și a motivelor realizate din formule ritmice de triolet. Alcătuit dintr-un motiv de două măsuri care se repetă la octava superioară, variază doar prin încadrarea în măsură, aspect datorat schimbării indicației metrice din 9/8 în 10/8 și a apariției ultimelor două sunete în intervenția mâinii stângi.

Ex. măs. 5-8



Măsura 9 reintroduce refrenul, de data aceasta variat ritmic și melodic între măsurile 12-13, realizând legătura cu următoarea secțiune care se impune în măsura 14 prin schimbarea indicației metrice în 4/8 și a indicației agogice *A capriccio*.

Cele patru măsuri ale secțiunii sunt construite din două motive melodico-ritmice: primul cu o întindere sonoră desfășurată pe o măsură, cu profil

descendent, etalat de două ori, iar cel de al doilea realizat din desfășurarea scalară a unui motiv de șaisprezecimi cu structură intervalică *secundă – cvartă – secundă*, etalat de patru ori, în patru registre diferite, cu profil ascendent.

Măsura 18 marchează revenirea refrenului, de această dată expus printr-un procedeu variațional, compozitorul păstrând doar linia melodică a vocii superioare, modificată însă ritmic datorită redistribuirii acesteia în măsura de 4/8. Ideea muzicală este susținută de acompaniamentul în valori de șaisprezecimi al mâinii stângi, realizat din balansul structurilor de secundă mare sau cvartă perfectă.

Ex. măs. 13-19



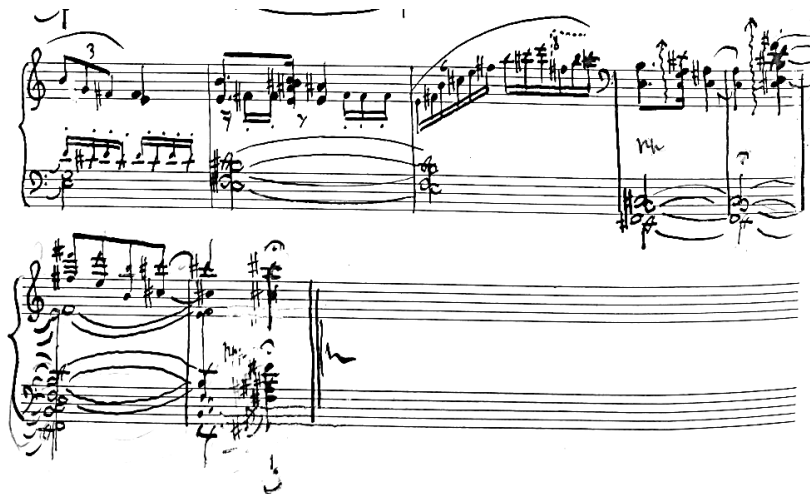
Măsurile 26-29 introduc o punte de legătură spre ultima secțiune a lucrării, printr-un pasaj compus din desfășurări melodice în mers treptat, în valori de șaisprezecimi, realizate *poco a poco più ritard...*

Începând cu măsura 29, se reia materialul sonor expus între măsurile 5-8 în acompaniamentul basului, bazat pe formule staccate, în nuanța *pp*. Revenirea secțiunii se realizează prin expunerea motivului inițial redimensionat. Desfășurat pe suprafața sonoră a opt măsuri, motivul enunțat la octava inferioară anticipează apariția **Codei**.

Coda se impune prin expunerea motivelor tematice ale secțiunilor anterioare, cu treceri bruște în registre diferite, extreme, cu divizarea planurilor sonore prin enunțarea pedalelor armonice în *pp*. Măsura 41 exprimă ultima intervenție a liniei melodice, realizată din succesiunea intervalelor de secundă și cvartă, emise în octave paralele care pregătesc acordul de final al lucrării.

După reafirmarea structurilor modale, lucrarea se finalizează cu o cadență pur tonală, surprinzătoare, marcată prin indicația de intensitate *ppp*, în șoaptă, pe acordul tonalității *Fa# major*.

Ex măs. 36-42



2.2.6. Caietul VI, OP. 25 - PAGINA RELIGIOASĂ

Caietul VI al ciclului de miniaturi *Hedonisme*, intitulat *Impresii dintr'un ziar*, op. 25, este nedatat și cuprinde lucrările *Pagina religioasă*, *Cronica săptămânală*, *Articol de fond*, *Actualități*, *Polemici*, *Fapt divers* și *Ultima oară*.

*Pagina religioasă*⁶⁸, primul titlu al acestui opus, se regăsește în arhiva Muzeului Banatului Timișoara într-un singur exemplar în manuscris.

Lucrarea are structura arhitectonică **A B C** și **Coda**, cuprinde un număr de 31 de măsuri, reprezentate schematic astfel:

A între măsurile 1-9

B între măsurile 10-18

C între măsurile 19-28

Coda între măsurile 29-31

Secțiunea **A**, cuprinsă între măsurile 1-9, are indicația metrică 6/8, indicația de tempo *Largo con maesta*, discursul muzical fiind ținut pe structura intonațională tono-modală integrată de 11 sunete care se impune pe sunetul *lab*.

⁶⁸ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe



Discursul muzical al acestei secțiuni este expus exclusiv din înlănțuiri intervalice și acordice, care au la bază intonații modale, fiind realizate din suprapuneri de cvarte și cvinte.

Caracterul simplu dar în același timp sobru este reflectat de construcția modală a acordurilor cu un aer straniu, precum și de indicația de tempo *Largo con maesta*.

Din punct de vedere interpretativ, în secțiunea **A** predomină pragurile dinamice reduse, de la *pp* la *p*, cu ușoare *crescendo*-uri și *decrescendo*-uri, fără nuanțe ostentative. Pentru delimitarea planurilor sonore și realizarea efectului de *pp dolce*, pedalizarea va fi executată cu grijă, utilizând surdina.

Ex. măs. 1-4⁶⁹

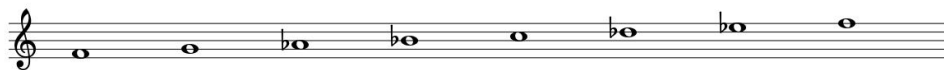


Măsurile 8-9 introduc o punte care are la baza construcției mersul contratimpat al basului. Elementul motivic predominant în această secțiune este dominat de balansul structurilor intervalice de cvintă, rareori de septimă, cu sunetul *lab* din contraoctavă. Într-un continuu *crescendo*, pasajul reprezintă trecerea spre secțiunea **B** a miniaturii.

Delimitată prin schimbarea indicației metrice în 4/4 și a indicației agogice *pochettino rit.*, secțiunea **B** se desfășoară pe parcursul a 9 măsuri. Schimbarea desenului ritmico-melodic este imprimată de apariția celor trei planuri sonore, marcate de înlănțuiri ale structurilor acordice cu substrat tonal, dispuse pe trei portative.

⁶⁹ Exemplele muzicale sunt redată după manuscrisul compozitorului, aflat în Arhiva Muzeului Banatului Timișoara

Sistemul intonațional marcant în această secțiune este reprezentat de scara impusă de tonalitatea *fa minor natural*.



Din punct de vedere interpretativ, secțiunea se încadrează în praguri dinamice dominate de indicația *ffz*, culoarea armonică constituind un fundal pe care se conturează linia melodică, accentuând sensul descendent al melodiei.

Pedalele armonice în valori mari de doimi, susțin intervenția vocii superioare care expune un motiv cu profil descendent, în valori de optimi, reluat de trei ori, pe trepte diferite.

Structurile acordice au la bază configurații tono-modale, caracterul maiestuos fiind reliefat de acompaniamentul în stil de coral și de sonoritățile rezultate din ciocnirile armonice. Factura pianistică presupune enunțarea acordurilor cu mișcări ample ale brațelor, cu greutate, cu degetele întinse, pregătite pe tiparele acordurilor.

Secțiunea **B** este alcătuită dintr-un motiv melodico-ritmic de patru măsuri, etalat între măsurile 10-13 și redat identic între măsurile 14-17. Măsura 18 cadențează pe acordul tonalității *fa minor*, redat într-un ansamblu dinamic redus, pregătit prin indicația *diminuendo molto* notată în măsurile anterioare.

Ex. măs. 9-12

Secțiunea C se impune începând cu măsura 19, prin acordul de cvarte și cvințe *do – fa – do – fa – do*, redat în nuanța *ppp*, precum și prin schimbarea desenului melodico-ritmic și a indicațiilor agogice *Cantabile non lento*, alături de *calmato*.

Cu o suprafață sonoră desfășurată pe zece măsuri, această secțiune este marcată de suprapunerea a trei planuri sonore, notate pe un sistem ce cuprinde două, iar mai apoi trei portative. Cu indicația agogică *Cantabile non lento*, secțiunea se evidențiază în plan orizontal prin redarea liniei melodice a vocii superioare, care expune tema în desfășurări intervalice formulate din terțe sau cvarte paralele, susținute de pedalele basului și de intervențiile în valori de pătrimi ale vocii mediane.

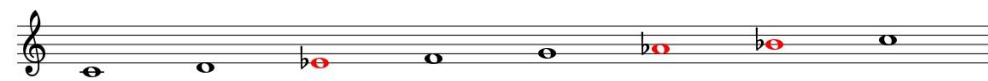
Ex. măs. 19-22



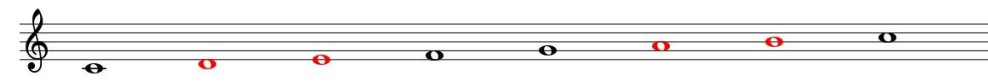
Sistemul intonațional utilizat în această secțiune are la bază o scară tono-modală integrată de 11 sunete impusă pe sunetul *do*, realizată din suprapunerea tonalităților *do minor* și *Do major* cu modul *do frigid*.



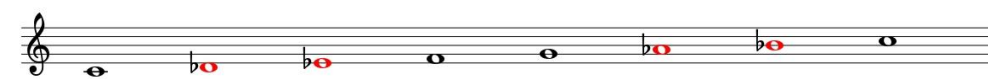
do minor



Do major



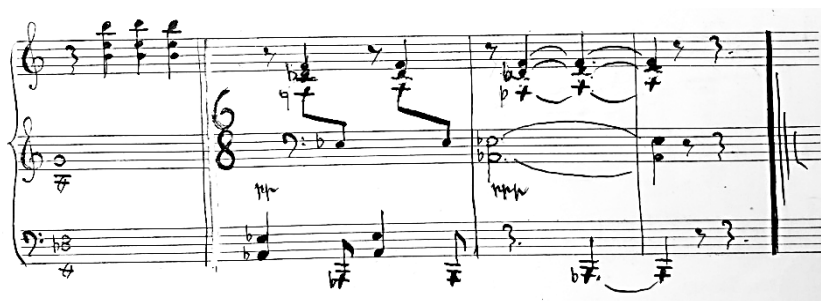
do frigid



Elementele tehnice din tratarea pianistică, pasajele în mers treptat ascendent și descendent pe structuri intervalice de terțe și cvarte în valori de optimi, nu presupun dificultăți de execuție, realizându-se cu degetele arcuite și cu tușeu moale. *Legato*-ul este susținut din degete pentru a nu încălca linia melodică a vocii superioare, iar pedalizarea va fi dozată cu grijă.

Măsura 28 expuneși redă de trei ori la vocea superioară acordul eliptic de terță, *si – mi – si*, realizând trecerea către **Coda**. Aceasta se instalează începând cu măsura 29, având dimensiunea sonoră de trei măsuri și fiind marcată prin schimbarea indicației metrice în 6/8. Din punct de vedere intonațional este expus motivul inițial al secțiunii **A**, în nuanța *pp*, care cadentează apoi pe acordul tonalității *Reb major*, reflectate în planurile sonore extreme, așezat pe cvinta descendentă *lab – mib* a vocii mediene.

Ex. măs. 28-31



2.2.7. Caietul VII, OP. 27 - GROTESC

Caietul al VII-lea, op. 27 din seria miniaturilor *Hedonisme* ale compozitorului Vasile Ijac, poartă numele *Ironii* și cuprinde lucrările: *Tachinărie*, *Parodie*, *Farsă*, *Bufonerie*, *Grotesc* și *Burlesc*. Nedatate, manuscrisele partiturilor se află în arhiva Muzeului Banatului Timișoara, într-un singur exemplar.

Și în acest caiet, Vasile Ijac etalează la fiecare pas ingienozitatea și personalitatea sa creatoare, demonstrând evoluția stilului personal prin tehnicile de compoziție utilizate.

Cele șase partituri ale acestui opus sunt compuse probabil în anii și se înscriu în sfera curentului expresionist. Discursul muzical al miniaturilor se bazează exclusiv pe structuri intonaționale dodecafonice, aferente limbajului atonal.

În urma procesului analitic, s-au conturat structurile intonaționale utilizate de Vasile Ijac în elaborarea lucrărilor cuprinse în acest caiet, reprezentate schematic în exemplele de mai jos. Se poate observa încadrarea acestor structuri în sfera limbajului muzical atonal, reflectat prin prisma scărilor dodecafonice utilizate, în reprezentarea cărora se pot observa apariția unuia sau mai multor sunete enarmonice.

Tachinărie



Parodie



Farsă



Bufonerie



Grotesc



Burlesc



Miniaturile cuprinse în caietul *Ironii*, op. 27 se caracterizează prin apariția unor elemente compoziționale întâlnite în toate lucrările aparținând opusului, precum:

- Utilizarea măsurilor alternative
- Alternarea bruscă a *tempo*-urilor
- Praguri dinamice între *ppp* și *ff*, cu intervenții subite
- Material sonor dens atât la nivelul notației, cât și la nivelul percepției auditive
- Discurs muzical dinamizat intens prin utilizarea valorilor de durate mici și foarte mici, a formulelor excepționale, a ornamentelor

- Apariția *glissando*-ului (*Bufonerie, Farsă*) constituie un element compozițional nou, caracteristic acestui caiet
- Desen melodic realizat pe trei planuri sonore dispuse grafic pe trei portative, cu caracter predominant descendent
- Formațiuni scalare ascendente și descendente realizate din valori de șaisprezecimi susținute de pedale armonice
- Acorduri rezultate din suprapuneri de secunde, cvarte și cvinte
- Ambitus foarte mare în planurile sonore și utilizarea registrelor extreme în enunțarea discursului melodic
- Acompaniament bazat pe formule ritmice ostinate, contratimpate sau enunțate sacadat, realizate din balansul a două planuri sonore

Din lucrările cuprinse în caietul VII al *Hedonismelor*, miniatura *Grotesc*⁷⁰, al cincilea titlu al acestui opus se regăsește ca și restul partiturilor în arhiva Muzeului Banatului Timișoara, în manuscris, într-un singur exemplar.

Miniatura *Grotesc*, după cum ne sugerează însuși titlul, este o lucrare care aparține curentului artistic expresionist. Caracterizat prin abordarea temelor menite să provoace senzații puternice, să transmită idei și stări de spirit marcate de obsesii morbide, suferință, violență, anxietate, exacerbarea sentimentelor, curentul expresionist cultivă estetic fantasticul, macabru, grotescul, miticul sau magicul. În cultura modernă, grotescul va ilustra exclusiv „bestia umană”, cu patimile, viciile, crimele și urâtul⁷¹.

Cu o suprafață sonoră desfășurată pe o întindere de 46 de măsuri, lucrarea *Grotesc* are forma arhitectonică tripartită **A B C**. Secțiunile sunt delimitate prin schimbarea indicațiilor metrice, a indicațiilor agogice și a structurilor intonaționale utilizate.

Secțiunea **A** cuprinsă între măsurile 1-16 debutează având indicația metrică 4/8, indicația de tempo *Moderato*, pe pedala acordului *sol – mib – la* enunțat de vocea superioară, în nuanța *f*. Structura intonațională care se conturează în această secțiune este exprimată de scara formată din 15 sunete care epuizează totalul cromatic, cu 3 sunete enarmonice.

⁷⁰ Partitura integrală poate fi consultată în *Anexe*

⁷¹ Claudiu Teodor Arieșan, *Geneza comicului în cultura română*, Editura Excelsior Art, Timișoara, 2010, p. 99



Desenul melodic al primelor cinci măsuri se derulează prin dialogul celor două mâini, în structuri intervalice și acordice disonante, enunțate în nuanța *f*, cu *crescendo*-uri și *decrescendo*-uri. Din punct de vedere interpretativ, dificultățile în tratarea pianistică apar la nivelul dispunerilor acordice mari, care însumează intervalul de nonă.

Măsurile 6-10 introduc un motiv melodico-ritmic dezvoltat din formule ostinate în valori de optimi, etalat în primele două măsuri la vocea superioară și preluat apoi de acompaniamentul basului, variat melodic. Între măsurile 8-9 se conturează o linie melodică expusă de mâna dreaptă, pe formula ritmică de anapest, expus în octava mică, cu indicația *f martellato sempre precipitando*.

Motivul este reluat între măsurile 10-13, enunțat la octava superioară, urmat apoi de trei măsuri concluzive, cu profil descendent, care cadențează în registrul grav pe structura intervalică de cvartă dublu mărită ascendentă *reb – sol#*. Secțiunea se încheie pe coroana intervalului, cu indicația *longa*, reprezentând momentul de suspans care se instraurează după pasajul frenetic expus anterior.

Desenul melodic evoluează cu claritate prin elemente de virtuozitate tehnică, indicația *martellato* sugerând interpretului dorința compozitorului de a reda materialul sonor foarte clar, starea de agitație fiind susținută de *tempo*-ul din ce în ce mai alert. Structurile melodice și intervalice se enunță precis, cu degetele arcuite și cu mișcări scurte, rapide, energice.



Secțiunea **B** se impune începând cu măsura 17, prin schimbarea indicației metrice în 6/8, a indicației de tempo *Grave*, a desenului ritmico-melodic și a structurii intonațională.

Structura intonațională dodecafonică care se reliefează în această secțiune este reprezentată după cum urmează, având în construcția sa alte 3 sunete enarmonice:



Cele opt măsuri ale secțiunii, suordonate indicației agogice *Grave*, sunt predominante de o dinamică cu caracter sinuos înscrisă pe traiectoria nuanțelor *mf* – *pp* – *p* și se caracterizează prin simplitate. Armonicele registrului grav care enunță primele acorduri, susțin desenul melodic plin de încărcătură emoțională.

Atacul pianistic se realizează cu degetele întinse pe structurile acordice sau ușor arcuite pe desfășurările scalare și motivele melodice. Tușeul moale al măsurilor notate în nuanța *pp* și mișcărilor line ale brațelor susțin caracterul sobru al liniei melodice.

⁷² Exemplele muzicale sunt redată după manuscrisul compozitorului, aflat în Arhiva Muzeului Banatului Timișoara

Ex. măs. 16-23



Ultima secțiune a lucrării, alcătuită din 22 de măsuri, debutează în măsura 25 prin revenirea la indicația metrică 4/8 și la tempo-ul rapid impus de indicația *Sempre Animando al fine capriccioso*.

Din punct de vedere intonațional, secțiunea C este marcată de utilizarea unei scări dodecafonice de 14 sunete, cu două sunete enarmonice.



Dinamica are un profil descendent în care predomină nuanțele foarte mici de *p* și *pp* posibil. Materialul sonor este dominat de mersul descendent al liniilor melodice.

Registrul grav este preferat de compozitor pentru expunerea ambelor voci. Linia melodică atinge registrul mediu și registrul acut doar de două ori pe toată desfășurarea sonoră.

Secțiunea C cuprinde două subsecțiuni, **c1** între măsurile 25-36 dezvoltând un motiv melodic-ritmic expus de trei ori pe trepte diferite, în registre diferite, cu profil ascendent.

Ex. mäs. 24-27



Subsecțiunea **c2**, încadrată între măsurile 37-46 se impune prin apariția indicației *pp* *posibil*, etalând o idee muzicală care se dezvoltă din întrepătrunderea acompaniamentului ostinat în valori de optimi ale basului cu ritmul sincopat al vocii superioare.

Introducerea unui motiv repetitiv de 2, 3 sau mai multe ori, în registre diferite, cu profil ascendent sau descendent, unul din elementele compoziționale caracteristice ale lui Vasile Ijac, este prezent și în această secțiune. Măsurile 40-42 sunt marcate de intonarea acordului *reb – sol – mib* de șapte ori, enunțat de vocea superioară în sens ascendent și descendent, pe o întindere de cinci octave, intercalat de acordul basului *la – fa – si*, expus doar de patru ori în sens ascendent.

Lucrarea se încheie cu intervenția ritmică contratimpată a vocii superioare pe sunetul *la* din contraoctavă, susținută armonic de pedala acordului *do – sol – re* al vocii inferioare.

Ex. mäs. 43-46



2.2.8. Caietul VIII, OP. 30 - IMPRESII GENERALE

Ultimul caiet din seria de miniaturi *Hedonisme*, intitulat de compozitor *La moși*, op. 30, cuprinde un număr de șapte lucrări cu titlurile: *Impresii generale*, *Carusel*, *Marionete*, *Scamatorie*, *Saltimbanc*, *Comerț ambulant* și *Circ*.

Principiile care au fost analizate în tratarea pianistică realizată de Vasile Ijac în caietul VII se aplică și în acest caiet, lucrările aparținând acestui opus înscriindu-se pe traiectoria curentului expresionist, după cum rezultă din analizele structurilor intonaționale utilizate (reprezentate grafic în exemplele următoare). Influențele limbajului atonal sunt reflectate prin apariția scărilor dodecafonice, în construcția cărora vom observa enarmonizarea unuia sau mai multor sunete:

Impresii generale



Carusel



Marionete- întâlnim două structuri intonaționale, aferente secțiunilor lucrării



Scamatorie



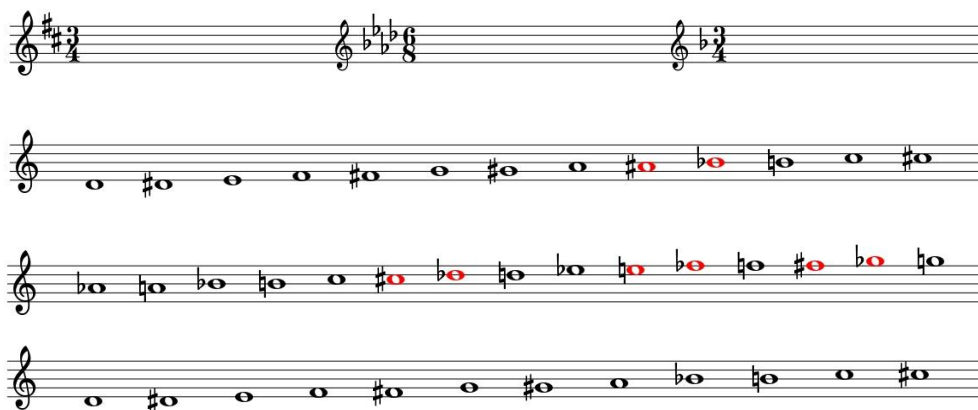
Saltimbanc



Comerț ambulant



Circ-întâlnim trei structuri intonaționale, impuse de schimbarea armurilor tonale utilizate de compozitor pentru delimitarea secțiunilor lucrării, astfel:



Dintre lucrările aparținând caietului VIII, op. 30, miniatura *Impresii generale*⁷³, nedată, este compusă probabil până în anul 1959⁷⁴. Manuscrisul partiturilor se găsește în arhiva Muzeului Banatului Timișoara, într-un singur exemplar, neexistând date și informații asupra unor prime audiții. Considerăm astfel că doar primul caiet al *Hedonismelor*, op. 13, editat de Editura Lito Schildkraut din Cluj în anul 1933, a avut parte de recunoașterea publicului meloman.

Concepția muzicală a acestor ultime volume, de influență vest-europeană, nu corespundea exigențelor cenzurii, astfel se explică nepublicarea opusurilor precum și neprezentarea acestora publicului.

Structura arhitectonică a miniaturii *Impresii generale* este tripartită, desfășurată sonor pe suprafața a 60 de măsuri, fiecare secțiune fiind delimitată de schimbări metrice, agogice și intonaționale.

Prima secțiune, **A** are indicația metrică 4/8 și indicația de tempo *Allegro moderato*, construcția melodică a secțiunii bazându-se pe intonații ce utilizează structura scării formate din 14 sunete.

⁷³ Partitura integrală poate fi consultată în Anexe

⁷⁴ Cf. Maria Bodo, *op. cit.*, p. 216



Secțiunea **A** cuprinde un număr de 13 măsuri și are la bază trei motive melodico-ritmice diferite ca desen. Primul motiv se desfășoară sonor pe întinderea a patru măsuri, în care vocile extreme constituie pedala pentru desfășurarea în valori de optimi a liniei melodice mediane, în nuanța *pp* cu ușor *decrescendo*.

Ex. măs. 1-5⁷⁵



Măsurile 5-10 introduc cel de al doilea motiv, contrastant din perspectiva desenului ritmico-melodic și al pragului dinamic utilizat. Cu suprafața sonoră de trei măsurii, motivul este conceput pe desfășurări ritmice în valori de optimi, intercalate cu celule ritmice *staccato*, reprezentate prin formula *dactilului*. Motivul este expus de două ori, prima apariție fiind notată cu indicația *vigoroso* (acordul vocii superioare, notat cu *fz* și realizat arpeggiat), iar cea de a doua (prin indicația *crescendo molto*) având rolul de a pregăti introducerea celui de al treilea motiv al secțiunii.

Cel de al treilea motiv, între măsurile 11-13 se caracterizează prin expunerea de cinci ori a unei scări cu structură *cvartă – terță – cvartă*, în sens ascendent, în registre diferite, cu indicația *accelerando*.

⁷⁵ Exemplele muzicale sunt redate după manuscrisul compozitorului, aflat în Arhiva Muzeului Banatului Timișoara

Ex. măs. 11-15



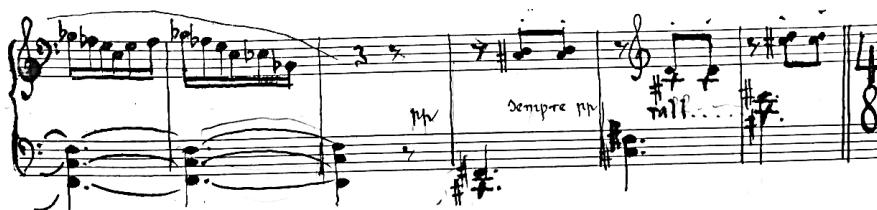
Secțiunea **B** se impune începând cu măsura 14 prin indicația metrică 3/8, indicația agogică *Molto agitato* și nuanța *pp*. Secțiunea mediană cuprinde un număr de 19 măsuri, unde tema cu dimensiunea de 8 măsuri este expusă de două ori pe trepte diferite, variată ritmic și melodic, fiind urmată de un pasaj de legătură cu ultima secțiune a piesei.

În cadrul temei apar desfășurări scalare cu profil descendent, enunțate de trei ori în registre diferite, element de stil compozițional propriu lui Vasile Ijac, întâlnit în toate miniaturile acestui caiet. Caracterul agitat este conturat de succesiunile intervalice sacadate și de desfășurările în valori de șaisprezecimi. Indicația *poco crescendo* se subordonează însă pragului dinamic redus, notat de compozitor prin indicațiile *pp* și *p*.

Structurile melodice și intervalice utilizate au la bază intervale precum secunda, terța, cvarta și cvinta, cel din urmă regăsindu-se doar în pedalele armonice.

Măsura 30 introduce pasajul de legătură dominat de structuri intervalice de cvartă și secundă, enunțat de trei ori, în trei registre diferite, în sens ascendent.

Ex. măs. 27-32



Începând cu măsura 33 se impune secțiunea **C**, ultima secțiune a lucrării, cu indicația metrică 4/8 și indicația de tempo *Piú tosto presto*⁷⁶, în nuanța *pp*.

⁷⁶ Indicația are notată traducerea în limba română de însuși compozitorul, sus în stânga paginii: *tosto=imediat, mai*

Secțiunea cuprinde un număr de 28 de măsuri construite pe ritmul ostinat în valori de optimi, în nuanța *pp*. Sonoritatea disonantă este relevată de ciocnirile celor două planuri sonore pe structuri intervalice de secundă și terță.

Ex. măs. 33-38



Ritmul ostinat este întrerupt de trei pasaje desfășurate în valori de șaisprezecimi, construite pe pedale armonice enunțate în fz. Aceste intervenții ale mâinii stângi reprezintă elementele dinamice contrastante, opozitorii pragului dinamic redus impus de nuanța *pp*, notată pe parcursul întregii secțiuni.

Din punct de vedere al tehnicii pianistice, acordurile și structurile intervalice se realizează cu mișcări scurte, cu *staccato* doar din degete. Mișcarea brațelor trebuie să fie rapidă la deplasarea între registre, cu tiparele degetelor pregătite, secțiunea reprezentând un exercițiu de virtuozitate pianistică, impus de indicația *Piú tosto presto*.

Măsurile 57-60 pregătesc finalul miniaturii, prin expunerea structurii intervalice de secundă armonică, în formule ritmice ostinate, în contratimp, enunțate pe pedala acordului ambiguu *lab – reb – lab*, redată în nuanța *pp perdendosi*.

Ex. măs. 55-60



ASPECTE INTERPRETATIVE
ÎN LUCRĂRILE ANALIZATE

3.1. PARTICULARITĂȚI DE LIMBAJ COMPOZIȚIONAL

*„Ce poate să exprime muzica?
Ce nu poate să exprime muzica?
Ce nu poate să nu exprime muzica?...
La ce ne invită muzica?
Judecând după calitatea aproape tactilă a materialului...
muzica este predestinată a transmite în primul rând afectele.”⁷⁷ ”*
Pascal Bentoiu

„Arta muzicală se reflectă într-un vast ansamblu de semne specifice, prin care se comunică informații ce declanșează acțiuni ale interpreților, percepute diferit în mintea și imaginația ascultătorului.”⁷⁸”

Creația pianistică a compozitorului Vasile Ijac reprezintă una dintre ramurile în care și-a afirmat din ce în ce mai profund și original aportul artistic. Lucrările sale pentru pian se orânduiesc de-a lungul unor etape componistice distincte, cu evidente transformări.

În opusurile dedicate pianului solo se poate sesiza influența muzicii impresioniste, asimilată însă limbajului său specific (*Hedonisme*, caietul I, op. 13). În cadrul creației pentru pian, evoluția limbajului muzical a compozitorului relevă prin apariția trăsăturilor specifice muzicii expresioniste, concretizată în lucrările compuse în sfera sistemului dodecafonic.

⁷⁷ Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 90-91

⁷⁸ Nelida Nedelcuț, *Semiografia pianistică în creația românească a secolului XX*, Editura Media Musica, Cluj, 2003, p. 5

Elaborată cu o imaginație avântată, latura universalistă este mai accentuată, citatul folcloric este eliminat, crearea în stil înscriindu-se pe traiectoria muzicii realizate după modelul lui George Enescu în anii maturității.⁷⁹

„Aceste mici piese pentru pian sunt scene de caracter, având ca modele realizările iluștrilor înaintași precum Rameau, Couperin, Schumann sau Debussy, dar și a colegilor de generație românească precum Mihail Jora.”⁸⁰

Precum precizează Ovidiu Giulvezan: „Piese pentru pian, înmănunchiate sub titlul de *Hedonisme*, comportă nu numai un înalt grad de dificultate tehnică interpretativă, dar și un limbaj armonic luxuriant, ce întrunește toate trăsăturile emancipării față de regulile clasice. Centrele de gravitație armonică se substituie cu rapiditate, suprapunerile de cvarte alternează cu inventive complexe armonice.”⁸¹

În tratările pianistice ale *Hedonismelor*, Vasile Ijac manifestă o predilecție spre spiritul muzicii populare românești, asupra căruia se resimte însă influența școlii franceze la care a avut acces în cei doi ani petrecuți la Paris, prin intermediul studiilor la *Schola cantorum* și prin mentorul său, Vincent d'Indy.

Cele opt caiete de miniaturi se subscriu în traiectoria impusă de apariția curentelor artistice ale începutului de secol XX, iar tehnicile componistice utilizate de Vasile Ijac în aceste creații denotă dorința compozitorului de atingere a parametrilor tehnici instrumentali impuși de componistica secolului al XX-lea.

În această primă serie de miniaturi, Vasile Ijac experimentează conceptul tonalității lărgite – specific perioadei în care se încadrează opusul în contextul creației europene - prin utilizarea intonațiilor polimodale, identificate din analiza structurilor care se manifestă în plan orizontal. Armonia de tip modal reiese din verticalizarea orizontalului, dând naștere unor structuri și intonații specifice.

Scriitura pianistică se identifică prin desfășurări scalare cu ambitus mare, arpegii realizate în sens ascendent și descendent, în registrele extreme ale pianului. Elementele componistice reprezentative acestui ciclu de miniaturi sunt: metrica mixtă realizată prin utilizarea măsurilor alternative, element care se regăsește în majoritatea lucrărilor compozitorului, formulele de

⁷⁹ Cf. Maria, Bodo, *op. cit.*, p. 207

⁸⁰ Maria, Bodo, *op. cit.*, p. 144

⁸¹ Ovidiu, Giulvezan, *op. cit.*, p. 172

acompaniament ostinate, pedalele armonice, structurile acordice cu aspect modal, stilul de coral și cadențările pe acorduri largi cu sonoritate densă.

Din punct de vedere interpretativ, lucrările cresc gradual ca dificultate tehnică de la prima miniatură la ultima. Scriitura pianistică presupune o mână mare, acordurile având structuri de 5-6 sunete dispuse pe întinderi de până la undecima și chiar duodecima.

Pianistica compozitorului Vasile Ijac își găsește propriul făgaș în miniaturile pentru pian, prin puterea de sinteză și modul personal de elaborare a elementelor de stil. În aceste lucrări se evidențiază elementele specifice propriului său stil instrumental, precum:

- Utilizarea sonorităților tonomodale, a bimodalismului și scărilor bi- tri- tetra- penta- și hexa/tonice/ cordice;
- Intervalica liniilor melodice prezente este alcătuită în general din combinația intervalului de secundă cu cele de terță și cvartă;
- Inserarea unor motive scurte, repetitive, expuse de trei ori, în trei registre diferite;
- Expunerea liniei melodice cu profil predominant descendent;
- Preferința pentru dinamica descendentă;
- Utilizarea obsesivă a nuanțelor foarte mici de *pp* și *ppp*.

Aceste elementele de scriitură specifice lui Vasile Ijac, constituie “firul roșu” sau monograma compozitorului și se regăsesc în toate lucrările sale.

Ultimele două volume ale *Hedonismelor* lui Vasile Ijac, op. 27 subintitulat *Ironii* (*Tachinărie, Parodie, Farsă, Bufonerie, Grotesc și Burlesc*) și op. 30, subintitulat *La moși* (*Impresii generale, Carusel, Marionete, Scamatorie, Saltimbanc, Comerț ambulant și Circ*) se înscriu într-o sferă tematică înrudită, caracterizate prin apariția unor elemente compoziționale noi, întâlnite în toate lucrările acestor ultime două caiete, precum:

- Utilizarea în exclusivitate a scărilor dodecafonice;
- Utilizarea metricii mixte;
- Alternarea bruscă a tempo-urilor;
- Încadrarea pragurilor de intensitate între *ppp* și *ff* cu intervenții subite;
- Utilizarea unui material sonor dens expus în valori de șaisprezecimi;
- Dinamizarea discursului muzical prin utilizarea valorilor de durate mici și foarte mici, a formulelor ritmice cu diviziuni excepționale, a ornamentelor;
- Utilizarea *glissando*-ului (*Marionete*);

- Proiectarea desenului melodic pe trei planuri sonore notate pe un sistem alcătuit din trei portative;
- Etalarea discursului muzical cu caracter predominant descendent;
- Utilizarea intensă a formațiunilor scalare ascendente și descendente pe valori de șaisprezecimi, susținute de pedale armonice;
- Realizarea suportului armonic din acorduri rezultate prin suprapuneri de secunde, cvarte și cvinte;
- Lărgirea ambitusului general și utilizarea registrelor extreme în enunțarea discursului melodic;
- Realizarea acompaniamentului prin formule ritmice ostinate⁸², contratimpate sau expuse sacadat, rezultate din balansul a două planuri sonore;
- Amplificări de tehnică și virtuozitate pianistică.

⁸² Particularitățile acestui proces de cronologie sonoră derivă din relația polivalnetă: constant-variabil. Cf. Gheorghe Duțică; Luminița Duțică, *Conceptul ritmic și tehnica variațională. o viziune asupra barocului și clasicismului muzical*, Editura Artes, Iași, 2004, p. 146

3.2. SIMBOLURI ȘI EXPRESIE INTERPRETATIVĂ

*Creația artistică este de fapt intențională.
Ea se îndreaptă conștient către producerea operei,
ale cărei norme interne sunt constitutive și pentru lucrul artistului.*⁸³
Tudor Vianu

„Unii cred că stilul rezultă din limitarea la un număr restrâns de elemente, voluntar alese, între care se pot *legifera* niște funcțiuni... ceilalți sunt de părere că stilul nu se fabrică înaintea lucrărilor, ci că el rezultă finalmente *din* lucrările pe care artiștii le scriu cu preocuparea de a transmite niște sensuri.”⁸⁴

Deoarece am detaliat elementele de limbaj compozițional specifice lui Vasile Ijac regăsite în creația pentru pian, urmează a detalia și coordonatele specifice interpretării muzicale, cele care influențează „afectele puternice care stăpânesc sufletul artistului...și sprijină în felul acesta munca fanteziei sale creatoare.”⁸⁵

„Dacă din punct de vedere fizic – mai precis acustic – orice sunet este compus dintr-un număr de vibrații caracterizate prin intensitate și volum, muzical, el este purtător de semnificații – denumite funcțiuni – fără limită ca număr.”⁸⁶

Antrenând o tehnică interpretativă instrumentală avansată, cele opt caiete ale *Hedonismelor* se înscriu într-o paletă expresivă largă, subordonată ideii de plăcere, însușindu-și foarte bine titlul general al ciclului de miniaturi.

Estetica definește *hedonismul* ca expresia epidermică a plăcerii, principala funcție a artei fiind aceea de a delecta. Comportamentul hedonist reprezintă necesitatea de comunicare eficientă cu sentimentele, simțurile și nevoile proprii.

⁸³ Tudor Vianu, *Estetica*, Editura Orizonturi, București, 2010, p. 217

⁸⁴ Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 154

⁸⁵ *Ibidem*, p. 235

⁸⁶ Cristian Brâncuși, *Estetica muzicală în viziunea lui Dimitrie Cuclin*, București, 2004, p. 35

„Dialogul dintre text și interpretare în muzică este dintre cele mai delicate; partitura, cu semnele ei înghețate, este singurul reper imuabil al interpretării; ea reprezintă un ansamblu de indicații necesare dar nu și suficiente.”⁸⁷

Caietele cuprinse în ciclul *Hedonismelor* au un caracter programatic, lucrările fiecărui opus înscriindu-se într-o sferă tematică aparte. Primul caiet, op. 13 cuprinzând lucrările *Preludiu*⁸⁸, *Amor*⁸⁹, *La crâșmă*⁹⁰ și *Dans*⁹¹ se apropie cel mai mult ca tematică de însuși titlul întregului ciclu de miniaturi, descriind cel mai bine ideea de plăcere, sugestie redată de compozitor prin elementele de limbaj utilizate în elaborarea discursului muzical.

Cel de al doilea caiet, op. 14 cuprinzând lucrările *Cântec*⁹², *Snoave*, *Basm*, *La moară* și *Vecernie* ne relevă apropierea de spiritualitatea muzicii populare românești, caracterizată însă de stilul narativ evocat de titlurile lucrărilor. Caracterul simplu, sobru este susținut de evoluția firească a liniilor melodice, asemănătoare recitativelor textelor literare, aspect reflectat în expresia interpretativă prin indicația *semplice*.

Caietul al treilea al *Hedonismelor* op. 15 subintitulat *La oraș* cuprinde lucrările *Pocnind din bici*⁹³, *Pe stradă*, *Târg* și *Intermezzo*. Indicațiile și schimbările agogice notate de compozitor în aceste miniaturi, precum și titlurile lucrărilor insuflă o muzică sprintară, agitată, contrastantă, densă din punct de vedere ritmic și auditiv. Aceste sugestii sunt reflectate de elementele compoziționale specifice utilizate de compozitor, în care termenii de agogică reprezintă o ramură importantă a interpretării muzicale. Imaginea muzicală este asociată cu indicațiile agogice *Allegretto precipitando*, *sempre scherzoso*, *stretto*, *a capriccio*, *vivamente*, *Vivace*, *poco a poco avivando al fine capriccioso*, *Presto* alternate de momente *Adagio*, *di nuovo lento*, *larghetto*, *largo* sau *perdendosi*.

Cel de al patrulea caiet, op. 16, înrudit ca tematică de caietul precedent, subintitulat tot *La oraș*, cuprinde lucrările *Rugăciune*⁹⁴, *Gură cască*, *Spectacol*, *Scene nocturne* și *Epilog*. Titlurile miniaturilor aflate în strânsă legătură cu

⁸⁷ Anatol Vieru, *Cuvinte despre muzică*, Editura Cartea Românească, 1994, p. 287

⁸⁸ Lucrare analizată în capitolul 2

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ *Ibidem*

mesajul acestora, anticipează ceea ce compozitorul dorește să transmită prin muzica lor. Indicațiile agogice subscriu ideii redată de compozitor, astfel încât starea de meditație, de liniște și pace interioară indusă de titlul *Rugăciune* este evocată prin indicațiile *Solenne e misurato, come corale* sau *Largamento*, pe când caracterul exuberant inspirat de titlul miniaturii *Spectacol* este reprezentat de o serie de succesiuni de tempo-uri, asociate cu modificările de intensitate de pe parcursul lucrării. Interpretul trece de la o stare emoțională la alta, reflectată în partitură prin succesiunea indicațiilor de agogică *Adagio, Allegro, Parlando molto rubato, Poco animato con umore, Marcia* sau *maestoso*, încercând prin interpretarea proprie să-și aducă aportul în realizarea cât mai fidelă a sugestiei insuflăte de compozitor.

„Derularea tempo-ului unei lucrări are o componentă obiectivă, convențională dar și alta subiectivă, variabilă de la un interpret la altul... Componenta subiectivă a tempoului se referă la versiunea dată de interpret a indicațiilor înscrise în partitură.”⁹⁵

Sfera celor două caiete *La oraș* op.15 și op. 16 se încheie cu lucrarea *Epilog*⁹⁶, a cărui titlu denotă caracterul conluziv al miniaturii. Lucrarea de mici dimensiuni (cuprinde un număr de 18 măsuri) se impune prin tempo-ul *Largo*, în nuanțele *sempre pp* și *ppp*, ca o parte finală, un moment de liniște după imaginile muzicale explozive ale lucrărilor precedente.

Caietul V al *Hedonismelor*, op. 19, subintitulat *Pastorale* cuprinde miniaturile *Doină*⁹⁷, *La pășune*, *Cimpoiul* și *La stână*. Titlurile acestui caiet evocă aspecte ale spiritului poporului român, inspirate din viața acestuia, reflectând comuniunea omului cu natura. Elementul folcloric reiese încă din primul titlu al opusului, *Doina* reprezentând creația lirică, vocală și instrumentală în care autorul (în cazul nostru compozitorul) își exprimă sentimente de jale, de dor, tristețe, iubire etc. Expresivitatea reprezintă conceptul componistic al acestei lucrări, indicația *Tranquillamente* de la începutul partituri impunând interpretului o atitudine calmă dar deschisă varietății, unde indicațiile de *poco cresc.* și *diminuendo* solicită acest lucru.

În cel de al șaselea caiet op. 25, subintitulat *Impresii dintr'un ziar* regăsim lucrările *Pagina religioasă*⁹⁸, *Cronica săptămânală*, *Articol de fond*,

⁹⁵ Manuela Iana-Mihăilescu, op. cit., p. 53-54

⁹⁶ Din fr. épilogue, lat. Epilogus, înseamnă parte finală cu caracter conluziv sau rezumativ a unei opere literare, a unui discurs și sârșit, încheiere, al unei situații, acțiuni sau întâmplări

⁹⁷ Lucrare analizată în capitoul 3

⁹⁸ *Ibidem*

Actualități (Caricaturi), Polemici, Fapt divers și Ultima oară. Caietul cuprinde un număr de șapte lucrări, prima intitulată *Pagina religioasă (Ziua Domnului)*. Aceste două aspecte pot sugera dorința compozitorului de a dedica câte o lucrare fiecărei zi a săptămânii. În viziunea acestuia, prima miniatură reflectă ziua dedicată Domnului (*Pagina Religioasă*). Discursul muzical se evidențiază prin caracterul așezat, sobru, iar starea de meditație este reprezentată în partitură prin indicațiile agogice *Largo con maestà* sau *misterioso*. Pe parcursul următoarelor șase lucrări, imaginile sonore sunt însoțite de stări contradictorii ce solicită intuiția interpretului de a realiza sonor imaginea sugerată de titlurile lucrărilor.

Ultimele două caiete ale *Hedonismelor* compozitorului Vasile Ijac, op. 27 subintitulat *Ironii (Tachinărie, Parodie, Farsă, Bufonerie, Grotesc*⁹⁹ și *Burlesc)* și op. 30, subintitulat *La moși (Impresii generale*¹⁰⁰, *Carusel, Marionete, Scamatorie, Saltimbanc, Comerț ambulant și Circ)* se înscriu într-o sferă tematică înrudită, în care estetica urâtului sau comicului este cea care definește concepția componistică a acestora.

Tendința exagerată a căutării plăcerii, frecventă în stările maniacale este indusă în aceste lucrări prin abordarea temelor menite să provoace senzații puternice, să transmită idei și stări de spirit marcate de exacerbaria sentimentelor. Aceste aspecte sugestive sunt redată de compozitor prin unele elemente de limbaj utilizate, ancorate în sfera curentului expresionist.

Se poate observa astfel o evoluție a percepției componistice a lui Vasile Ijac în care valorile sensibile ale artei sunt puse în legătură cu personalitatea umană, dând naștere unui nou aspect estetic. “Când se produce această corelaționare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică ia forma specială a trăirii stilului sau originalității.”¹⁰¹

⁹⁹ *Ibidem*

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 322

CONCLUZII

Rezultatele demersului analitic referitoare la creația pentru pian a compozitorului bănățean Vasile Ijac rezultate din acest volum, relevă elemente de noutate în cadrul studiului tematicii abordate. Bibliografia de specialitate prezintă în general foarte puține date despre compozitor și despre stilul componistic al acestuia, astfel acest demers analitic poate constitui la rândul său o bază tematică a unor analize viitoare.

Muzica românească a secolului al XIX- lea și a începutului de secol XX, decurge firesc din întrepătrunderile dintre Occident și Orient, dintre creația de origine folclorică și creația cultă, dintre muzica laică și cea bisericească. Creația muzicală românească a acestei perioade este legată de dezvoltarea genurilor și formelor muzicale dedicate pianului, compozitorii români apelând la posibilitățile tehnice și expresive ale acestui instrument pentru realizarea experimentelor în dobândirea meșteșugului componistic.

Creația muzicală bănățeană se înscrie în cele două mari direcții a acestei perioade, cea cultă și cea de inspirație folclorică, creațiile compozitorilor români ai începutului de secol XX generând premise pentru afirmarea școlii românești de compoziție. Consecința acestor întrepătrunderi în plan sonor va genera un limbaj european, cu aspecte diversificate, rezultate din particularitățile stilistice ale compozitorilor români din această perioadă.

În muzica bănățeană dedicată pianului apar creații precum miniaturi, suite, dansuri de epocă, forme improvizatorice, rapsodice, sonate - lucrări care au la bază intonații populare, compozitorii folosind în creațiile lor scări bi-, tri-, tetra-, penta-, hexa-tonice/ cordice, moduri populare, inclusiv modurile populare cromatice, armonii modale, acorduri cu sonorități ambigue, eliptice de terță, indicații metrice alternative, precum și ritmuri sau formule ritmice specifice dansurilor populare românești.

Compozitorii bănățeni și-au manifestat interesul pentru valorificarea melosului popular prin crearea unui repertoriu pianistic cât mai apropiat de ethosul românesc. Totuși, o parte din compozitorii începutului de secol XX au abordat în

creațiile lor un limbaj muzical european, stilurile componistice ale acestora înscriindu-se în traiectoria muzicii europene occidentale, contribuind astfel la orientarea școlii muzicale românești în sfera universalului.

Considerăm astfel că Vasile Ijac, compozitorul bănățean care este subiectul acestui demers analitic, poate fi perceput ca unul dintre compozitorii și muzicienii care au contribuit la edificarea școlii românești de compoziție, revendicând în perioada de maturitate neoclasicismul. Stilul compozițional al lui Vasile Ijac este strâns legat de școala românească cu influențe enesciene, lucrările sale asimilând folclorul românesc și îndeosebi pe cel bănățean.

Personalitatea creatoare a lui Vasile Ijac este mai puțin cunoscută în literatura românească de specialitate din două motive: păstrarea manuscriselor compozițiilor sale în colecții private și în arhiva Muzeului Banatului Timișoara, precum și limbajul muzical abordat de acesta, neagreat la momentul istoric al creației din cauza neadaptării acestuia la rigorile comuniste.

Cercetarea de față a inclus și culegerea partiturilor compozitorului din diferite surse. Astfel, o parte dintre partiturile pentru pian solo au fost procurate de la autorii cercetărilor anterioare formulate de Veronica Laura Demenescu și Constantin-Tufan Stan. O parte a miniaturilor pentru pian solo au fost puse la dispoziție pentru studiu de Arhiva Muzeului Banatului Timișoara, cu ajutorul și prin bunăvoința doamnei Ileana Berariu de la Biblioteca Județeană *Sorin Titel* Timișoara secția Arte și a domnului Adrian Deheleanu din cadrul Muzeului Banatului Timișoara.

Contribuția lui Vasile Ijac la valorificarea componistică a folclorului se regăsește în noutățile pe care acesta le-a adus în cadrul evoluției limbajului armonic și polifonic specific muzicii bănățene și implicit a muzicii românești. El și-a adus aportul prin activitatea sa la formarea, perfecționarea și conștientizarea unei noi gândiri legate de caracterul modal al folclorului muzical bănățean.

În condițiile epuizării mijloacelor de expresie ale sistemului tonal-funcțional, dar și sub influența ideilor novatoare ale compozitorilor prolifici ai acestei perioade, Vasile Ijac a făcut apel la un nou limbaj muzical, original, care i-a servit la exprimarea crezului său artistic.

Identitatea națională transpare din întreaga creație a compozitorului Vasile Ijac. Strânsa legătură dintre muzică și recrearea peisajului național în toate ipostazele sale, lasă să se înțeleagă spiritul în care aceste lucrări au fost compuse.

BIBLIOGRAFIE

VOLUME

- Arieșan, Claudiu Teodor – *Geneza comicului în cultura română*, Editura Excelsior Art, Timișoara, 2010
- Bălan, George – *O istorie a muzicii Europene*, Editura Albatros, București, 1975
- Bentoiu, Pascal – *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, București, 1973
- Bentoiu, Pascal – *Imagine și sens*, Editura Muicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973
- Berger, Wilhelm Georg – *Muzica simfonică, romantică – modernă, 1890-1930*, Editura Muzicală, București, 1974
- Bodo, Maria – *Creația bănățeană pentru pian în perioada interbelică*, Editura Marineasa, Timișoara, 2005
- Brăiloiu, Constantin – *Opere I*, Editura muzicală, București, 1967
- Brâncuși, Cristian – *Estetica muzicală în viziunea lui Dimitrie Cuclin*, București, 2004
- Brâncuși, Petre – *Muzica românească și marile ei primeniri*, Editura Muzicală, București, 1978
- Brediceanu, Tiberiu – *Melodii populare românești din Banat*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972
- Buciu, Dan – *Elemente de scriitură modală*, Editura Muzicală, București, 1981
- Buciu, Dan – *Mic tratat de scriitură modală*, Editura Muzicală Grafoart, București, 2014
- Bughici, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974
- Bughici, Dumitru; Gheciu, Diamandi – *Formele și genurile muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1962
- Burada, Teodor – *Opere, vol. I*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974
- Chifu, Dana Sorina – *Ipostaze ale limbajului muzical prezent în creația de lied a compozitorilor bănățeni*, Editura Eubeea, Timișoara, 2008
- Ciobanu, Maia – *Forme muzicale*, Editura Fundației România de Măine, București, 2006
- Cinci, Eugen – *Opusuri muzicale românești*, Editura Kov, Vârșeț, 2006
- Cocearova, Galina; Melnic, Victoria – *Armonia. Istoria armoniei*, vol. II, Editura Museum, Chișinău, 2003
- Cosma, Viorel – *Două milenii de muzică pe pământul României*, Editura Ion Creangă, București, 1977
- Cosma, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii românești 1898-1920*, vol. VI, Editura Muzicală, București, 1984
- Demenescu, Veronica-Laura – *Specificul creației muzicale în Banat în prima jumătate a secolului XX*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2014
- Demenescu, Veronica-Laura – *Elemente de limbaj muzical modal prezente în creația muzicală europeană în prima jumătate a secolului XX*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2014

- Donose, Vasile – *Sinteze estetice*, Editura Muzicală, București, 1988
- Duțică, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Editura Junimea, Iași, 2004
- Duțică, Gheorghe; Gheorghe Luminița – *Conceptul ritmic și tehnica variațională. o viziune asupra barocului și clasicismului muzical*, Editura Artes, Iași, 2004
- Ede, Terényi – *Armonia muzicii moderne 1900-1950*, Editura MediaMusica, Cuj-Napoca, 2001
- Firca, Clemansa – *Direcții în muzica românească 1900-1930*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1974
- Firca, Clemansa – *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002
- Firca, Gheorghe – *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1966
- Firca, Gheorghe – *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Muzicală, București, 1984.
- Firca, Gheorghe – *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura Muzicală, București, 1988
- Flaișer, Mariana – *Terminologia muzicii în limba română*, Editura Demiurg, Iași, 1997
- Gaspar, Veronica – *Repere spațiale și semantice în receptarea muzicală*, Editura Muzicală, 2000
- Giuleanu, Victor – *Tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986
- Giulvezan, Ovidiu – *Muzica din când în când*, Editura Marineasa, Timișoara, 2006
- Hîrlav Maistorovici, Sanda – *Miniatura românească pentru pian din secolul XX și folclorul muzical autohton*, Editura Premier, Ploiești, 2002
- Iana-Mihăilescu, Manuela – *Sugestii de abordare a creației pentru pian a lui C. Debussy, M. Ravel, I. Albeniz*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005
- Iana-Mihăilescu, Manuela – *Coordonate ale interpretării muzicale*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2011
- Ianoși, Ion – *Estetica*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1978
- Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1997
- Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Editura Muzicală, București, 1997
- Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1998
- Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. V, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2001
- Iușceanu, Victor – *Moduri și game*, Editura Grafoart, Timișoara, 2013
- Larousse – *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
- Luchescu, Gheorghe – *Din galeria personalităților timișene*, Editura Dacia Europa Nova, Timișoara, 1996
- Lupu Jean; Caraman-Fotea Daniela; Racu Nicolae; Oprea Gabriel-Constantin ; Sandu Eugen-Petre - *Dicționar universal de muzică*, Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2008
- Manolache, Laura – *Amurgul evului tonal. Conceptele consonanță-disonanță de la antagonism la complementaritate*, Editura Muzicală, București, 2001
- Negrea, Marțian – *Tratat de armonie*, Editura Grafoart, Timișoara, 2013
- Nicola, R. Ioan; Szenik, Ileana; Mârza, Traian – *Curs de folclor muzical*, vol. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963

- Nedelcuț, Nelida – *Semiografia pianistică în creația românească a secolului XX*, Editura Media Musica, Cluj, 2003
- Oprea, Gheorghe – *Sisteme sonore în folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1998.
- Oprea, Gheorghe; Larisa, Agapie – *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
- Pascu, George; Boțocan, Melania – *Carte de istoria muzicii*, vol. II, Editura Vasiliana '98, Iași, 2003
- Pașcanu, Alexandru – *Armonia*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1974
- Pitiș, Ana; Minei, Ioana – *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București, 1982
- Popovici, Timotei – *Dicționar de muzică*, Sibiu, 1905.
- Romeo Alexandrescu – *Ravel*, Editura Muzicală, București, 1964
- Râpă, Constantin – *Sisteme tonale*, vol. I, Editura Media Musica, Cluj- Napoca, 2001.
- Sandu, Eugen Petre – *Stabilitate și spontaneitate în creația epică folclorică*, Editura Muzicală, București, 2006
- Sava, Iosif – *Amintirile muzicienilor români*, Editura Muzicală, București, 1982
- Stan, Constantin-Tufan – *Vasile Ijac – părintele simfonismului bănățean*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2013
- Stoianov, Carmen – *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Editura Fundației România de mâine, București, 2000.
- Stoianov, Carmen – *Neoclasicismul muzical românesc*, Editura Fundației România de Mâine, București, 2001
- Stoianov, Carmen – *Neoclasicismul muzical românesc. Secolul XX*, Editura Fundației România de mâine, București, 2005
- Stoianov Carmen; Stoianov, Petru – *Istoria muzicii românești*, Editura Fundației România de mâine, București, 2005
- Stoianov, Carmen – *Dimensiunea sonoră a existenței în proza literară a lui Mihai Eminescu și în scrierile lui Ion Creangă*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2013
- Stoianov, Petru – *Modalități de abordare a folclorului în creația muzicală românească. Note pentru o privire istorică*, Editura Muzicală, București, 2004
- Șerbănescu, Lelia – *Coordonatele psihologice ale actului interpretativ*, vol. II, Editura Muzicală, București, 2009
- Teodorescu-Ciocănea, Livia – *Tratat de forme și analize muzicale*. Editura Grafoart, București, 2014
- Timaru, Valentin – *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2003
- Tomi, Ioan – *Introducere în istoria muzicii românești*, Editura Eurobit, Timișoara, 2003
- Tomi, Ioan – *Lexicon Muzicieni din Banat Banatul montan – Banatul sârbesc*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2012
- Tomi, Ioan – *Lexicon Muzicieni din Banat Banatul Timișean*, Editura Eurostampa, Timișoara, 2014
- Ursu, Nicolae – *Folclor muzical din Banat și Transilvania*, Editura Muzicală, București, 1983
- Varga, Ovidiu – *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1981

- Vasile Vasile, *Profiluri de muzicieni români, sec. XIX-XX*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1986
- Vianu, Tudor – *Estetica*, Editura Orizonturi, București, 2010
- Vieru, Anatol – *Cartea modurilor*, Editura Muzicală, București, 1980
- Vieru, Anatol – *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, 1994
- Zirra, Alexandru – *Tratat de armonie*, Editura Grafoart, București, 2014

REVISTE ȘI STUDII DE MUZICOLOGIE

- Apostol, Pavel – *Sinteze*. Revista Muzica nr. 3, București, 1966
- Bălan, George – *Mesajul universal al muzicii românești*. Revista Muzica, nr.5, București, 1966
- Bentoiu, Pascal – *Valoarea conținutului și autenticitatea exprimării*, în Revista Muzica nr.3, București, 1966
- Borza, Enea – *Contribuția lui Iacob Mureșianu la începuturile culturii pianistice românești*. *Lucrări de muzicologie*, vol. II, Cluj-Napoca, 1966
- Demenescu, Veronica-Laura – *Contexte componistice inovatoare în muzica secolului XX, premise unei asimilări originale a spiritului folcloric*. RevArt nr. 2, Timișoara, 2014
- Demenescu, Veronica-Laura – *Aspecte componistice prezente în creația compozitorilor reprezentativi aparținând școlii naționale muzicale maghiare în prima jumătate a secolului XX*. RevArt nr. 2, Timișoara, 2016
- Ghircoiașu, Romeo – *Muzica românească expresie a corelației național-universal*. Revista Muzica, nr.5, București, 1966
- Stroe, Aurel – *Un aspect al limbajului în muzica contemporană*. Revista Muzica nr. 6, București, 1966
- Tomescu, Vasile – *Criterii și sensuri ale originalității în muzica românească*. București, în *Studii de muzicologie*, vol. VII, 1971
- Vancea, Zeno – *Influența melosului popular asupra creației lui Béla Bartók*. Revista Muzica nr. 9, București, 1956
- Vancea, Zeno – *Béla Bartók, marele compozitor contemporan*. Revista Muzica nr.9, București, 1955
- Vancea Zeno – *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX*. București, în *Studii de muzicologie*, vol. I, 1965
- www.dexonline.ro
- <http://www.autorii.com>
- <http://www.uniuneascrititorilor-filialacluj.ro>
- <http://www.istoria.md>

ANEXE

XIII. f
es. 2.

Sutisii mele

Cant.

Când eram copil
Cântec țărănesc, Voic bună, Soacă

pentru pian

de Fjor

Cant.

(Mars, Doina, Cântec de leagăn
A fost odată, Hora moșilor

Cântec țărănesc

Andante semplice

poco accel.

Piu vivo

breve...

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a fluid, cursive style.

Dynamic markings and tempo changes include:

- poco mol.* (poco molto)
- Tempo 2.* (Tempo 2)
- uscendo* (uscendo)
- poco a poco* (poco a poco)

Hora moșilor

Handwritten musical score for "Hora moșilor". The score is written on six systems of staves, each system containing two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for a piece in G major, 2/4 time. The score consists of seven systems of staves. The first system has two staves with a treble and bass clef. The second system has two staves with a treble and bass clef. The third system has two staves with a treble and bass clef. The fourth system has two staves with a treble and bass clef. The fifth system has two staves with a treble and bass clef. The sixth system has two staves with a treble and bass clef. The seventh system has two staves with a treble and bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are some handwritten annotations in the margins, including "821 2 5125" and "824".

jouca

And. ma non troppo.

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a single system, likely for a piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef on the first staff and a bass clef on the second. The first system includes a tempo marking 'And. ma non troppo.' and a rehearsal mark '14'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like accents and slurs. The score concludes with a double bar line and a final chord. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble and bass staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a treble staff with a key signature change to two flats and a 3/4 time signature. The fourth system shows a treble staff with a key signature change to one flat and a 3/4 time signature. The fifth system features a treble staff with a key signature change to one flat and a 3/4 time signature. The sixth system shows a treble staff with a key signature change to one flat and a 3/4 time signature. The seventh system features a treble staff with a key signature change to one flat and a 3/4 time signature, and a bass staff with a key signature change to one flat and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Tempo del c. mincio

trill. ant. ...

This image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation is in treble and bass clefs, with various notes, rests, and dynamic markings. The score is written on aged paper with some visible staining and wear. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The fourth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The fifth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The sixth system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The score is written in a cursive, handwritten style, with some corrections and erasures visible. The paper is aged and has some staining, particularly in the lower right corner.

hedonizme

volum I. op. 13.

PIANO solo
de Vasile Ijac

916

~~droit de circulation réservé~~

Aufführungsrecht vorbehalten

~~Tout droit de circulation réservé~~

PRÄLUDIUM. PRELUDIU. PRELUDE.

Poco adagio.

P *pp*

Animato.

ppp *cresc.*

brillante *ff*

rapidamente *ff* *rit...* *2/4* *p subito* *pp* *a tempo*

Moderato.

P *pp* *ppp* *ppp* *4/8*

4/8 *mp* *mf*

p

pp

pp *accelerando* *dim. molto rit...*

a tempo *poco a poco calando* *pp* *pp*

LIEBE. AMOR. AMOUR.

Allegretto piacevole.

Adagio. *a tempo*

Larghetto.

cresc.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Allegretto piacevole.' and a dynamic marking of 'pp'. The second system includes the tempo markings 'Adagio.' and 'a tempo'. The third system features a dynamic marking of 'pp'. The fourth system is marked 'Larghetto.' and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'cresc.'. The piece is titled 'LIEBE. AMOR. AMOUR.' and includes tempo markings: 'Allegretto piacevole.', 'Adagio.', 'a tempo', and 'Larghetto.'. The notation is in a single key signature with a 2/8 time signature. The piece concludes with a final cadence.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

- System 1:** Features a complex, rapid sixteenth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- System 2:** Continues the rapid sixteenth-note melody. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the right hand.
- System 3:** The right hand melody becomes more melodic. Performance instructions include *legato* and *poco a poco stretto cres.* (poco a poco stretto crescendo).
- System 4:** The right hand features a descending scale. A dynamic marking of *secca fp* (secca fortissimo) is present. A pedal marking *Ped. b* is indicated.
- System 5:** The piece concludes with a *Vivace.* tempo marking. The right hand features a series of sixteenth-note patterns, some marked with a '6' (sextuplet).



IM WIRTSCHAUS. LA CRÂȘMĂ. À L'AUBERGE.

Allegretto rubato; sempre scherzando.

pp

f *p* *indeciso* *poco*

Vivo. *stretto*

diminuendo

stringendo

pp

cresc.

poco rit...

futissimo

Allegretto rubato, sempre scherzando.

ff russo

1^a

2^a

3^a

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system shows a complex arrangement of notes and rests, with a forte (*f*) dynamic marking.

The second system begins with the instruction "Quasi lento, abbandonandosi." (Quasi lento, abandoning oneself). It features a 6/8 time signature and a piano (*pp*) dynamic marking.

The third system includes a "brillante" (brilliant) marking and a forte (*fz*) dynamic marking.

The fourth system contains measures numbered 42 and 43, with a piano (*p*) dynamic marking.

44 *pp*

45 *ppp*

46 *pp*

47 *poco a poco stringendo*

48 *più pp*

49 *3/4*

50 *Allegretto rubato; sempre scherzando.*

51 *pp*

52 *pp*

53

54

55

56 *ff* *sempre stacc.*

57 *diminuendo*

58

61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75

pp

Vivace molto.

p

2/4 3/4

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 77-84) is in 3/4 time, marked *fz* (fortissimo), and includes the instruction *rit...* (ritardando) and *a tempo*. The second system (measures 85-94) is in 2/4 time, marked *cresc. molto* (crescendo molto). The third system (measures 95-104) is in 3/4 time, marked *fz*. The fourth system (measures 105-114) is in 2/4 time, marked *Meno mosso risoluto.*, *fz*, *energico*, and *secca sempre fz*. The fifth system (measures 115-124) is in 2/4 time, marked *secca*, *ppp*, *sempre diminuendo*, and *ppp*.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Measures 25-30. Dynamics: *poco*, *a poco*, *cresc.*, *dim.*. Markings: *gta.* above measure 27.
- System 2:** Measures 31-36. Dynamics: *pp* at measure 34.
- System 3:** Measures 37-41. Dynamics: *p* at measure 39, *fz* at measure 41. Markings: *gta.* above measure 37.
- System 4:** Measures 42-45. Dynamics: *pp* at measure 42, *pp* at measure 44, *fz* at measure 45. Marking: *Animato.* above measure 44.
- System 5:** Measures 46-49. Dynamics: *cresc.* at measure 48, *molto* at measure 49. Marking: *gta.* above measure 48.

Musical score for piano, featuring five systems of staves. The notation includes various dynamics, tempo markings, and musical notations.

System 1 (Measures 50-54): Dynamics include *rit...*, *fz*, *pp*, and *più pp*. A *6/8* time signature is present at the end of the system.

System 2 (Measures 55-59): Tempo marking: *Pochissimo più Lento.* Dynamics include *pp*. A *6/8* time signature is present at the beginning of the system.

System 3 (Measures 60-63): Dynamics include *pp*.

System 4 (Measures 64-66): Dynamics include *pp*. A *6/8* time signature is present at the beginning of the system.

System 5 (Measures 67-69): Tempo marking: *Animato.* Dynamics include *pp*. A *6/8* time signature is present at the beginning of the system. The word *stretto* appears at the end of the system.

68 *a tempo*

70 *ppp*

74 *pp* *Poco mosso teneramente.*

76 *pp*

78

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands, using treble and bass clefs. The key signature is D major (two sharps). The piece features a variety of musical textures, including arpeggiated chords, flowing sixteenth-note passages, and more complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *fp* (fortissimo). The tempo and mood are indicated by the instruction "All. giocoso." (Allegretto giocoso). The piece concludes with a final cadence in the right hand.

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Handwritten musical score for piano, measures 105-113. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings and performance instructions.

Measures 105-108: The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present. The instruction *cresc. molto* (crescendo molto) is written above the staff.

Measures 109-113: The second system continues the melodic line. The instruction *diminuendo molto* (diminuendo molto) is written above the staff. The dynamic marking *pp* is also present. The system concludes with a final chord in measure 113.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each containing two staves (treble and bass clef). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamics.

The first system (measures 121-124) features a melody in the right hand with triplets and a bass line with triplets. The second system (measures 125-128) continues the melody and bass line, with a *dolce* marking in the right hand. The third system (measures 129-133) includes a *dim. molto* marking in the left hand and features a more complex bass line with triplets. The fourth system (measures 134-138) continues the piece with a focus on the bass line, which includes triplets and slurs. The fifth system (measures 139-143) concludes the page with a final melody in the right hand and a bass line.

The image displays four staves of musical notation for piano, likely from a 19th-century score. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second staff is marked *Molto con fuoco* (Very with fire). The third staff features a *stretto* (tight) marking and a *fz* (forzando) dynamic. The fourth staff includes a *secca* (dry) marking and a *ppp* (pianississimo) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

pp

Molto con fuoco.

stretto

fz

pp

ppp

secca

Clipe vesele

hedonizme

Op. 14.

de Rojan

II

1. Cântec
2. Snaarc
3. Basm
4. La meara
5. Tarmis

Chant

Handwritten musical score for piano, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is written on ten staves, with the first two staves of each system in treble clef and the remaining staves in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo and mood are indicated by the title "Andante semplice" at the top left. The score includes various time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, and 2/4. Dynamic markings include "pp dolce", "sempre dolce", "cresc.", "a piacere", "atempo", "rit...", "sempre più cresc.", and "2/4". The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets, sixteenth notes, and dotted rhythms. The notation is handwritten and shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations visible.

Handwritten musical score for piano, featuring five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (2/4, 3/4, 2/4), and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Performance instructions are written in Italian: *accelerando*, *vivo*, *ma non troppo*, *atempo*, *p scherzando*, and *molto rit...*. The score is written in ink on aged paper.

System 1: Treble and bass staves, 2/4 time signature. *accelerando* instruction. *vivo* instruction.

System 2: Treble and bass staves, 2/4 time signature. *ma non troppo* instruction.

System 3: Treble and bass staves, 3/4 time signature. *atempo* instruction. *p scherzando* instruction.

System 4: Treble and bass staves, 2/4 time signature. *molto rit...* instruction.

Tempo I

3+2+3

stretto

ritardando

brillante

ad libitum

mg.

Clupe vesele

hedonizme

op. 15.

III.

LAORAS

4. Faj

1. Fecinind din biciu

2. Pe stradă

3. Targ

4. Intermezzo

Pommes d'été...

Adagio

poco a poco

precipitando

Dim. e presto

poco riten.

piuttosto

Vince subito

cres.

molto

molto con fuoco

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Pommes d'été...'. The score is written on ten staves, with the first five staves grouped by a brace on the left. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/8. The piece begins with a tempo marking 'Adagio'. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings are 'Adagio', 'Dim. e presto', and 'Vince subito'. The dynamic markings include 'poco a poco', 'poco riten.', 'piuttosto', 'cres.', 'molto', and 'molto con fuoco'. The score is written in a clear, legible hand.

2

Handwritten musical score for piano, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is written on five systems of staves. The first system shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system is marked "Comodo al fine poco a poco accelerando" and features a 2/4 time signature. The third system continues the complex rhythmic patterns. The fourth system includes the marking "Muy penderon". The fifth system shows a final cadence with a double bar line.

Comodo al fine poco a poco *accelerando*

Muy penderon



Clipe vesele

hedonizme

op. 16.

IV.

de *F. J.*

La Oras

Îngăduire
Sura cană

Spectacol
Scene nocturne
Epilog

1999

3

Largamente ma in tempo

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on ten staves. The first three staves are for the piano accompaniment, and the last four are for the voice. The tempo is marked "Largamente ma in tempo". The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. There are also performance instructions written in Italian: "diminuendo" (diminishing) and "poco a poco mancando" (gradually fading). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Clipe vesele

hedonizme

Op. 19

V.

Pastorale

da Hjae

Doină

La pășune

Cimpoiul

La stână



Nr. 1
10 linii

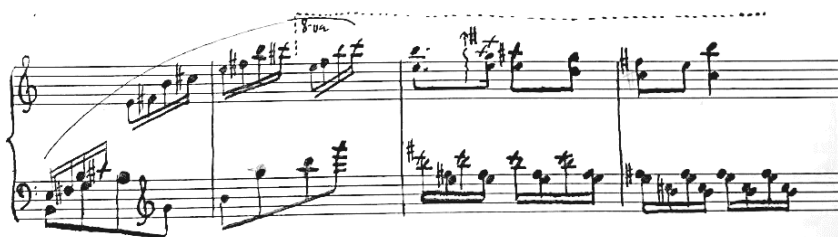
Tranquillamente.

Doină

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The middle staff is in treble clef with a 10/8 time signature and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a bass line with a fermata over the first measure. The word *poco crescendo* is written below the middle staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The middle staff is in treble clef with a common time signature and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a bass line with a fermata over the first measure. The word *diminuendo* is written below the middle staff.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a bass line with a fermata over the first measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a bass line with a fermata over the first measure. The word *pp sotto voce* is written below the second staff.



Handwritten musical score for piano, featuring five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Performance instructions in Italian are written above or below the staves.

System 1: *poco a poco*

System 2: *Tempo come prima.*
più ritard...
mp il basso staccato

System 3: *mp*

System 4: *mp*

System 5: *mp*

Clipe vesele

Medonixime

op. 25.

de Hjac

VI.

Impresii dintr-un Ziar

1. Pagina religioasă
2. Cronica săptămânală
3. Articol de fond
4. Actualități
5. Pelerinaj...
6. Fapt divers.
7. Ultima șară

Pagina religioasă (Zina Domnului)

Largo con maestria.

pochettino rit.

diminuito

Cantabile non lontano

calmato

Handwritten musical score system 1. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a series of chords and single notes, while the left hand (bass clef) plays sustained chords. The notation is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Handwritten musical score system 2. It continues the piece with similar notation. The right hand has more complex figures, and the left hand has sustained chords. The text "misterioso, come di lontano" is written below the first measure of the right hand. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score system 3. It continues the piece with similar notation. The right hand has more complex figures, and the left hand has sustained chords. The system ends with a double bar line.



Clipe vesele

hedonizme

op. 27

de H. Jac

VII.

Ironii

Tachinărie

Parodie

Farsă

Bufoanie

Grotesc

Burlesc



Srotesse

Moderato

f martellato *sempre precipitante*

Grave *mf*

Sempre Animando al fine capriccioso.

2

A handwritten musical score for piano and violin. The score is written on ten staves. The first four staves are for the piano, with the right hand on the top two and the left hand on the bottom two. The last six staves are for the violin, with the right hand on the top three and the left hand on the bottom three. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Sempre Animando' and the ending is marked 'al fine capriccioso'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'ppp. molto' and 'cresc.'. The handwriting is in ink and appears to be a student or composer's draft.

Clipe vesele

hedonizme

Op. 30

de F. Jac

VIII.

La moși

Impresii generale

Carusel

Marionete

Scamatorie

Salimbanc

Comert ambulant

Cine

Surpresii generale

All. più moderato.

vigoroso

crescendo molto

Molto agitato

decal.

poco crescendo

cresc.

sempre pp

mill...

4/8

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Surpresii generale". The score is written on six systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked "All. più moderato." at the beginning. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "vigoroso", "crescendo molto", "Molto agitato", "decal.", "poco crescendo", "cresc.", "sempre pp", and "mill...". The piece concludes with a 4/8 time signature.

1110-1m. 12, mai

Piu tosto presto.

Handwritten musical score for piano, featuring five systems of staves. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo marking *Piu tosto presto.* is written above the first system. The score concludes with the word *pendendo...* written above the final staff.