

GEORGETA ȘTEFĂNESCU BARNEA
SPRE ETHOSUL ROMÂNESC PRIN CREAȚIILE
PENTRU PIAN DE IERI ȘI DE AZI

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ȘTEFĂNESCU BARNEA, GEORGETA

Spre ethosul românesc prin creațiile pentru pian de ieri și de azi/
Georgeta Ștefănescu Barnea – București: Editura Fundației
România de Mâine, 2007

ISBN 978-973-725-578-5

786.2(498)''18/19''

© Editura Fundației *România de Mâine*, 2007

Redactor: Andreea Gabriela DINU
Tehnoredactor: Laurențiu Cozma TUDOSE
Coperta: Marilena BĂLAN

Bun de tipar: 3.04.2007; Coli tipar: 18,5
Format: 8/61x86

Editura Fundației *România de Mâine*
Bulevardul Timișoara nr. 58, sector 6
Tel./Fax: 444.20.91 [www. SpiruHaret.ro](http://www.SpiruHaret.ro)
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*

GEORGETA ȘTEFĂNESCU BARNEA

**SPRE ETHOSUL ROMÂNESC
PRIN CREAȚIILE
PENTRU PIAN DE IERI ȘI DE AZI**

Editura Fundației *România de Mâine*
București, 2007

CUPRINS

<i>Prefață</i> de Prof. univ.dr. H. C. Victor Giuleanu	9
<i>Introducere</i> de Prof.univ.dr. Georgeta Ștefănescu Barnea	13
I. Creații românești pentru pian din secolul XIX. Culegeri, prelucrări, compoziții originale	15
Johan Andreas Wachmann (1807-1863)	15
Carol Miculi (1821-1897)	16
Alexandru Berdescu (1822-1872)	17
Henri Ehrlich (1822-1899)	18
Alexandru Flechtenmacher (1823-1898)	19
Dimitrie Florescu (1827-1875)	20
Eduard Wachmann (1836-1908)	20
Eduard Caudella (1841-1924)	20
Mihai T. Burada (1842-1918) și familia sa	21
George Ștefănescu (1843-1925)	25
Gavril Musicescu (1840-1903)	26
Constantin Dimitrescu (1847-1928)	27
Dimitrie Vulpian (1848-1922)	27
Grigore Ventura (1849-1909)	27
Ciprian Porumbescu (1853-1883)	27
Iacob Mureșianu (1857-1917)	28
Eusebie Mandicevschi (1857-1929)	29
Ion Scărlătescu (1872-1922)	32
Zdislav Lubicz de Skibowski (1845-1909)	34
II. Piese pentru pian dedicate războiului de independență (1877-1878) de către compozitorii epocii	35
C. Porumbescu: Peneș Curcanul	35
Ion C. Capelleanu: Hora Rahova	36
Dimitrie Vulpian: Smârda	36
Franz Lorenz: Asaltul Griviței	37
Gh.A.Dinicu: Mazurca Dorobanților	37
Eduard Neudörfler: Atacul Rahovei din 7 noembrie 1877	38
Thomas Ionescu: Eroii Olteniei	38
P.G.Nițescu: Marșul Proclamării Independenței României	39
H.Bianchi: Întoarcerea victorioasă, Imn	39
Iulia Corănescu: Poradim-Hora Doina	40
Oscar Schmidt: Plevna-Quadril	41
III. Enescu și Poezia plaiului românesc: Gânduri de interpret pe marginea sonatei în fa# minor, op. 24 nr. 1 pentru pian	42
IV. Miniaturi pianistice românești	47
Mihail Jora (1891 – 1971)	47
Marțian Negrea (1893-1973)	48
Mihail Andricu (1894-1974)	52
Sabin Drăgoi (1894 – 1968)	54
Tudor Ciortea (1905- 1982)	56
Nicolae Chifl (1905 – 1985)	58
Victor Iusceanu (1905-1976)	58

Dinu Sickitiu-Cartior (1909-2001)	59
Serafim Antropov (1913-1988)	61
Vinicius Grefiens (1916-2002)	62
Liviu Comes (1918-2004)	65
Alexandru Pașcanu (1920-1989)	66
Carmen Petra Basacopol (1926 -)	68
Wilhelm Georg Berger (1929-1993)	72
Adalbert Winkler (1930-1992)	73
Doru Popovici (1932-)	75
Liviu Dandara (1933-1991)	76
Nicolae Brânduș (1935-)	77
Nicolae Coman (1936-)	78
Irina Odăgescu Țuțuianu (1937-)	80
Constantin Simionescu(1938-)	81
Petru Stoianov (1939-)	83
Dan Voiculescu (1940-)	86
Valentin Petculescu (1947-)	88
Dan Dediu (1967 -)	89
V. Sonatine pentru pian de compozitori români	91
Sonatina de Carmen Petra Basacopol	91
Sonatina de Peter Vermesy	92
Sonatina de Myriam Marbé	93
Trei sonatine de Liviu Comes	93
Trei sonatine de Dan Constantinescu	95
Două sonatine de Paul Rogojină	97
Sonatina nr.4 de Liviu Comes	98
Sonatina de Valentin Petculescu	98
Sonatina de Doina Nemțeanu-Rotaru	99
Sonatina de Adrian Iorgulescu	100
Sonatina de Tiberiu Olah	101
Sonatina de Theodor Drăgulescu	101
Sonatina de Sigismund Toduță	102
Sonatina de Livia Teodorescu-Ciocănea	103
Sonatina de Marțian Negrea	103
Sonatina de Doru Popovici	104
VI. Considerații privind creația concertantă pentru pian	106
VII. Concerte prezentate în primă audiție	113
Concertul pentru pian și orchestră „Pe Culmile Carpaților” de Stan Golestan	113
Concertul pentru pian și orchestră mică, op. 19, nr. 2 de Filip Lazăr	116
Concertul pentru pian și orchestră – versiune nouă – de Alexandru Velehorschî	119
VIII. Unele aspecte ale notației utilizate în partiturile contemporane românești pentru pian	122
IX. Albume didactice de repertoriu	126
Album de mici piese românești pentru pian	126
Album de mici piese românești pentru pian la 4 mâini vol. I, II	128
Album de piese românești pentru pian la 4 mâini și 2 pian, vol. III	128
Lieduri din creația contemporană românească, vol. I, II	129
Albume didactice de repertoriu alcătuite în colaborare	129
Mici piese românești pentru vioară, cu acompaniament de pian, caietele I-IV. Ediție îngrijită de Modest Ifinchi și Georgeta Ștefănescu Barnea	129
Albume de piese românești pentru violă, violoncel, contrabas cu acompaniament de pian. Lucrări îngrijite de Vasile Țugui și Georgeta Ștefănescu Barnea	131

Mici piese românești pentru flaut, oboi, clarinet, fagot cu acompaniament de pian. Ediție îngrijită de Ion Cudalbu și Georgeta Ștefănescu Barnea	131
Album de piese românești pentru trompetă, corn, trombon-tubă, percuție, cu acompaniament de pian. Ediție îngrijită de Ion Cudalbu și Georgeta Ștefănescu Barnea	132
X. Unele aspecte ale evoluției creației muzicale contemporane	134
XI. Studiul pianului, factor activ în formarea personalității viitorilor muzicieni	137
<i>Anexe</i>	
Anexa 1 – 15 Airs nationaux roumains, transcrits pour Piano par Henri (Alfred Heinrich Ehrlich), Viena 1850 PREFAȚĂ	138
Anexa 2 – À la découverte de l'éthos roumain à travers les œuvres pour piano d'hier et d'aujourd'hui. Résumé par Prof. Univ. dr. Georgeta Ștefănescu Barnea	140
Date biografice	145
<i>Bibliografie</i>	146

PREFAȚĂ

Lucrarea prezentă intitulată sugestiv „Spre ethosul românesc prin creațiile pentru pian de ieri și de azi”, elaborată de către doamna prof. univ. dr. Georgeta Ștefănescu Barnea, vizează o tematică netratată până acum în muzicologia românească.

Ea își propune să releveze, sub multiple aspecte, creațiile românești pentru pian din ultimele două secole – XIX și XX – într-un concept analitic larg și original, dominat de ideea prezenței ethosului românesc în cvasitotalitatea acestor creații, oricât de evolute ne apar mijloacele componistice folosite.

Ca regulă generală, fiecare compoziție din repertoriul pianistic al celor două secole – de orice dimensiune și stil – ne este prezentată pe multiple planuri: al formei, al structurilor melodico-armonice, al desfășurărilor ritmice și, nu în cele din urmă, prin aprecieri estetice frumos și poetic formulate de autoare.

Multe referințe privesc de asemeni execuția tehnică a respectivelor creații pentru pian, cu rezolvări și soluții provenind din propria și îndelungată sa experiență de renumită interpretă a repertoriului pianistic, afirmată, ca atare, pe atâtea scene de concert din țară și străinătate.

Din lucrare rezultă de asemeni o susținută și permanentă preocupare din câmpul didactic universitar pe care-l onorează de mulți ani, pregătind cu o pasiune aparte elemente din tână generație de pianiști.

Trecând – pe scurt – la conținutul propriu-zis al elaborării, distingem trei principale direcții de preocupări ale cercetării efectuate de autoare:

1. cea artistică, urmărind redarea la cerințe emoționale înalte, în concert, a repertoriului pianistic;
2. cea științifică, de specialitate, cu analize de ordin structural ale pieselor, în care sunt subliniate aspectul și legătura ethosului popular românesc;
3. cea didactică, relevând metodele specifice de lucru, cu rezolvări ale tehnicii de execuție pianistică, sarcină rezervată, cu încredere, profesorului de specialitate.

Mergând pe aceste trei direcții de aprecieri, să urmărim în continuare, câteva însemnări ale conținutului celor 11 capitole ale lucrării.

În primul capitol sunt prezentate – prin analize detaliate și pertinente – creații pianistice românești ale unui număr de 18 compozitori ai secolului XIX, cu precizarea că în toate aceste creații se resimte legătura lor cu muzica populară românească.

Reținem dintr-un frumos și valoros catalog de compozitori români de piese pentru pian ai acestor timpuri, nume intrate de mult în istoria creației românești, precum (în ordinea vârstei):

Carol Miculi, Eduard Caudella, Mihai Burada, Ciprian Porumbescu, Iacob Mureșianu etc., dar, în același timp, și ale unor compozitori mai puțin afirmați, cărora însă le este rezervată aceeași atenție analitică sau chiar de programare concertistică, așa cum va proceda în practica sa interpretativă, autoarea aducându-i și pe aceștia pe afișele de concert.

În capitolul al II-lea al lucrării, mergând pe linia afirmării, și în creația pianistică, a ethosului și simbolului național românesc propus de la început, autoarea pune sub observație componistică piesele pentru pian dedicate războiului de independență (1877- 1878) ale unor compozitori ca: Ciprian Porumbescu, Dimitrie Vulpian, Thomas Ionescu, Gheorghe Dinicu, Ion Capelleanu etc., cu toții relevând în creația lor eroismul, curajul, jertfa dusă până la sacrificiu, noblețea faptei războinic curajoase.

Într-o tratare excepțională și convingătoare, întregul capitol III a fost rezervat creației pianistice a lui George Enescu – cel mai mare compozitor român al acestor două veacuri – XIX și XX – pornind de la un titlu formulat inspirat de autoare astfel: „George Enescu și poezia plaiului românesc”.

Aici, pagini întregi privesc referirile componistice – artistice și didactice – asupra celebrei „Sonate în fa # minor pentru pian, opus 24”.

„Am ales această sonată – se afirmă în lucrare – pentru că ea reprezintă chintesența ethosului românesc prin mijloace folosite și legate, atât de puternic, de structura cântecului popular românesc cu modalismul și ritmurile sale specifice”.

Mai mult chiar, frumusețea și adâncimea filosofică a acestei sonate, autoarea le numește drept „viziune cosmică asemănătoare „Luceafărului” lui Eminescu”, deoarece ea are ca substrat ideatic comun revărsarea celor mai elevate sentimente enesciene din prea plinul unei nobile inimi de artist, filozof și muzician, cântând în sonată esența poeziei și a spiritualității românești.”

În acest punct, personal aș dori să formulez și să propun un îndemn:” cât de frumos și înălțător ca, în asemenea împrejurări și preocupări științifice, să fie alături – cel puțin prin condei – cei doi luceferi moldavi, Eminescu și Enescu, vârfurile românești cele mai înalte ale artei noastre poetice și muzicale.”

Capitolul IV al lucrării este rezervat studiului complex al miniaturilor pianistice românești, prilej cu care sunt prezentate și redată în multe pagini (cca. 100) creații de acest gen ale unor compozitori ca: Mihail Jora, Marțian Negrea, Mihail Andricu, Tudor Ciortea, Vinicius Grefiëns, Doru Popovici, Alexandru Pașcanu, Nicolae Brânduș, Nicolae Coman, Petru Stoianov, Dan Voiculescu, Irina Odăgescu – Țuțuianu, Carmen Petra – Basacopol, Dan Dediș și alții.

Fiecare piesă miniaturală prezentată ca exemplu pentru genul respectiv este analizată valoric nu numai pe criterii de natură morfologică și sintactică, ci și pe cele sugerând stările emotive pe care le emană.

În termeni literari seducători ni se prezintă și aici legătura acestor creații cu muzica populară românească și, de asemenea, preocuparea permanentă a autoarei în a le reda interpretativ pe scenele de concert și a le propune studiului didactic universitar.

O atenție aparte este acordată în capitolul următor, V, unui număr de 21 sonatine pentru pian care prezintă o mare diversitate stilistică privind conceptul lor larg de modalism și politonalitate, apoi pe cel vizând ritmurile folosite, iar unele apelând chiar la elemente de aleatorism, mai ales cele venind din câmpul generației tinere de compozitori.

Nume de rezonanță componistică aparte sunt relevate și aici precum: Marțian Negrea, Sigismund Toduță, Tiberiu Olah, Liviu Comes, Myriam Marbe, Adrian Iorgulescu, Doru Popovici, Doina Nemțeanu-Rotaru, Valentin Petculescu, Theodor Drăgulescu și alții.

Asemenea piese de tipul sonatinelor – afirmă autoarea – necesită o nouă concepție interpretativă, antrenând tot mai mult – pe de o parte – posibilitatea de concentrare și gândire, – iar pe de alta – fantezia și capacitatea de a improviza (creator vorbind) a solistului.

Vin la rând în studiu, ca importanță și dimensiune componistică, concertele pentru pian cărora autoarea le-a rezervat întregul capitol VI, o tratare specială fiind atribuită aici „Concertului pentru pian și orchestră” de Paul Constantinescu; dar nu sunt neglijate, în prezentare, lucrări concertante de compozitori ca: Valentin Gheorghiu, Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Dan Buciu, Aurel Stroe, Nicolae Brânduș, Maia Ciobanu, Sorin Lerescu și alții.

De reținut, în acest punct, precizarea elementelor caracteristice care definesc profilul aparte al concertului românesc pentru pian, căruia autoarea îi conferă originalitatea prin următorii factori (citez):

- problematica filozofică a omului zilelor noastre;
- optimismul caracteristic;
- pulsația plină de viață a ritmurilor populare;
- nostalgia cântecului lung, doinit.

Cât privește capitolul VII al lucrării, acesta cuprinde în întregime bogata activitate interpretativă a autoarei nu numai pe scenele de concert românești, ci și ale unor țări ca: Anglia, Elveția, Franța și Germania.

De reținut, din viața sa artistică, preocuparea permanentă pentru a prezenta și piese în primă audiție de compozitori români, cum sunt: lucrările pentru pian și orchestră de Stan Golestan, Filip Lazăr, Alexandru Velehorsch, Dinu Sichitiu etc., ceea ce nu prea întâlnim la alți interpreți care preferă să se afirme numai prin opusurile arhicunoscute din repertoriul pianistic universal.

Un subiect important pentru interpretarea pianistică se dezvoltă în capitolul VIII al lucrării, și privește aspecte ale notației utilizate în partiturile contemporane.

Într-adevăr, factura grafică a partiturilor muzicale de azi vine cu elemente noi față de cea tradițională provenind firesc din interferența tot mai subliniată a muzicii cu alte arte, cum sunt: pictura,

grafica, poezia, coregrafia etc., dar și cu modalități științifice preluate din: matematică, fizică, acustică, electronică și – mai nou – din familia atât de evoluată a calculatoarelor.

Mai departe, în capitolul IX al lucrării consemnăm un interes deosebit pe care autoarea îl acordă domeniului didactic și chiar celui concertistic, prin întocmirea și editarea a numeroase albume de piese românești pentru pian de diverși autori și, de asemenea, de lieduri sau alte compoziții pentru pian în colaborare cu diferiți muzicieni, cu scopul de a împlini o atât de mare lipsă a partiturilor în practica interpretativă, dar mai ales în cea didactică.

La fiecare piesă din respectivele albume se face analiza formei și conținutului emoțional, precum și a modalităților tehnice de execuție ca una ce le-a trecut adesea prin mână sa inspirată de pianistă-interpretă.

Pentru a completa cercetarea întreprinsă, autoarea a găsit necesar să se oprească și asupra unor aspecte general-componistice, privind evoluția mijloacelor de lucru în arta muzicală contemporană.

În acest scop, capitolul X a fost rezervat prezentării unor noutăți aflate în uz privind actul componistic muzical, necesare și acestea conceptului de tratare în domeniul interpretării pianistice.

Drept care, plecând de la viziunea lui Paul Collaer din cartea sa intitulată *La musique moderne*, precum și de la lucrări românești de specialitate cum este studiul „Un nou spirit al timpului în muzică” de Ștefan Niculescu, cu a sa concepție despre postmodernism, sau din alte elaborări și articole pe această temă, autoarea conchide, în mod just, că școala românească de compoziție prezintă azi o diversitate cvasiegală cu cea universală prin procedee de lucru precum:

- forma deschisă;
- investigarea zonei totalului cromatic;
- structurile arhetipale construite pe armonicile naturale;
- folosirea alături de folclor a filonului de muzică bizantină;
- utilizarea mijloacelor electronice și cele cu ajutorul calculatoarelor etc.

Desigur, autoarea nu se putea angaja în tratări mai profunde asupra procedeelor noi componistice – de final al secolului XX – ce constituie preocuparea altor domenii ale muzicologiei românești, dar găesc că a fost utilă având în vedere consecințele ce survin asupra practicii interpretative și didactice pianistice în general.

Ultimul capitol, XI, ne aduce în câmpul didactic de specialitate – adică al studiului pianului – pornind de la un adevăr recunoscut și afirmat pretutindeni în școlile și universitățile muzicale, cum se subliniază just în lucrare: „Pianul este principalul instrument de lucru în studiul și aprofundarea celor mai importante discipline muzicale precum: compoziție, teorie și solfegiu, armonie, contrapunct, citire de partituri, forme, dirijat etc.

El este un element formativ, constructiv în domeniul artistic și în anumite situații chiar recuperator”.

După acest ultim capitol, lucrarea ne prezintă documentele de onoare și actele românești și străine ce confirmă distinsa personalitate artistică, științifică și didactică a autoarei, printre care:

„Woman of the Year 1994” venind de la „The American Biographical Institute”; „Mondo Femina” – prezentare bibliografică – România 1994; „The Hundred Leaders of Influence” – Raleigh-America, Ediția III, 1996; „Internațional Who”s Who in Music – Cambridge – Anglia 1989, 2000/2001”.

Conchizând, cât de grăitor și convingător este întregul său concept pedagogic, publicat într-un studiu apărut la Universitatea de Muzică din București în anul 2001, din care citez:

„Există toate preocupările pentru ca o renaștere spirituală, respectiv muzicală să pornească de pe meleagurile noastre românești, pentru că trăim într-un spațiu binecuvântat în care calitatea și numărul neobișnuit de mare de talente au fost cunoscute și confirmate.

Totul este să știm și să reușim să cultivăm și să protejăm aceste talente, să le insuflăm încredere în valoarea lor, dar și conștiința obligativității de a se autoperfecționa, de a munci, de a studia.

Aceasta, nu numai din dorința de a se realiza personal, dar și din patriotism și, de ce nu?, din dorința de a dăruir omenirii un dram de frumusețe și liniște în plus.”

Încheind citatul, formulat într-un stil literar atât de atrăgător și poetizând, rămân convins că prin tipărirea unei asemenea lucrări va avea mult de câștigat atât domeniul artei pianistice în general, cât și cel al didacticii universitare de specialitate.

Prof. univ. dr. Victor Giuleanu
Doctor Honoris Causa al Federației Universitare Internaționale din Missouri
Doctor Honoris Causa al Universității *Spiru Haret*

INTRODUCERE

Din noianul de titluri de lucrări românești pentru pian solo, pentru pian la patru mâini și două pian, concertante, interpretate în timp, unele prezentate de autoarea acestor rânduri în primă audiție, înregistrate la Radio sau pe discuri Electrecord, altele asociind pianul cu vocea sau cu diferitele instrumente de coarde, lemn sau alamă, chiar și de percuție, editate, reeditate, sub îngrijirea subseminatei, în numeroase caiete, din proprie inițiativă dar mai ales la solicitarea comisiei didactice a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, singură sau în colaborare – am încercat să prezint în această lucrare o parte dintre creațiile de care m-am ocupat personal, într-unul din modurile expuse mai sus.

Lista autorilor sau a pieselor enumerate este incompletă, deoarece se referă numai la unele repere din activitatea mea artistică și didactică, vizând zone și lucrări mai puțin cunoscute, uitate sau compoziții noi, în primă audiție și evitând, în general, lucrările și autorii foarte comentați.

În cele din urmă, întreg acest florilegiu de lucrări românești pentru pian nu face decât să atragă atenția asupra importanței exprimării libere, în limbaj muzical – oricât de elaborat –, a concepției de viață, a sentimentelor, a personalității fiecăruia, apartenenței fiecăruia la acest pământ și la acest „spațiu mioritic”, fie prin naștere, fie prin simpatie, sau numai din dorința de a-l face cunoscut și altora.

Noțiunea de ethos (din grecescul $\Sigma\tau\lambda\omicron\varsigma$ – obicei, datină) se referea, la antici, la acea proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caracterele. Din această cauză, sistemul educațional din vechea Eladă acorda o atenție excepțională ethosului, muzicianul trebuind să aleagă numai acele moduri care inspirau ascultătorului sentimente și porniri înălțătoare.

O altă accepțiune a termenului de ethos este cea care definește caracterul unui mod sau al unui „eh” bizantin.

De asemenea, ethos este ceea ce constituie specificul unui popor, din punct de vedere etico-estetic folcloric, prin structura melodic-ritmică, integrarea muzicii în fenomenele sincretice, ca și expresia suprastilistică, etic-estetică, a unei muzici culte, de obicei de orientare națională, în cazul de față de respirație românească.

Drumul spre acel specific, inefabil ethos românesc nu se deschide automat, în fața oricărui neavenit. El se parcurge cu inima curată, liber de orice idei preconcepute, cu răbdare, cu bună-cuviință, cu smerenie – aș putea spune –, ca într-o catedrală.

Altfel, osteneala este de prisos. Finalul Passacagliei pentru pian de Sigismund Toduță clădește o astfel de catedrală. Ea poate fi văzută sau nu, în funcție de cel care cântă și cum cântă.

Sinceritatea în expresivitate, înțelegerea și atașamentul față de muzica românească se cultivă din copilărie și sunt strict dependente de atitudinea și poziția profesorului față de aceasta.

Autoarea

1. CREAȚII ROMÂNEȘTI PENTRU PIAN DIN SECOLUL XIX

Culegeri, prelucrări, compoziții originale

Ceea ce este de admirat în creația compozitorilor noștri înaintași, în primul rând, este dorința lor vie de a compune o muzică legată de cântecele și jocurile poporului român. Această orientare, de apropiere a muzicii „culte” de melosul popular, era un proces de largă respirație patriotică, ce se integra în efortul comun al oamenilor de cultură, artă și știință din secolul al XIX-lea, de a consolida unitatea spirituală a poporului român, de a promova și pune în valoare comorile artei sale de un specific deosebit de interesant și original.

A scrie o muzică românească – instrumentală sau vocală – cultă era o muncă de pionierat, foarte dificilă, ca orice început. Datorită însă eforturilor curajoase ale compozitorilor vremii, au început să răsunе și adesea să vadă și lumina tiparului, nenumărate hore, sârbe, marșuri, jocuri, doine, romanțe, cântece și alte piese – instrumentale și vocale – dintre care unele îi încântă și astăzi pe ascultători, iar altele i-ar mai putea delecta încă, dacă le-ar putea auzi. Intenția noastră este ca, ridicând vălul uitării de pe unele din vechile partituri, manuscrise sau tipărituri, dedicate pianului, să contribuim la înțelegerea drumului parcurs de creația noastră muzicală cultă, în acest domeniu.

Compozițiile pentru pian din secolul al XIX-lea sunt de obicei simple ca scriitură, de dimensiuni mici, o bună parte din ele sunt transcrieri de melodii din folclor, îmbrăcate într-o armonie tonală, europeană, (bazată pe sistemul major-minor), adesea și cu inflexiuni modale; o altă categorie de piese muzicale o constituie cele originale, create în spirit folcloric – acestea fiind și cele mai interesante pentru noi –, iar altele sunt scrise în forme miniaturale, la modă în muzica instrumentală europeană de atunci: preludii, nocturne, scherzouri, rondouri, polci, valsuri, mazurci etc.

Avântate sau pline de un lirism discret, vesele sau triste, întotdeauna melodioase, aceste piese au constituit o etapă necesară în dezvoltarea muzicii noastre culte românești, contribuind la dezvoltarea gustului pentru muzică în general și constituind totodată un material didactic pentru cei, din ce în ce mai mulți, care voiau să studieze pianul.

În epoci diferite, de circulație a persoanelor, cât și a informațiilor, atât de complet altele, aceleași probleme – de imagine – s-au pus și se mai pun. În termeni decenti, onești, cu stimă și apreciere față de un popor pe care l-au întâlnit neavizați, dar cu atât mai impresionați de calitățile, demnitatea, ospitalitatea, cultura, dar mai ales de muzica sa, muzicieni care ne-au vizitat și au rămas un timp mai îndelungat pe la noi, sau chiar s-au stabilit aici definitiv, îmbrățișând idealurile noastre de mai bine și mai frumos, au dat la iveală colecții de cântece populare armonizate pentru pian, prefațate de adevărate profesii de credință.

Iată ce informații importante și caracteristice pentru creația sa ne dă **Johan Andreas Wachmann** (1807-1863) în prefața celui de al 3-lea caiet de melodii românești (vlahe) intitulat *L'Echo de la Valachie (Ecoul Valahiei)**:

„Publicând al treilea caiet de melodii românești aranjate de mine (cele două caiete anterioare, purtând titlurile *România* și *Buchet de melodii valahe*, au fost publicate de asemenea la H.F. Muller – Wiena), îndrăznesc să-l însoțesc de câteva scurte remarci asupra caracterului acestor melodii naționale și asupra scopului publicării lor. În zilele noastre, toate națiunile s-au străduit să comunice contemporanilor lor, particularitățile, atât istorice, cât și artistice. Trăind de optsprezece ani la București, capitala Valahiei și dedicându-mi timpul muzicii, am ținut să ofer aprecierii lumii muzicale, o colecție de melodii naționale valahe, distinse deopotrivă prin originalitate și ciudățenie, cât și prin farmecul lor. Le redau așa cum le-am auzit din gura cântăreților populari de care Valahia abundă, n-

* *Ecoul Valahiei*-Cântece populare ale Românilor, transcrise pentru pian solo și dedicate domnișoarei principese Alexandrina Ghika, de Jean Andre' Wachmann, profesor de muzică și director al Teatrului Național din București – editate la Wiena – F. Weselly (fost) H.F. Muller.

am schimbat nici o notă și nu le-am adăugat decât acompaniamentul armonic. În ceea ce privește horele (melodii de dans) am căutat să imit felul de acompaniament al lăutarilor (formații muzicale populare). Acest acompaniament se compune dintr-un flaut, trei-patru viori și o cobză (un instrument cu șase corzi asemănător ghitarei, dar atins cu o pană). Dacă publicul va binevoi să acorde acestui al treilea caiet, aceeași îngăduință cu care le-a onorat pe primele două, eu voi fi încântat și convins că nu mi-am risipit inutil eforturile și timpul”. J.A. Wachmann.

Caietul *Ecoul Valahiei* cuprinde 20 de piese. Primele două caiete publicate, *România* și *Buchet de melodii valahe* cuprind 12 și respectiv 15 piese și au apărut la Viena între 1842-1884, în același timp aproape cu Colecțiunea de cântece moldave a lui Alexandru Flechtenmacher. Melodiile cuprinse în caietele lui J.A.Wachmann creează, mult mai plastic decât s-ar putea crede, imaginea romantică a Bucureștiului de altădată. Prezența cromatismelor și frecvențele indicații ca acestea: *Andante malinconico*, *hora sentimentale*, *andante amoroso*, *andante affettuoso (piangendo)*, *andante plinitivo* sunt caracteristicile unui sentimentalism dulceag, de influență orientală, „la modă”. Alături de acestea găsim și multe jocuri populare ciobănești, un dans al birului (în *Bouquet de Melodies*, nr. 11), cântece haiducești, hore țărănești și o horă militară.

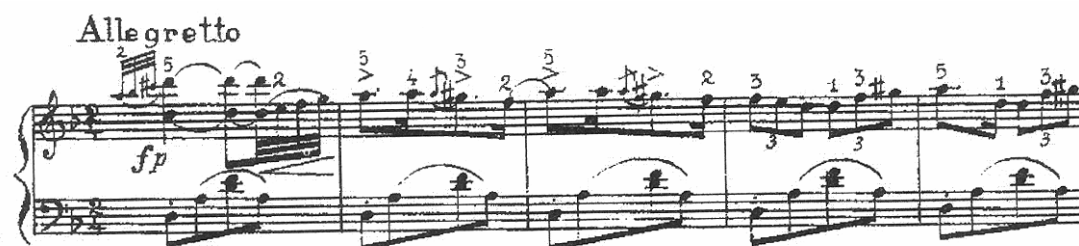
MOCĂNEASCA*)

J. A. Wachmann



DANSUL BIRULUI*)

J. A. Wachmann



Carol Miculi (1821-1897), distinsul pianist și compozitor bucovinean, fost elev al lui Chopin, autor al unei ediții mult comentate, acum, a operelor lui Chopin, este cunoscut și ca un mare admirator și culegător de foclor. Născut la Cernăuți, după studii strălucite la Paris (1844-1847) și Viena, vestit pianist-concertist, este numit profesor de pian și director al Conservatorului de Muzică din Lwow-Lemberg, (1858-1888) și dirijor al Societății muzicale din acest oraș (1858-1870), continuându-și activitatea ca profesor de pian până când a încetat din viață (la 21 mai 1897), fiind înmormântat în cimitirul bisericii armenesti din Lwow.

Compozițiile sale pentru pian: *Horă în Moldova* (1850), *Preludiu și Presto agitato*, op.1 (Paris), *Quatre mazourkas*, op.3, *alte mazurci* op.4,10,11, *Six pieces pour piano*, op.9(Viena), *Six valse*, op.18, *Deux nocturnes*, op.19, *Serenade*, op.22,12 *Variations harmoniques sur le gamme*, op.23 (Hamburg), 10 *pieces*, op.24, (I. *Prelude*, *Romance*, *Impromptu*, *Prelude*, *Alla rumana*; II. *Mazourka*, *Alla rumana*, *Etude*, *Cantilene*, *Impromptu*), *Grand duo*, op.26, toate atestă arta sa pianistică de factură chopiniană, tehnica sa de virtuos îmbinată adesea cu o inspirație directă din folclor. *Doina* de Carol Miculi face parte din primul caiet de *Douze airs nationaux* din cele 4 caiete de câte 12 arii, publicate într-un album, căruia, în 1855, Vasile Alecsandri i-a dedicat cunoscutul său articol intitulat „Melodiile Românești”, în „România literară”, din

care cităm: *În comparație cu acest articol, este semnificativă aprecierea făcută de Radu Stan, *Doinei* lui Carol Miculi, într-o cronică radiodifuzată, în urma unui recital al subsemnatei la Sala mică a Palatului: „... iar cea, (Doina) a lui Miculi am găsit-o de-a dreptul senzațională, pentru intuiția care l-a condus la cel mai autentic folclor țărănesc și pentru clarviziunea sa asupra heterofoniei noastre populare”...

Aceeași piesă, prezentată în cadrul unei conferinței-recital, în 1988, la Londra, (la Congresul European Piano Teachers Associations), a fost remarcată de prof.univ. Joseph Bloch, american, care a publicat-o împreună cu un interesant articol în revista „Keyboard Classics” din New York, (March/Aprilie 1989, vol.9/nro.2).

DOINA

Carol Miculi

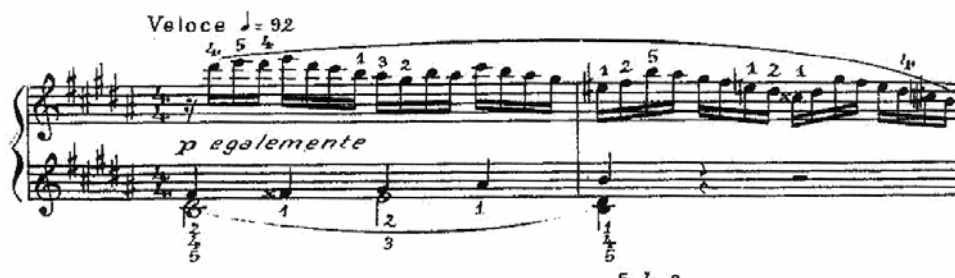


Studiul de Miculi este o mică piesă de virtuozație de o mare frumusețe, în care problemele de tehnică sunt subordonate minunat liniei melodice spumoase, frazării elastice, calde, pline de neprevăzut. Pretinde o tehnică de degete curată, clară, cristalină și un joc de brațe suplu cu salturi de mare precizie.

Putem asculta *Doina* și *Studiul* de Carol Miculi în interpretarea pianistei Georgeta Ștefănescu Barnea pe discul editat de Electrecord (1971), unde ele apar în distinsa companie a altor piese interpretate de Maria Fotino și Gh. Halmoș.

STUDIU

Carol Miculi



Unul dintre cei mai pasionați și laborioși cercetători, culegători și autori de compoziții pentru pian inspirate din folclor, din Țara Românească, a fost **Alexandru Berdescu** (1822-1872). A studiat cu A. Flechtenmacher și a fost educat în spiritul devotamentului pentru redarea cât mai fidelă a melodiilor

* „Cu o nemărginită bucurie facem știut că o parte din cele mai duios melodii ale poporului român au ieșit la lumină într-un Album foarte elegant, tipărit la Leopold și cuprinzând 48 arii de tot soiul: doine, hore, cântece de lume, cântece hoștești etc.; Unul din compatrioții noștri din Bucovina, un artist de frunte, elev al vestitului pianist Chopin, d-l Șarl Miculi, pe care societatea ambelor capitale a avut plăcerea de a-l asculta și a aplauda minunatul său talent, este alcătuitorul și tot odată editorul aceluia Album neprețuit. În voiajul ce au făcut la 1850, în provinciile noastre, d-l Șarl Miculi, deși desprins din copilărie cu armoniile europenești, totuși s-au simțit cuprins de un adevărat entuziasm la auzirea melodiilor populare ale românilor și au hotărât a le prescrie pentru ca să le scape din noianul uitării. Cu o răbdare și un tact de artist înamorat de frumusețile artei el au ascultat pe cei mai vestiți lăutari din Iași și din București, și au știut a deosebi ariile adevărat românești din mulțimea de arii ce au năvălit de vreo câțiva ani la noi, trecând prin gurile și instrumentele țiganilor și ajungând la urechile noastre într-un hal de dihanie muzicală fără formă și fără nume.

Mulțumită fie dar d-lui Miculi din partea Românilor pentru fapta sa patriotică și vrednică de toată lauda... Albumul d-lui Miculi are îndoitul merit de a se fi întocmit cu gust și știință și mai ales de a se ivi la vreme priincioasă. Albumul d-lui Miculi a bine venit, căci aduce un contingent de mare preț la comoara cunoștințelor Europei în privința naționalității noastre”...

culese și aranjate pentru pian, de la lăutari, în general. Iată câteva titluri: *Ploaia* sau *Garofița*, *Hora*, *Nebuna*, *Horă țărănească* etc. Cele 9 caiete de „Melodii române scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor național astfel cum le eczecutează lăutari[i] români” pentru piano forte, București, Litografia Pernet c.I 1860, celelalte caiete (2-9) la Etablissement Litogr. A. Bielz, București până în 1863 – constituie un pas înainte în culegerea obiectivă, științifică a folclorului nostru. Am selecționat din melodiile prezentând formule de acompaniament caracteristice, de mare varietate ritmică, un fragment din piesa nr.4 din caietul nr.8:

COMPOZI

PIESE PENTRU PIAN

1. HORA, 2. ALLA RUMANA I, 3. ALLA RUMANA II, 4. DOINĂ, 5. HORĂ ÎN MOLDOVA, 6. STUDIU, 7. PRELUDIU

Gheorghe Halmos (1, 2, 3, 7),
Georgeta Ștefănescu-Barnea (4, 6),
Maria Fotino (5)

CAROL MICULI



Carol Miculi
1821-1897

După studii muzicale la Paris cu Fr. Chopin și H. Reber, compozitorul și pianistul Carol Miculi (n. 20.X.1821, Cernăuți — m. 21.V.1897, Lvov) și-a înscris numele în istoria muzicii românești prin culegerile și armonizările de folclor, printr-o serie de lucrări de muzică de cameră (vocale și instrumentale) și câteva piese corale (Missa română); de asemenea printr-o activitate concertistică și didactică dincolo de hotarele patriei.

Răsărind la orizontul culturii noastre muzicale în plină Revoluție (1848), Carol Miculi a luat în formele camerale specifice epocii romantice (perfect înscrise stilistic și tehnic de la strălucitul său dascăl, Fr. Chopin) melosul popular cunoscut direct de la surorii lăutari ai curții Hurmuzachilor sau din contactul direct cu purtătorii de folclor bucureșteni, spre a contribui la afirmarea școlii naționale românești. Cele patru caiete de folclor, însumând *Quatre-vingt-huit airs nationaux roumains*, reprezintă poate cea mai desăvârșită „sursă” de mici piese pentru pian din întreaga literatură muzicală românească din secolul XIX. Fără a schimba linia melodică a cîntecului popular (într-aceiași cum va proceda Gavril Musicescu în genul corali), Carol Miculi a adăugat un acompaniament rafinat, simplu, de rară forță expresivă.

Dacă *Hora I*, *Doină* și *Horă în Moldova* se mențin în stilul caracteristic epocii de la mijlocul veacului trecut (Al. Flechtenmacher, J. A. Wachmann, D. G. Florescu), cu cele două *Alla rumana* din 10 Piese, op. 24, compozitorul face un vizibil pas spre încadrarea folclorului în tiparele clasice ale muzicii universale. Unele naivități armonice, formule ritmice stereotipe de horă lentă (6/8), intervale caracteristice mai mult stilului lăutăresc (secundă mărită), predominante în primele piese, dispar în *Alla rumana*, unde îndrăznelele modulatorice și scriitura pianistică virtuoză ne dezvăluie un Miculi eliberat de conoanele simpliste de odinioară.

Ultimele două lucrări ale discului (*Studiu*, *Preludiu*) se încadrează în seria pieselor pianistice ce vădesc tendința compozitorului de a aborda formele camerale proprii curentului romantic (Chopin, Liszt, Schumann). Carol Miculi stăpânește cu autoritate scriitura pianistică, depă-



Grafică: Victor Fedorov
Tipărit: I. P. „Bucureștii-Nu!”
N.L. 700 66
MADE IN ROMANIA

Lei 25

ECE 0604
185

Printre artiștii de renume care ne-au vizitat, s-a aflat și muzicianul vienez **Henri Ehrlich** (1822-1899), eminent pianist, care, după ce a activat la București, a publicat, în 1850, un album de *15 Aires nationaux roumains transcrits pour piano par Henri* (Alfred Heinrich Ehrlich), la Viena. Deosebit de

interesantă muzicologică cât și istoriografică rămâne și pentru noi, așa cum a fost apreciată și de marele poet și cărturar Vasile Alecsandri, *Prefață* acestei lucrări prezentate de George Breazu în volumul *Muzica Românească de azi* (1939) – P. Nițulescu **.

DOINĂ

Henri Ehrlich

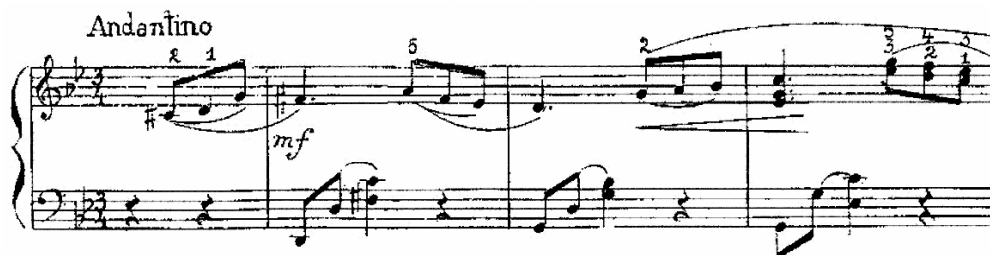
Alexandru Flechtenmacher (1823-1898) îndrăgește și este preocupat sistematic de ascultarea și notarea cântecelor noastre populare. Crescut într-o familie de intelectuali cu vederi înaintate, talent precoce de copil-minune, participant la acțiunea de pregătire a revoluției din 1848, Flechtenmacher a întrebuințat pentru prima oară în istoria muzicii românești, motivele cântecelor și jocurilor noastre

** ...fie ca popoarele să recunoască odată că numai în reapropiere, iar nu în ură se cade să caute garanția dezvoltării lor, că numai prin ordine și pace pot căpăta această egalitate de drepturi atât de dorită... Poporul român prezintă un element compact, tare și unit. ...Am trăit mai mult de trei ani pr'ntre acest popor. Am avut ocazia a-i învăța limba, a-i cunoaște obiceiurile, năravurile și ariile naționale. Și fiindcă pământeni m-au încredințat că am înțeles bine caracterul acestor melodii atât de originale și atât de interesante, cred și îndeplinesc o datorie de recunoștință pentru primirea favorabilă de care totdeauna m-am bucurat lângă Români, contribuind din parte-mi, prin publicare acestei colecțiuni o probă că naționalitate acestui popor se pronunță precisă, necontestabilă, nu numai în limba și datinile sale dar încă și în muzica sa, care diferă de oricare alta cunoscută până acum. Negreșit că aceste arii vor părea foarte stranii la întâia vedere pentru melodia lor cu totul originală, câte odată sălbatecă, pentru acompaniamentul lor care aici conține acordurile cele mai capricioase, cele mai bizare chiar, aici este cu totul simplu, monoton chiar. Și cu toate acestea nu ne sfiim a spera că, cu cât își va da cineva osteneala de a le juca, cu atât va prețui expresia de melancolie dulce, posomorâtă, dureroasă chiar, care se pronunță mai în toate ariile de cântec ale Românilor. Sunt în muzica națională a acestui popor de acele pesagiuri misterioase care fac să se presimtă dorințe arzânde rămânând în fundul inimii și care se manifestă prin plânsul numai. De altă parte ariile de dans răsuflă acea veselie nebunatică, zgomotoasă, la care nenorocitul se aruncă cu totul în aceste momente de plăcere...” din *PREFACIA la 15 Airs Nationaux Roumains transcrits pour piano par Henri (Alfred Heinrich Ehrlich), Viena 1850.*

populare într-o formă mai complexă a muzicii instrumentale simfonice, în *Uvertura națională*, prezentată la 1 martie 1847 înainte de piesa *Spiridon și Samson* adaptată din franțuzește de Matei Millo, la Iași, în prezența lui Franz Liszt. În calitate de capelmaistru al orchestrei Teatrului Național din Iași, Flechtenmacher a compus muzică pentru multe din piesele lui Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Alecu Russo, Matei Millo. Compozițiile sale vocale și instrumentale s-au bucurat de cea mai mare popularitate în societatea românească a secolului trecut. Printre compozițiile pentru pian de Flechtenmacher de mare succes, se numără *Românul* (dans național, muzică originală notată și aranjată de Al. Flechtenmacher) *Hora Banului Mărăcine* și *Colecțiunea de cântece moldave*.

HORA

Alex. Flechtenmacher



Compozitor, magistrat, senator, exilat după revoluția din 1848, **Dimitrie Florescu** (1827-1875), studiază muzica la Paris. Interesant este aspectul grafic deosebit de îngrijit, artistic al unora din manuscrisele păstrate, dintre care cităm:

Hora Mariuța, *Prizonierul*, – piesă pentru pian inspirată din poezia lui Bolintineanu, *Porumbița*, *Hora lui Cuza Vodă* etc.



Fotocopie după o pagină din manuscrisele lui DIMITRIE FLORESCU

Din compozițiile pentru pian ale lui **Eduard Wachmann** (1836-1908), nume de prestigiu în viața muzicală a Țării Românești, în care s-a impus ca dirijor, compozitor profesor și director al Conservatorului din București (1869-1903) cităm: *Allegretto scherzando* (1877), *Scherzo pentru două pian*, *Tchernia Polka* și *Melodies transylvaines* (datate 1857, Băile Herculane), *Scherzo* (1888), *Hora*, *Bună dimineața la Moș Ajun*, *Fugă*, *Fugă în patru părți* și altele.

Interesantă prin atmosfera romantică, ce amintește piesele de Schumann este lucrarea *Les Impressions*, vals pentru pian de **Eduard Caudella** (1841-1924), profesor, compozitor apreciat și director (din 1893) al Conservatorului din Iași (până în 1901). După o introducere – dulce e espressivo –, sugerând atmosfera parfumată a sălii de bal, se intră treptat în ritmul de vals, pentru a prezenta apoi o succesiune de cinci valsuri, fiecare în altă tonalitate, plecând de la mi b major, apoi nr.2 în si b major

nr.3 în mi b, nr.4 în la b, nr.5 în mi b o Coda în aceeași tonalitate. Fiecare din cele cinci valsuri este lucrat în formă de lied ABA, cu modulații și revenire la tonalitatea de bază, având și o paletă coloristică diversă. Coda, destul de amplă, (44 de măsuri), încheie ciclul de valsuri într-un elan strălucitor.

LES IMPRESSIONS

Vals pentru pian, de Eduard Caudella

Fragment din *Coda*



Dr. Mihai T. Burada (1842-1918), compozitor, pianist concertist, fondator al Societății cultural-muzicale „Miron Costin” din Roman a beneficiat de privilegiul de a veni pe lume în cea mai distinsă, studioasă și muzicală atmosferă de familie ce se poate închipui pentru secolul al XIX-lea, în țara noastră, la Iași, în casa marelui vornic Tudurache Burada, ca unul dintre cei șase copii ai săi. Dintre aceștia, primii patru: Gheorghe, Teodor, Constantin și Mihai, au dovedit talent artistic și s-au ocupat foarte serios cu studiul muzicii.

Tatăl său, vornicul Tudurache Burada, născut în 1820, la Odobești, unde învățase de mic psaltichia și cântarea la strună, de la tatăl său, preotul Radu Burada, fapt care-i marcase întreaga dezvoltare ulterioară, de adevărat intelectual enciclopedist, a fost o proeminentă personalitate a timpului său. Astfel, a fost membru în Divanul domnesc, a fost primar al Iașilor, avocat privilegiat al Principatului Moldovei, președintele tribunalului etc., având și o temeinică pregătire muzicală laică, fiind un bun pianist și *primul profesor de pian și de chitară de la noi*. A alcătuit chiar și un manual *Gramatică românească de note pentru fundamentul chitarei*, compusă după cea europeană de Teodor Burada slujer, anul 1829, Eși. Are compoziții muzicale pentru chitară și acompaniamente. Are de asemenea meritul de a fi înființat, împreună cu soția sa, Maria, fiica serdarului Chriac Isăcescu, (o rafinată literată care vorbea perfect franceza, greaca și rusa și a tradus chiar și o piesă de teatru*), primul *pension de nobile demoazele*, o școală pentru fete în care la loc de cinste, alături de disciplinele de cultură generală, de limbile română, franceză, greacă, se învăța muzica, respectiv pianul și chitara.

Din negura vremurilor, marele vornic și autor muzical Tudurache Burada pare că ne privește cu părintească, dar severă căutătură, asemenea unui patriarh din vechime care a dat țării mai mulți fii, toți oameni de seamă, prin pregătirea profesională desăvârșită în mari universități apusene, cultura și măiestria lor artistică primită în familie, de la cea mai fragedă vârstă și continuată cu cei mai distinși profesori ai timpului, paralel cu celelalte studii. În această excepțională și binecuvântată casă s-a făcut – pentru prima dată la noi – muzică de cameră clasică, aleasă, s-au interpretat trio-uri, cvartete, cvintete etc. de Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn ș.a. Muzicienii cei mai de seamă de atunci erau invitați să participe, astfel: Werner și Paul Hette la vioara I-a, Schultz la vioara II-a, Pospîșel la

* Melodrama *Clopotarul de la Sf. Pavel* de Bouchardy, jucată la Iași în 1849, tipărită apoi la Institutul Albina.

violă, Josef Herfner și Francisc Caudella la violoncel. *Pater familias*, vornicul Teodor Burada moare la 14 iulie 1866 și este înmormântat în cimitirul bisericii *Vulpe* al cărei epitrop a fost, la Iași.

Dintre frații lui Mihai T. Burada, cel mai mare, Gheorghe Burada spătar, (născut la 2 august 1831), a învățat la pensionul francezului Victor Quinet, a studiat vioara cu Werner, armonia și orchestrația cu Paul Hette. S-a perfecționat la Paris, Viena, Dresda, Budapesta (cu Hubert Karoly) la vioară. Înfruntând prejudecățile timpului, a fost primul fiu de boier care a cântat în public la vioară^{**}). A înființat cel dintâi cor religios din Iași^{***}). De asemenea i se încredințează *Catedra de principii elementare de muzică și solfegiu*^{****}).

Alt frate al său, Teodor T. Burada (născut la 3 octombrie 1839, Iași), a beneficiat, din familie, de îndrumarea pedagogică a unor ilustre personalități ca: V.A. Urechia pentru limba și literatura română și Gr. Cobălcescu pentru științele naturale. A debutat în public ca violonist la 15 ani. În 1856 devine cadet la Școala Militară de artilerie din Iași și după ce termină Academia Mihăileană și Universitatea din Iași, pleacă la Paris. Aici, pe lângă studiile de drept, ia lecții de violină cu profesorul D. Olard și de armonie cu Reber și Clapisson. Este ales membru al Societății Corale „Armand Cheve” din Paris. În 1866 obține licența în drept și se întoarce în țară. Pornind de la postul de judecător de instrucție la Roman, ajunge, urmând filiera funcțiilor juridice, consilier la Curtea de Apel din Iași, (după ce fusese primul președinte de tribunal la Constanța, cu prilejul anexării Dobrogei). Părăsind magistratura, după ce funcționează ca profesor de violină la Conservatorul din Iași, își dedică activitatea călătoriilor etnografice, punând bazele etnografiei și muzicologiei românești, apoi făcând cercetări despre limba, obiceiurile, datinile, instrumentele populare, muzica diferitelor comunități de români^{*}. Adesea a înfruntat greutăți și pericole^{**}. Lista succintă a lucrărilor publicate ne punctează viu orizontul și calitatea deosebită a cercetărilor și preocupărilor sale^{***}.

Alt frate, Constantin T. Burada (născut la 1 februarie 1841), a primit de asemenea educație muzicală, copil fiind și promitea a deveni un adevărat artist-interpret la vioară, dar s-a stins din viață la 16 ani (septembrie 1857) „*Cel mai talentat dintre frații Burada e de necontestat Dr. Mihai Burada, medic primar la Spitalul „Sf. Spiridon” din Roman. E pianist și compozitor de mult merit*”, afirmă categoric Eduard Caudella în articolul *Progresul muzicii și al teatrului la noi* apărut în revista „*Arta românească*”, Iași, nr.9-10 din 1909.

Între profesorii din Iași ai Dr. Mihai T. Burada amintim pe Constantin Ionescu-Gross, cu care studiază pianul și căruia îi va dedica ulterior unele dintre compozițiile sale și Paul Hette pentru armonie. La Paris, unde pleacă în special pentru perfecționarea sa în medicină și științele naturale, obținând Doctoratul în medicină în 1867, studiază pianul cu Henri Herz, profesor la Conservator și compoziția cu Eugen Ketterer – cunoscut pianist și compozitor de muzică de salon pentru pian –

^{**} La Teatrul Copou din Iași, cu ocazia reprezentării operei *Linda din Chamounix*, la 18 decembrie 1852, Concertul nr.1 de Beriot, acompaniat la pian.

^{***} La biserica *Sf. Atanasie și Chiril*, în 1854. Din 1860, ca profesor la Școala de Preparandă de la Trei Ierarhi, formează un cor religios ce va pregăti elemente pentru corul mitropolitan pe care îl dirijează din 1864 până la moarte, în 1870.

^{****} Elaborând un manual de teorie muzicală *Principii elementare de muzică*, Iași, 1860, după care au studiat toți cei care învățau muzica la Conservator, ca și coriștii.

^{*} din Dobrogea, unde a călătorit înainte de 1877, Basarabia, regiunile transnistrene, Macedonia, Istria, Asia Mică, Kraina, Croația și Dalmația Iugoslaviei, Moravia Cehiei etc.

^{**} Astfel, în noiembrie 1869, plecând să cerceteze o colonie de români din satul Lubicia din Galiția este bănuț de spionaj, urmărit și arestat de poliție. Este eliberat după 24 de ore, datorită intervenției preotului Vorobchievici.

^{***} *Deplinele anecdote ale lui Balakirev*, traduse din rusește de Teodor, Constantin și Mihai Burada, Iași 1853; *These pour la license en droit*, Paris 1865; *Almanah muzical* pe anul 1875, idem 1876, 1877, *O călătorie în Dobrogea*, 1880; *O călătorie la Muntele Athos*, 1884; *O călătorie în satele moldovenești din Guvernul Cherson*, 1893; *Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic Dramatic din Iași* (1836-1838), 1888; *Cercetări despre Școalele românești din Turcia*, 1890; *O călătorie în satele românești din Istria*, 1896; *O călătorie la Românii din Bithinia (Asia Mică)*, 1893; *O călătorie la Românii din Moravia*, 1894; *Codica Șireților* (o veche instituție juridică), 1895; *Cercetări despre Românii din Insula Veglia*, 1895; *O călătorie la Românii din Silezia austriacă*, 1896; *Idem în Gubernia Kamenitz-Podolsk (Rusia)*, 1906; *Idem la Vlahii (Românii) din Kraina, Dalmația și Croația*, 1908; *Scriverile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir*, București, 1911; *Istoria Teatrului în Moldova* (2 volume), Iași, 1915 și 1922; *12 studii pentru violină* etc.

acesta dedicând „a son ami Michel Bourada” compoziția sa pentru pian, op. 168, intitulată *Machbeth-Valse fantastique*.

Întors în țară, va continua să compună muzică pentru pian și să însușească viața artistică muzicală a orașului Roman, unde funcționează ca medic primar la Spitalul *Precista*, organizând prima Societate muzicală de la noi și devenind, cu timpul, senator de Roman.

Dintre compozițiile sale, scrise cu siguranță și meșteșug, în genurile la modă în saloanele romantismului european al sfârșitului și începutului de veac XIX-XX, se disting cele *12 Etudes de Salon* op.10 editate la V. Durdilly Paris, despre care iată ce frumos se exprimă revista „Familia” din Oradea (nr.50/13.XII.1892): „...„Aceste studii sunt scrise gradat, de o eleganță extraordinară și un deosebit gust în alegerea modulațiilor. Ele sunt deja admise în diferite conservatoare din Europa și cei mai distinși profesori de pian i-au făcut elogiuri pentru merituosoasa sa lucrare, care ... va aduce mari servicii studioșilor și chiar artiștilor de pian”. Studiile sunt dedicate „a son ancien prof. et ami C. Gross, directeur du Conservatoire de Iassy”.

Cele *12 Studii de Salon*, op. 10 de Mihai Burada se pot grupa astfel: primele șase până la gradul de dificultate mediu, iar următoarele chiar foarte dificile. Toate sunt pianistic alcătuite și se lucrează cu plăcere, fiind melodioase și didactic eficiente. Iată o succintă prezentare a acestora:

- *Studiul nr.1*, Allegro, M.M.J = 176, mi minor, măsura 2/4, mișcare de triolete în optimi. Precizie în atacul terțelor, cvartelor, la mâna dreaptă, salturi atente la stânga sunt principalele probleme tehnice propuse de acest studiu de cinci pagini (lied ABA).

- *Studiul nr.2*, Allegro, M.M.J = 158, sol minor, măsura 2/4. Desenul melodic în șaisprezecimi, ușor ornamentat cu apogiaturi și triluri e dedicat dezvoltării libere și muzicale a discantului – la mâna dreaptă.

- *Studiul nr.3*, Allegretto, M.M.J = 152, do minor, măsura 2/4, este un studiu de combinații de octave, la stânga, acorduri frânte și octave la dreapta, eficient și plăcut echilibrat, în trei pagini.

- *Studiul nr.4*, Scherzando, M.M.J = 88, în măsura 3/4, debutează cu o temă la unison – ambele mâini staccato –, în mi bemol minor, la dominantă, continuând în formă de mici variațiuni, modulând „oficial”, prin schimbarea armurii, la omonima Mi major, pentru un „B” de 16 măsuri, unde începe tot cu dominantă acesteia, pentru a reveni la cei 6 bemoli ai tonalității inițiale, mi bemol minor. Este un studiu pentru arpeggiu, în general, în plăcute alternanțe dreapta-stânga, cu largi și libere expansiuni ale brațelor pe toată claviatura. Are patru pagini.

- *Studiul nr.5*, Allegretto, M.M.J = 72, în măsura 3/4, se desfășoară în tonalitățile: sol major, do minor, sol major, secțiunea „B” aducând mici succesiuni de terțe și sexte, la mâna dreaptă. În general, succesiuni de intervale „dezlegate”.

- *Studiul nr.6*, Allegretto, M.M.J = 160, „leggiero e sempre staccato”, în re major, prezintă un joc de acorduri și duble „staccato” la mâna dreaptă, salturi la stânga.

- *Studiul nr.7*, Andantino, M.M.J = 120, la bemol major, măsura 4/4, este scris într-o mișcare continuă de triolete în octave, în prima secțiune, A, la mâna dreaptă, în secțiunea B octavele trec la mâna stângă, apoi revin cu A-ul la dreapta. Gradul de dificultate este sporit aici, datorită octavelor în legato, cu accente expresive și schimbări de tempo, (patru pagini).

- *Studiul nr.8*, Andantino, M.M.J = 92, în do minor, în măsura de 3/4, construit pe un joc de octave dezlegate – la mâna dreaptă și acorduri – la mâna stângă, are o secțiune mediană de un desen linear diferit, cu structură de arpegii, cromatisme, preluat în continuare de mâna stângă, dreapta intonând o melodie *cantabile*, pentru a reveni la A-ul inițial, cu octavele lui dezlegate. Are opt pagini.

- *Studiul nr.9*, Allegretto, M.M.J = 100, la bemol major, în măsura de 2/4, are șase pagini în care principala problemă tehnică o constituie diferențierea a trei planuri sonore complet diferite ca structură: un joc de duble în discant, (cvinte, sexte, cvarte), țesut pe o melodie ce trebuie reliefată tot de mâna dreaptă, în vocea medie și un acompaniament în salturi de acorduri la mâna stângă. Secțiunea mediană, „Meno vivo”, „dolce cantabile”, inversează jocul de duble de la mâna dreaptă la mâna stângă, iar o cantilenă în octave legato, de 16 măsuri, este propusă pentru a fi realizată la mâna dreaptă, după care se reia A-ul inițial, cu schimbări de nuanțe, încheiat cu un *Presto* de 6 măsuri, în fortissimo.

- *Studiul nr.10*, Andante, M.M.J = 126, în la bemol minor (cu 7 bemoli!), începe discursul în octave (mâna dreaptă) la dominantă acestei tonalități (mi b), pregătind intrarea adevăratului program propus în acest studiu, desfășurarea legato, egală și cursivă a unei linii de triolete, la mâna dreaptă, concomitent cu o împărțire binară la mâna stângă. În secțiune B, cei 7 bemoli sunt înlocuiți cu 5 diezi (sol# minor), cele două planuri merg paralel, în triolete, A-ul revine, apare un C „Maestoso – so poco piu

lento”, în si major de această dată, aducând structuri tehnice noi: o cantilenă sonoră (în fortissimo), în octave, la dreapta, întregită de un plan mediu în note duble, (triolete) la dreapta, pe un fond de octave și acorduri de trei sunete în diferite răsturnări, la mâna stângă, 16 măsuri, o nouă variațiune pe aceeași cantilenă, mult mai spectaculoasă, pe arpegii mari, cu salturi, la mâna dreaptă, 16 măsuri și din nou A-ul cunoscut, Lied pentapartit, opt pagini.

– *Studiul nr.11*, Andante, M.M.J = 132, în mi bemol minor, este conceput, în general, pentru mâna dreaptă, insistă asupra problematicii terțelor, combinate și cu alte intervale duble, alternând și cu mâna stângă. Are șapte pagini.

– *Studiul nr.12*, Andante, în măsura de 3/4, după o introducere de 6 măsuri urmează Allegretto, studiul propriu-zis, în tonalitatea Sol major, alcătuit din salturi cromatice de la „punct fix”, terțe, arpegii, în secțiunea B, în mi b major, salturile devenind „acrobatic”, pentru a reveni la A-ul prezentat anterior, în sol major. Are opt pagini.

ÉTUDES DE SALON

Par Michel Bourada

PREMIÈRE ÉTUDE.

Allegro. (M.M. ♩ = 176.)

PIANO.

Fragmente din studiul nr. 1 și studiul nr. 12

Alte multe mici studii, cele mai multe încă rămase în manuscris, precum și diverse lucrări: variațiuni, polka, române, mici piese de caracter, valsuri de salon, marșuri, Marie-Quadrille etc. prin echilibrul formei și siguranța alcătuirii, atestă nivelul foarte ridicat al pregătirii sale pianistice, o tehnică foarte bună, o melodicitate și o poezie a discursului sonor pline de finețe și eleganță, o bogată paletă de armonii și tonalități. Referitor la unele dintre aceste piese trimise spre publicare revistei „Musa Română”, compozitorul și redactorul acestei reviste, Iacob Mureșianu, în nr. 7-8 din 1888, face aprecieri elogioase, arătând că „ele (piesele) fac o foarte bună și frumoasă impresiune... toate bine scrise și ușor de executat...”. Despre autor că „n-avem de a face numai cu un simplu diletant ci cu omul care a făcut și face studii serioase...”, rugându-l însă „să-i servească de motive melodiile și muzica populară română”. Fără îndoială că acest îndemn „de suflet”, pe care i l-a adresat Iacob Mureșianu, a avut un profund efect pentru Mihai Burada, care a căutat în opusurile sale următoare să se apropie de spiritul muzicii populare românești, în atmosfera, ritmurile și optimismul său, chiar atunci când el maschează acest lucru, sub titluri ca *Variațiuni briante pe o temă originală – barcarola – op.17*, în care simțim, de fapt, o *horă*

foarte frumos tratată. Cele mai multe dintre compozițiile sale au fost editate în timpul vieții compozitorului, pe cheltuiala acestuia, așa cum am arătat, la Durdilly-Paris (12 studii op.10), dar multe la litografia C.G. Roder - Leipzig*, la Mozarthaus-Viena**, Sandrovitz J.*** și Constantin Gebauer-București****.

În 1975 au apărut trei piese și trei studii inedite de Mihai Burada în Albumul de *Piese românești* pentru pian din secolul XIX, alcătuit de subsemnata și litografiat în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” – București, după manuscrise originale aflate la Biblioteca Academiei Române și tipărit la Editura Fundației *România de Măine* în 2004 într-o nouă alcătuire*. În 1977, la Conservatorul din Cluj-Napoca a fost litografiat un album din *Piese pentru pian* de Mihai Burada alcătuit de prof.univ. Borza Enea**.

Consider un act de cultură restituirea în cadrul pedagogiei pianistice românești a compozițiilor pentru pian de Mihai Burada, aceste studii și piese fiind de o mare utilitate practică și artistică. Ele se pot lucra atât de studenții avansați, în calitate de viitori profesori de pian, ca material didactic pentru studiul cu elevii, de studenții de la pian general și de la muzicologie. În acest scop am alcătuit un album omagial în trei părți, volumele I și II *Studii*, volumul III *Piese pentru pian*, apărut în 1994 la Litografia Academiei de Muzică – București și reeditat în 1994 de Universitatea *Spiru Haret****, conștientizând o dată în plus, bogăția, valoare calitatea preocupărilor artistice ale înaintașilor noștri.

Cel pe care regretatul nostru profesor și istoric George Breazu îl numește în capitolul „Creația” din lucrarea sa publicată în volumul *Muzica românească de azi*, **marele George Ștephănescu** este cunoscut pentru complexa sa activitate depusă în calitate de profesor de canto la Conservator, compozitor, director, dirijor și fondator al Operei Române. Printre altele a compus și unele lucrări pentru pian, instrument pe care îl îndrăgea și în compania căruia își petrecea ore în șir, mai ales în serile când se găsea la țară, în casa din comuna Căpățâneni-Aref Argeș. Astfel sunt: *Sonata în La major* compusă în 1863, cu un an înainte de a deveni elev al Conservatorului, *Cântec fără vorbe* și *Pe gânduri*, lucrări legate de frământările și durerea anului 1907. Semnificativă, în piesele pentru pian de **George Ștephănescu** este preocuparea compozitorului pentru cultivarea – la pian –, a unui gen de dans românesc cu rădăcini în cele mai străvechi timpuri ale istoriei strămoșilor noștri și anume, preocuparea sa pentru *horă*. Intenția sa a fost de a ridica acest gen, în creația românească pentru pian, la semnificația pe care alte dansuri naționale au căpătat-o în literatura pianistică universală, cum sunt: sarabanda spaniolă, menuetul, gavota, couranta, bourée-ul francez, giga irlandeză, allemanda germană, mazurcile sau polonezele etc. Într-adevăr, ar fi interesant și frumos ca această preocupare care aproape s-a pierdut, să revină în atenția compozitorilor noștri. Spun aceasta, deoarece dacă alte jocuri mai apar pe alocuri, o horă pentru pian, scrisă în zilele noastre, este destul de greu de găsit. Horele *Primăvara*, *Vara*, *Toamna*, *Dorul*, *Nori și soare*, *Iasomia*, *Salcia*, *Pe sub brazi*, *În munți*, sunt compoziții

* Air varié en forme de étude pour le piano, op.16; Les belles de Roman, Valse de salon, op.23; La Brune, schnell-polka, op.4; La Créole, danse capricieuse, op.9; Danse villageoise, morceau de salon, op.7; Marche de la société des chasseurs de Roman, op.21; Marche triomphale, op.22; Mazurka de salon, op.8 și op.6; Rosine-gavotte, op.14; 2-eme Valse de salon, op.24; Variations pour le piano sur un thème original, op. 13; Variations brillantes sur un thème original (Barcarolle), op.17; Deux morceaux pour piano, op.20: 1. Serenade; 2. Petit valse; Quatre morceaux 2-eme serie, dédiée a M-elle Marie Caudella, op.19; 1. Dans les champs; 2. Dans du bon vieux temps; 3. Clochettes, 4. Au petit trot; Quatre morceaux, op.15: 1. Triste souvenir; 2. Serenade de Pierrot; 3. Danse rustique; 4. Danse des sylphes; Cinq romances sans paroles, op. 18.

** Trois petites études, op.12; Cinq morceaux caractéristiques pour piano, op.11: 1. Douce rêverie; 2. Momento religioso; 3. Romance; 4. Moment tragique; 5. Sur les ordes.

*** La Bonde-polka pentru pian;

**** Marche orientale pour le piano, op.5; Marie Quadrille, op.2.

* 1. Cutia cu muzicuțe; 2. Dansul pe sârmă; 3. Concertul păsărilor.

** Marș triumfal, op.22; Amintire tristă; Serenada lui Petrică; Dans rustic; Dansul ielelor, op.15; Pe câmp; Dans de odinioară; Clopoței; Micul călăreț, op.19; Poveste patetică; Poveste de demult; Poveste romantică; Poveste șagălnică; Sărmanul orb, op.18; Gavota, op.14; Mazurca, op.8; Dans de la țară, op.7; Variațiuni pe o temă originală (barcarolă), op.17.

*** Volumul I cuprinde: Preface, Bibliografie; Trei mici studii, op.12; Nouă studii (din cele 33 -manuscrise din Biblioteca Academiei Române; Trei studii (din cele 10-manuscrise Biblioteca Academiei Române); Volumul II cuprinde: Douăsprezece studii de Salon, op.10; Volumul III cuprinde: 1. Cutia cu muzicuțe; 2. Dansul pe sârmă; 3. Concertul păsărilor; 4. Nocturnă; 5. Colin Maillard; 6. Noapte albă; 7. Adierea Zefirului; 8. Pe malul râului-visare; 9. Capriccio; - toate manuscrise din Biblioteca Academiei Române; 10. Marie-Quadrille; 11. Polka Mazurka, op.6; 12. Polka Blonda, op.1; 13. Schnell Polka. Bruna, op.4; 14. Mazurka, op.8; 15. Creola-dans capricios, op.9.

miniaturale, cu un conținut emoțional divers. *Primăvara* este o mică mostră de o naivitate și un lirism nespus, cu inflexiuni grotești, realizată cu simplitatea și claritatea unei picături de rouă. Are forma ABC, d'a capo. De asemenea, prezintă un fragment din hora *La munte*, pentru originalitatea și farmecul caracteristic al acompaniamentului său (copiată după manuscris) *Cântecul de leagăn* (copiat de asemenea după manuscris), este o piesă bipartită, de forma AB, punte, Av, Bv, Coda. Realizată cu o tehnică a scriiturii mai avansată, pune probleme de legato și frazare a unor teme în acorduri, solicitând considerabil aportul mâinii stângi, în partea a doua. Este o mică piesă de caracter, ce se poate interpreta diferențiat, cu fantezie și imaginație.

PRIMĂVARA HORĂ

G. Ștephănescu



LA MUNTE HORĂ

G. Ștephănescu



CÂNTEC DE LEAGĂN

G. Ștephănescu



Creația compozitorului **Gavril Musicescu** (1840-1903) excelează în muzică vocală, corală și psaltică. Din cele „7 melodii armonizate pentru pian” publicate în 1884 la Leipzig, am ales – pentru albumul prezentat anterior – piesele *Vine știuca de la baltă* și *Moșulică*.

Cunoscut mai ales ca distins violoncelist, profesor de violoncel și compozitor, **Constantin Dimitrescu** (1847-1928) a scris și piese pentru pian, ca de exemplu: *Scherzetto*, *Primăvara*, *Menuet-marș* etc. *Scherzetto* este o miniatură în sol minor, de factura scherzetto, trio, scherzetto, respectiv-allegretto, meno mosso, allegretto, plăcută, amabilă, jucăușe.

SCHERZETTO

Constantin Dimitrescu



Vestitul culegător de muzică populară, moldovean, **Dimitrie Vulpian** (1848-1922) deținător a numeroase distincții și premii obținute în țară și străinătate, a publicat prelucrări de cântece și jocuri populare în monumentală sa lucrare *Muzica populară*, compusă din 2000 de arii, în șapte volume. Dintre acestea, volumele: *Salba română – Horele noastre* cuprind 1000 de jocuri populare aranjate pentru pian, în două serii de câte 500, iar *Jocuri de brâu* grupează 300 de jocuri. Piesa *Nămăiești* pe care am ales-o ca exemplu, este caracteristică pentru modul de prezentare: specificarea persoanei de la care a fost culeasă melodia – aici Moș Puiu – și deosebita atenție pentru notarea cât mai exactă a inflexiunilor cromatice, precizia ritmului și a acompaniamentului specific. Localitatea indicată chiar de titlu, este situată în apropierea orașului Câmpulung Muscel (Argeș).

NĂMĂIEȘTI

D. Vulpian
(Moș Puțu)



(Cunoscut publicist, dramaturg și critic muzical, **Grigore Ventura** (1849-1909) a fost, de asemenea, și un remarcabil pianist – studiase cu Franz Liszt. Unele dintre compozițiile sale pentru pian ca: *Hora Sinaia*, *Hora Măriuca* și *Hora vânătorului* s-au bucurat de o largă popularitate (vezi exemplul de pe verso).

Fire veselă, antrenantă, comunicativă, talent deosebit de înzestrat, – nu numai în muzică ci și în poezie –, interpret virtuos și strălucit militant pentru o cultură muzicală inspirată din cântecul popular, artist patriot **Ciprian Porumbescu** (1853-1883), a dedicat pianului multe dintre compozițiile sale. Cele mai valoroase sunt horele, potpuriurile de cântece naționale, cadrilurile pe teme românești. *Rapsodia română*, *Hora bătrânească*, *O seară la stână*, *Peneș Curcanul*, *Hora Brașovului*, *O dimineață pe Tâmpa*, *Hora detrunchiaților* (scrisă în amintirea zilelor petrecute în închisoare), *Cucoana Chirița*, *Hora Prahova* sunt prelucrări de cântece populare și compoziții remarcabile ca factură pianistică.

Ex.: fragment din *Hora Sinaia* de Grigore Ventura.



O SARĂ LA STÂNĂ

Idilă

Ciprian Porumbescu



Referitor la **Iacob Mureșianu** (1857-1917), vom cita un fragment din studiul ce însoțește albumul de *Opere alese*, semnat de Nicolae Parocescu: „Multe dintre aceste piese de pian, mai ales cele de largă accesibilitate, dansuri de salon în stil românesc, marșuri, romanțe ș.a. aveau să devină cea muzică românească ce putea sta alături și chiar să înlocuiască piesele străine de același gen, care se cântau în casele și saloanele românești din Ardeal. Importanța istorică a tuturor acestor compoziții o constituie faptul că ele sunt primele creații originale în literatura pianistică românească. Făcând parte din generația de după 1848 din Ardeal, când pe primul plan s-a pus lupta culturală și politică, Iacob Mureșianu este întâiul compozitor român care înțelege că rolul său de artist este acela de a-și pune tot talentul și toată energia în inițierea unei școli românești de muzică, prin care să se afirme individualitatea artistică națională, să se ridice nivelul cultural și conștiința drepturilor poporului român din Ardeal”. Sunt cunoscute mai ales capriciile *Cimpoiul* și *Olteanca*. De asemenea amintim: *Romana* (1888), *Improvisation*, *Allegro feroce*, *Berceuse*, *Allegro giocoso*, *Etude*, *Marșul interntului „Vaucean”*, *Tambas vals*, uvertura la *Erculean*, ca și prelucrări de folclor pentru pian, ca: *Ardeleana*, *Din Țara Oltului*, *Sârba*, *Bistrișeana* etc.

Piesa *Scherzo*, în manuscris nu are acest titlu, ci doar indicația dinamică „*Allegro giocoso*”, iar ca titlu: *Impr. Op. 16 Heft Nr. 8*. Ea face parte dintr-un caiet manuscris, ale cărui file sunt împodobite cu vignete bogat și artistic înflorite, datat 1884, aflat în Biblioteca Academiei Române.



Fotocopie după o pagină din manuscrisele lui Iacob Mureșianu

Piesa dezvoltă probleme diferite pe care se pot aplica exerciții de suplețe, degajare și salturi ale brațelor, precizie și acuratețe în jocul de terțe, sexte sau acorduri „staccato” – în prima secțiune în sol major. În partea mediană, în re b major, mișcarea solicitând unghiuri cu o amplitudine mare, se pot lucra probleme de arpegii și octave, alternate cu unele cantilene. Armoniile, scriitura amintesc oarecum de Mendelssohn-Bartholdy, consider însă că acesta nu este un impediment ca lucrarea să poată fi studiată în scop didactic cu studenții mai avansați.

Compozitorul și muzicologul **Eusebie Mandicevski** (1857-1929) făcea parte dintr-o familie de intelectuali și preoți români din Bucovina. Personalitate de prestigiu a muzicii noastre românești, Eusebie Mandicevski își începe educația muzicală sub îndrumarea compozitorului Isidor Vorobchievici, încurajat de unchiul său Eusebie Popovici, în timpul studiilor liceale (1867-1875), la Cernăuți. În climatul deosebit de propice artelor, având în vedere că orașul Cernăuți devenise un centru cultural în care activau compozitori ca: Ciprian Porumbescu (1853-1883), Victor Vasilescu (1856-1938), Tudor Flondor (1862-1908), Alexandru Voevidca (1862-1931), Isidor Vorobchevici (1836-1903) – care a dat la iveală primul manual de *armonie muzicală în limba română* – și activase și Carol Miculi (1821-1897), Eusebie Mandicevski începe să compună *piese mici pentru pian* dedicate surorii sale Virginia și o *sonată* în la minor. La 16 ani dirijează prima sa compoziție mare, *Cantată pentru cor, soliști și orchestră*, în cadrul unui concert al Societății Filarmonice din Cernăuți. Participând la un concurs de compoziție din Leipzig, câștigă o bursă de la Ministerul Austriac pentru Culte și Instrucție, pentru a-și continua studiile în capitală, după bacalaureat. La Universitatea din Viena, (între 1875-1880), studiază literatura germană, istoria, istoria artei și știința muzicii. Îi are ca profesori pe: Eduard Hanslick, Gustav Nottebohm și Robert Fuchs. Prin talentul și sârguința sa, a devenit, cu timpul, profesor la cel mai înalt așezământ de cultură muzicală din Austria, unde printre elevii săi s-au numărat și românii Ciprian Porumbescu, Ion Scărlătescu, Marțian Negrea. Dirijor al mai multor coruri din Viena, mulți ani a condus „Wiener Singakademie” cultivând muzica secolelor XVI și XVII. A activat ca arhivar și bibliotecar muzical al „Gesellschaft der Musikfreude” (1887-1929). La Conservator a predat instrumentografia, istoria muzicii, literatura cântului, armonia, contrapunctul, compoziția. A scris studii, eseuri, bio-bibliografii, cronicile muzicale pentru „Musical Times” (Londra) și „Neue Freie Presse” (Viena), programe de sală la „Musikverein”. A susținut comunicări științifice, conferințe. A publicat ediții critice ale unor opere de Bach, Beethoven, Haydn, Caldara, Schubert, volume dedicate lui Brahms cu care a avut o îndelungată colaborare și prietenie, cum reiese din corespondența păstrată*. Cel mai timpuriu document, act

* Johannes Brahms im „Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski” mitgeteilt von Karl Geiringer/ Sonderabdruck aus der „Zeitschrift für Musikwissenschaft”, Jahrgang XV, Heft 8/ verlag Breitkopf & Hartel in Leipzig, 1933.

justificativ, despre cunoștința lui Brahms cu Eusebie Mandicevski datează din anul 1879. Atunci, maestrul, în calitate sa de membru al unei comisii pentru acordarea unei burse artistice, redactează un raport către doi membri ai juriului, Goldmark și Hanslick** din care citez: „De departe, cel mai lăudat consider pe Mandicevski, ale cărui înzestrări sunt foarte îmbucurătoare. Ele prezintă nu numai în toate cele ce sunt de învățat un progres însemnat, liniștit și sigur; ele certifică o evoluție a talentului său care nu ne îndreptățește să o așteptăm: Lucrările depășesc atât de mult pe cele anterioare încât ne îndeamnă în mod cu totul neobișnuit să lăudăm pe fiecare în parte, dintre cele de luat în considerare într-un astfel de caz. Mai trebuie avut în vedere și faptul că Mandicevski face și în alte privințe studii silitoare și că excepționalul său tată mai are de îngrijit alți șase copii”. Cu mulți ani mai târziu, Hanslick a dăruit originalul acestei scrisori lui Mandicevski. În volumul editat de Karl Geiringer sunt fragmente din 100 de scrisori, dintre care 75 sunt adresate de Johannes Brahms către Eusebie Mandicevski, iar 24 aparțin lui Mandicevski. Ele conturează o lume de creație literară și muzicală de o exigență și o meticulozitate extremă, subliniind sensuri, creând, corectând, admirând, ascultând.

Scrisorile sunt date din 30 octombrie 1882, Graz, până în 12 septembrie 1896, Karlsbad, Johannes Brahms. Distinsul discipol și devotat prieten, cu 24 de ani mai tânăr, Eusebie Mandicevski a fost o adevărată verigă în ceea ce privește transmiterea concepției brahmsiene unor compozitori români ca: Marțian Negrea, Sigismund Toduță, alături de George Enescu – acesta promovând muzica lui Brahms cu perseverență, admirație și putem spune cu curaj – pentru că a afirmat-o în Franța, la Paris, unde existau reticente la adresa ei. Eusebie Mandicevski a organizat expozițiile documentare „Brahms” (în 1899, 1920, 1922), „Beethoven” (1920), „Schubert” (1922) etc. A fost distins cu titlul de „Doctor sine examine” al Universității din Leipzig (1897). La sfârșitul vieții a fost numit „Cetățean de onoare al Vienei”, activitatea sa științifică fiind cunoscută și apreciată în toată lumea, erudiția sa impunând știința muzicală românească pe plan internațional. Eusebie Mandicevski a compus mai ales creație corală, muzică vocală, vocal-simfonică, muzică de teatru, muzică de cameră, peste 200 de cântece populare românești armonizate pentru voce și pian – după culegerea lui Alexandru Voevidca (52 în 1922, 80 în 1924 și 68 în 192...), aflate în manuscris la Biblioteca Academiei Române și 18 lieduri românești pe versuri de Vasile Alecsandri. Din compozițiile sale pentru pian, cităm: *28 de cântece populare vechi românești*, prelucrate pentru pian, *30 de Variațiuni pe o temă de Haendel, op.5*, în re minor, scrise în 1883, toate acestea tipărite la Viena. *Polca-Mazurca* și *Damen Walzer*, manuscrise aflate la Biblioteca Academiei Române dintre care prima piesă este dedicată surorii sale și *10 Variațiuni pe o temă de Haendel, op.6*, scrise în 1884 editate la Viena (Robitschek), reeditate în 1982 la Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București și reeditate în albumul de *Piese românești pentru pian din secolul XIX, vol. III* la Editura Fundației România de Măine, în 2004 – sub îngrijirea subsemnatei.

Tema celor 30 de variațiuni op.5 este cunoscuta *Sarabandă* de Haendel, partea a III-a din *Suita a IX-a* în re minor, *Lento ma non troppo*, este expusă în re minor, având structura acordică, de dublă perioadă și o perfectă simetrie de 8+8 măsuri. Este de o măreție calmă și gravă.

30 VARIAȚIUNI pe o temă de Händel

Eusebie Mandicevski
op. 5



** Traducere din Klaus Krssler, „Cronică târzie”, pag. 29.

Primul ciclu de variațiuni de la 1 la 6 sunt variațiuni melodice ornamentale, care păstrează simetria temei, dar se îmbogățesc melodic, folosind elemente ca: note melodice, note de pasaj, broderie, anticipație și note de schimb sărite sau „echapées”. Aceste variațiuni diferă ca dinamică alternativă. De la nr. 7 se instalează un ciclu de variațiuni ritmice, de asemenea, alternative ca dinamică. Între acestea, variațiunea nr. 9 apare îmbogățită armonic cu cromatisme. Începând cu variațiunea nr. 11, întâlnim un nou ciclu de variațiuni melodice stricte. Nr. 12 este o variațiune melodică secvențial construită. Nr. 13, purtând indicația de „tempo rubato”, este o variațiune de caracter. Variațiunile 14, 15, 16 și 17 sunt variațiuni ritmice. De la nr. 18 urmează din nou variațiuni melodice. Variațiunea nr. 22 readuce tema ritmic și melodic în acorduri placate, păstrând caracterul inițial, impunător și liniștit. Senzația este că asistăm la o repriză care se continuă cu un nou ciclu de variațiuni melodice cu caracter deosebit dinamic și de expresie. Ca și la clasici, unde penultima variațiune este de obicei dinamică, aici la fel, variațiunea nr. 29 este dinamică și totodată și de caracter. Scrisă în re major, dă impresia de înseninare, de iluminare, de limpezire, pregătind organic caracterul imnic de grandioasă apoteoză a finalului, care readuce tema în coral, învingătoare.



Fragment din variațiunea nr. 10 (din 30 variațiuni pe o temă de Händel Eusebie Mandicevski)



Cele 10 *Variațiuni pe o temă de Haendel*, op.6, în sol minor, sunt date 1884, cum am arătat. Tema lor, în măsura de $\frac{3}{4}$, prezintă structură de 12+12 măsuri, este mai amplă decât tema variațiunilor op. 5, acest fapt determinând ca și variațiunile acestora să fie de dimensiuni mai mari. Primul ciclu de variațiuni începe în „Andante” cu o variațiune punctată ritmic, continuă cu a doua „Piu vivo” într-un mod mai energic, dar mereu cantabil, trece la variațiunea nr. 3, în măsură „alla breve” de 4/4 tensionând treptat atmosfera într-un ritm sincopat. Variațiunea a 4-a „Lento”, în măsură $\frac{3}{4}$ în mi bemol major deschide un nou ciclu într-o lumină calmă și gravă.





Nr. 5 „Allegretto”, într-un sol major jucăuș, în măsură de 2/4 pune unele probleme tehnice nu tocmai simple. Nr.6, „Andantino”, în do minor, în măsura $\frac{3}{4}$, prefățează o nouă creștere dinamică, Variațiunea a 7-a „Molto moderatto” readucând tonalitatea inițială sol minor, în 4/4 și constituindu-se aproape într-o piesă de sine stătătoare, de o mare cantabilitate. Variațiunea nr.8, în măsură de 9/8 „Agitato”, abundă în salturi și sincopă. Variațiunea nr.9, în re minor, în $\frac{3}{4}$ poartă indicația „Leggiero” și pregătește prin dinamismul său trecerea la cea de a 10-a și ultima variațiune. Scrisă în măsură de 12/8, în sol minor, această variațiune este cea mai amplă, încununând în „allegro energico” strălucitor și sobru, întreaga lucrare. Lucrate în stil „romantic târziu”, mai curând neoclasic, *Variațiunile op.5 și op.6 pe teme de Haendel* atestă siguranța, seriozitatea, măiestria cu care Eusebie Mandicevski stăpânește arta compoziției, constituind lucrări pianistice importante, de o densitate sobră, demne de a figura într-un repertoriu concertistic de elită.

Putem asculta acest medalion, prezentat în primă audiție, cuprinzând integrala variațiunilor pe teme de Haendel op.5 și op.6 de Eusebie Mandicevski, înregistrat, în interpretarea subsemnatei.

Creația acestei personalități de prestigiu care rămâne, Eusebie Mandicevski, reprezintă o contribuție marcantă la îmbogățirea patrimoniului muzical național, partiturile sale, axate sau nu pe melosul popular, sunt, alături de creația compozitorilor precursori: Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, George Ștephănescu, Gavril Musicescu, Gheorghe Dima, Constantin Dimitrescu, momente de referință ale afirmării culturii românești.

Mai puțin cunoscut, dar foarte important prin aportul calitativ ce-l aduce în pianistica românească, este virtuozul pianist, compozitor și pedagog **Ion Scărlătescu** (1872-1922). După studii temeinice, începute la Conservatorul din București, cu profesorii Iulius Wiest și Emilia Saegiu (pian), Eduard Wachmann (armonie) și continuate la Viena (1894-1899), cu Julius Epstein (pian), Robert Fuchs (compoziție), Eusebie Mandicevski (istoria muzicii, armonie, teoria instrumentelor), apoi la Paris (1900-1902) cu Charles-Maria Widor (compoziția, pianul și orga), la Leipzig (1902-1914), a studiat cu Karl Reinecke (pianul) și cu Hogo Riemann compoziția și istoria muzicii. A activat ca profesor de compoziție la Viena, profesor de armonie și pian la Conservatorul din București (1914-1922) și a desfășurat o bogată activitate de pianist concertist în țară și peste hotare. Creația sa pianistică a fost vastă și, în ciuda faptului că o bună parte din manuscrisele sale s-au pierdut, încă din timpul vieții compozitorului, pricinuindu-i o mare durere, cităm dintre cele rămase: *Sonata în re minor* (1897), *Sonata în mi b major* (schiță neterminată), *Suita clasică*, *Studiile simfonice* (editate la Paris în 1900), *variațiuni pe o temă românească Din adâncul durerii*, *Doina și Dans*, *Variațiunile pentru mâna stângă pe tema O cetate puternică*, *Preludiul în la b major*, melodiile de vals intitulate *Așa strălucește soarele la Viena*, *Variațiuni asupra unei teme nemțești*, *Vals pentru mâna stângă* sau *Vals poezie*, „*Completare la tehnica pianistică*” – noul breviar al pianului, dovedesc preocupările sale multiple și atestă nivelul înalt al tehnicii sale pianistice.

RONDO

Ion Scărlătescu

Allegro grazioso, ma non troppo op. 8

Rondo-ul op.8 de Ion Scărlătescu prezintă forma ABA-C-ABA, în care C-ul are o dezvoltare mai mare decât formula ABA, este mai lent, expresiv, contrastând melodic și ritmic cu acesta. *Doina* de același autor, (manuscris aflat la Biblioteca Universității de Muzică din București) prezintă o melodie inițială de 8 măsuri, reluată amplificat, nesimetric, liber. *Dansul* (manuscris aflat la aceeași bibliotecă), are forma pentapartită, ABACA.

RAPSODIA II^a ROMÂNĂ

Zd. Lubiez Op. 27
(Skibowski)

Adagio

PIANO.

Andante

mf *express.*

mf *ped simile*

ossia

Zdislav Lubicz de Skibowski (1845-1909), compozitor polonez, absolvent al Conservatorului din Leipzig, din 1875 pianist al Curții Regale din București, autor al operei *Vârful cu dor* pe libret de Carmen Sylva, prezentată la București în premieră la 25 ianuarie 1879, profesor al eminenței pianiste și profesoare Constanța Erbiceanu a compus *șase rapsodii române pentru pian*, lucrări de amploare, pline de strălucire, culoare și poezie, solicitând o tehnică rafinată și un ritm pregnant, caracteristic dansurilor populare românești, pe care le citează și le prelucrează cu mult interes, cu pasiune. Exemplele următoare sunt din *Rapsodia II-a Română* de Zdislav Lubicz de Skibowski, editată de subsemnata în 1977 și 2004.

II. PIESE PENTRU PIAN DEDICATE RĂZBOIULUI DE INDEPENDENȚĂ (1877-1878) DE CĂTRE COMPOZITORII EPOCHI

Eroismul, curajul, modestia, jertfa dusă până la sacrificiu, noblețea faptei și curățenia gândului ce stau să împlinească aureolând cu valoare de simbol atât faptele de arme ale vitejilor ostași, pe câmpul de luptă, cât și gestul de solidaritate al celor de acasă, toate acestea, în amintirea noastră care și-a clădit imaginea aceluia timp în bună parte datorită penelului măiastru al pictorului Nicolae Grigorescu și înaripatei pene a poetului de la Mircești, Vasile Alecsandri, se întregesc în mintea noastră, pe plan sonor, nu cu monumentul creației unei personalități covârșitoare, ce s-ar putea alătura celor citați mai sus, ci cu ecourile ritmurilor dansurilor noastre populare, dintre care aș îndrăzni să afirm că *hora* și – a atins atunci culmea de glorie. Document istoric cu valoare de hrisov transmis oral, ca o solie pornită din vechile serbări dionisiace ale tracilor, străbătând istoria prin făuritorii ei, locuitorii acestor meleaguri, strămoșii noștri, însoțindu-le bucuriile, dorurile, întărindu-i cu optimismul ei în clipele de cumpănă, *hora* devenise mijlocul cel mai potrivit pentru a exprima bucuria izbânzii și melancolia dorobanțului, ca și evocarea luptei aprige. Așa se face că majoritatea compozițiilor instrumentale dedicate unor comandanți, ofițeri, unor regimente, unor arme sau unor eroi – sunt hore.

O astfel de horă pentru pian este intitulată *Peneș Curcanul* și aparține compozitorului Ciprian Porumbescu. Alternanța pasajelor ritmice cu fragmente poetice, lirice, în introducere, chemarea trompetei care intervine întrerupând desfășurarea horei propriu-zise, ne îndeamnă să observăm în *hora Peneș Curcanul* de Ciprian Porumbescu elemente de baladă.

PENEȘ CURCANUL Horă de salon

Ciprian Porumbescu

INTRODUCERE
Allegro

Moderato

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Compozitorul Ion G. Capelleanu, dedicând opusul său nr. 4, intitulat *Hora Rahova*, „bravului Maior C. Merișescu și Batalionului său de Dorobanți - Mehedinți” justifică titlul ca și dedicația printr-un scurt „Allegro marziale” cu indicația „sempre marcato alla cornetto” pregătit de un tremolo. „Tempo di hora” care urmează, ne aduce o frumoasă melodie de horă, ornamentată și plină de grație, ascunzând, sub aparența fireshcului, dificultăți ritmice și tehnice de execuție.

HORA RAHOVA

Introducere.
Allegro.
Jon G. Capelleanu, Op. 4.

Allegro marziale.
sempre marcato alla Cornetto

Hora I.

Dedicată bravului Maior C. Merișescu și Batalionului său de Dorobanți – Mehedinți

Interesantă prin atmosfera de luptă trepidantă, evocată într-un mod esențializat într-o formă simplă, directă și concisă apare piesa *Smârda* din colecția *Horele noastre*, de Dimitrie Vulpian, culeasă de la „Moș Puiu”.

SMÂRDA

Moș Puiu

Allegretto
con furco

Semnale caracteristice de trompetă anunțând chemări la atac, începerea focului, pasaje de virtuoziție sugerând șuierul gloanțelor abundă în piesa *Asaltul Griviței*, op. 37 de Franz Lorenz, șef de muzică militară, piesă „Dedicată cu respect Regimentului al 13-lea de Dorobanți”.

ASALTUL GRIVIȚEI

Franz Lorenz, Op. 37

Allegro con brio.

PIANO. *Atacul.*

În perfectă concordanță cu aceste elemente, deși în contrast aparent, ca o pată de culoare cât se poate de sugestivă în ambianța epocii, a balurilor și serbărilor organizate în beneficiul armatei (cu răniții și spitalele ei), apare *Mazurca Dorobanților* op.13, de Gheorghe A. Dinicu, *Dedicată domnului sublocotenent G.Moscu.*

MAZURCA DOROBANȚILOR

Introduction.

Gheorghe A. Dinicu, Op. 31

Mazurca.

Din mulțimea de marșuri publicate inițial în versiune pentru pian, transcrise apoi pentru fanfară, cor, sau orchestrate, citez: *Atacul Rahovei din 7 noiembrie 1877* de Eduard Neudörfler, *dedicat cu respect domnului colonel G. Măldărescu, Comandantul Regimentului al IV-lea de Linie, în Memoria Bravurii Regimentului al X-lea de Dorobanți, comandat de domnia sa și Eroii Olteniei* de Thomas Ionescu, dedicat Craiovenilor, ca semn de stimă și recunoștință.

ATACUL RAHOVEI DIN 7 NOEMBRIE 1877

de Eduard Neudörfler



Dedicat cu respect domnului colonel G. Măldărescu, Comandantul Regimentului al IV-lea de Linie în Memoria Bravurii Regimentului al X-lea de dorobanți comandat de domnia sa

EROII OLTENIEI

Marș

de Thomas Ionescu



Marșul *Eroii Olteniei* de Thomas Ionescu „Dedicat Craiovenilor ca semn de stimă și recunoștință”

Marșul Proclamării Independenței României de P.G. Nițescu „Dedicat Junimii Române, onoare Adunării naționale și Senatului României”. (Acest marș s-a executat de orchestra teatrului la concertul dat în ziua de 7 iunie 1877 în ajutorul armatei române.)

MARȘUL PROCLAMĂRII INDEPENDENȚEI ROMÂNIEI

P. G. Nițescu



Imnul compus de H. Bianchi – directorul trupei de Operă italiană ce dădea spectacole în acel timp la București – intitulat *Întoarcerea victorioasă*, grandios și festiv, în maniera verdiană.

ÎNTOARCEREA VICTORIOASĂ

Imn





Piesa *Poradim-Hora Doina*, semnată Julia Corănescu, „*Dedicată Armatei române*” aduce, iată și omagiul femeilor române care au sprijinit moral și material, cu tot sufletul lor, efortul și eroismul ostașilor noștri, organizând acțiuni de binefacere, îngrijind răniții. Este o lucrare plină de sensibilitate. După o introducere ce evocă semnale de bucurie, *Doina*, nostalgică, întrește imaginea plaiurilor de acasă, transmițând tot dorul celor de departe, pentru a primi o îmbărbătare nouă, prin *Hora* care urmează.

PORADIM

Julia Corănescu

Introduction.

PIANO.

Buciumul.

Doina.

Hora.

Dedicat Armatei române

Profesorul de dans Oscar Schmidt semnează cadrilul *Plevna*, de fapt o înlănțuire de patru dansuri populare cunoscute. Tematica este exprimată prin gest și mișcare în cele patru „figuri” care îl alcătuiesc: Crucea, Arcul, Lanțul, Hora.

PLEVNA QUADRIL

Figura I

Crucea

Oscar Schmidt



Notez că toate piesele prezentate în acest capitol au fost editate de subsemnata, Georgeta Ștefănescu Barnea, într-un album omagial intitulat *Piese pentru pian inspirate din războiul de independență 1877-1878* la Litografia Conservatorului, „Ciprian Porumbescu”, actualmente Universitatea de Muzică din București, în 1977.

III. ENESCU ȘI POEZIA PLAIULUI ROMÂNESC: GÂNDURI DE INTERPRET PE MARGINEA SONATEI ÎN FA # MINOR, OP.24, NR. 1 PENTRU PIAN

Încercând să detașez în plan analitic elementul esențial, hotărâtor în ultimă instanță, care conferă valabilitate interpretativă *Sonatei în fa# minor* de George Enescu, am înțeles, după ce am studiat personal și am cântat încă din studenție această sonată, după ce am ascultat-o în interpretări de referință oferite în recital de pianistele Silvia Șerbescu și Maria Fotino, după ce am audiat-o în edițiile de prestigiu ale Concursului Internațional „George Enescu” în tălmăcirea unor tineri talentați din cele mai diferite colțuri ale lumii, după ce am reascultat-o în unele interpretări actuale, am înțeles, precum spuneam, că acel element esențial, care condiționează reușita realizării este înțelegerea de către interpret a identificării compozitorului cu plaiul românesc, a sublimării spiritualității plaiului românesc în aspirațiile cele mai filozofice și umane ale contemporaneității de a se autodepăși.

Această capodoperă este pătrunsă de nostalgia zărilor albastre, a cerului înalt al patriei cu munții și izvoarele ei cristaline, cu Sinaia ei atât de dragă compozitorului – unde, de fapt, sunt și datate părțile a II-a – 12 august 1924 și partea a III-a – 24 august 1924, Sinaia, Făget, după ce partea I fusese datată Tescani, 22 iulie 1924.

Este o încercare de a fixa în notație muzicală atmosfera basmului popular cu „a fost odată”, inflexiunea șoaptei, tremurul frunzei în adierea zefirului, licăritul stelelor în seninul nopții, aspirația spre sublim, spre infinit.

Lucrarea se situează pe linia profund filozofică a *Simfoniei a III-a* care o precede cu cinci ani (1919), continuând meditația asupra problemelor majore ale existenței și devenirii universale.

Cu mijloace specifice artei sunetelor, simbolizează desprinderea eroică de gravitația Terrei și depărtarea în explorarea infinitului, conștiința jertfei și acceptarea ei ca obol adus omenirii, cunoașterii: este ca un arc peste Timp aruncat în Spațiu, propulsat în spațiul universal, departe, fără oprire, în neant. S-ar putea face o analogie cu viziunea cosmică a Luceafărului eminescian, în sensul că *Sonata în fa# minor* și *Luceafărul* au un substrat ideatic comun; revărsarea celor mai elevate simțăminte din prea plinul unei nobile inimi de poet, filozof și muzician cântând esența poeziei, a spiritualității românești. Aceeași conștiință a superiorității artistice absolute – detașată net de ceilalți muritori – la Eminescu, este, dimpotrivă, învăluită într-o caldă umanitate și o mare modestie la Enescu. Mesajul enescian este îndreptat spre oameni, ca o chemare spre cele mai înalte sfere, ca o invitație să ne facem timp să ascultăm muzica naturii, să privim firul de iarbă, șoimul ce se înalță, să prețuim clipa de liniște, pacea, trimițând depărtărilor infinite gândul nostru curat.

Nu se poate face muzică adevărată decât în liniște. Înțelegerea și transfigurarea unei opere muzicale cum este această sonată, în vederea unei interpretări cât de cât acceptabile, presupune timp, maturitate intelectuală, filozofică, depășirea de departe a dificultăților tehnice, detașare și retrospectivă, pentru a hașura planurile de luminozitate, pentru a distinge înlănțuirea corectă a frazelor, adesea nu cea aparentă, pentru a contura sensul, respirația mare. Desigur, muzica începe acolo unde sunetele se leagă, pentru că dacă nu se leagă, nu este muzică.

*

După ce, în „grupa de studii 8-9” (într-un învățământ gândit pentru 10 ani de pian), am putut citi: „*Preludiu și fugă pentru pian-solo, de Georges Enesco, Édition Salabert, 1903. Foarte frumoasă lucrare, într-un stil neoclasic, aparținând aproape unui în maniera lui, romantic-barocă. Fugă la trei voci, complexă, în repertoriul propus celei de a 10-a grupe de studii găsim o altă relatare, în legătură cu Sonata a II-a, op.24, nr.3, tot de Georges Enesco, Édition Salabert, 1935: „Cele două Sonate op.24 (nr.1 în fa# minor din 1924 și nr. 3 în re major; nr. 2 este neterminată) sunt complet diferite. Nr. 3 are*”

o scriitură clară, diatonică și veselă. Prima, editată la Enoch, este sumbră, cromatică, cu armonii, cu polifonie dureroasă, dificil accesibilă, în afara unei maturități excepționale pentru acest nivel”.

Am citat dintr-un impozant volum intitulat: „10 ans avec le piano du XX^e siècle” – catalogue raisonné proposé par...^{*} consultat de subsemnata la Mediateca Pedagogică de la „Cité de la Musique” din Paris, în vara anului 1999.

Notez că în acest repertoriu, din muzica românească mai figurează doar două lucrări de Marcel Mihalovici: „4 pastorale” op.62, o scriitură riguroasă, polifonică și cromatică ce trădează de asemenea o influență a muzicii populare românești, (moduri, ritmuri, întorsături melodice)” Édition Heugel/Leduc și „Trois pièces nocturnes” op.63, Édition Salabert, dateate 1918-1920, despre care cităm: „...trei frumoase lucrări cu sonorități căutate. A doua nocturnă, foarte scurtă, pare un solo de flaut, deopotrivă influențată de limbajul debussist și inspirată de muzica populară românească”.

Cu lucrarea „Nautilus” pentru pian și bandă magnetică de Anatol Vieru, Édition Salabert, contribuția creației pianistice românești la alcătuirea repertoriului secolului XX – recomandată de pianiștii francezi amintiți – s-a încheiat.

Sonata în fa# minor, op. 24 nr.1, de George Enescu are trei părți: partea I „Allegro molto moderato e grave”, partea a II-a „Presto vivace”, partea a III-a „Andante molto espressivo”. Poartă dedicația „À Emile Frey”.

Partea I începe cu o temă misterioasă, gravă, depresivă, construită pe gama armonică, având treapta IV-a ridicată, cunoscută ca gamă lăutărească – românească – în fraza antecedentă și o ridicare cu mari eforturi, punctat ritmic, cu greu, pe povârnișul muntelui, spre înălțimi, în fraza consecventă a temei principale. Din această îmbinare a celor două tendințe divergente este plămădită, de fapt, toată această primă parte, scrisă în formă de sonată. Ritmuri populare românești susțin discret, în permanență, confruntările sonore ce se zbat între lumină și disperare, extaz și sacrificiu de sine, între dor și durere, niciodată însă renunțând la luptă. Grupul tematic B, cu cele două teme ale sale, prima derivată din prima frază a temei A, a doua având o configurație de sextolete și șaisprezecimi, țâșnind spre registrul acut, îmbogățește discursul sonor printr-o ornamentație bogată și o mare creștere dinamică „sostenuto appassionato, fortissimo” urmată de „calando”, „Più tranquillo”, expoziția încheindu-se într-o mișcare disjunctă, spre extremele claviaturii, în pianissimo.

Dezvoltarea, plecând de la „Poco meno, quasi campana” e ca o recapitulare a elementelor senine, a celor mai frumoase amintiri și intenții care au hrănit elanurile și au susținut efortul de neînchipuit ce a urmat în înfruntările grave, dure, „pesante sostenuto, sempre fortissimo > Piano con gran espressione sempre sostenuto” conducând la culmea intensității dramatice în debutul Reprizei „appassionato sostenuto fortissimo” – ipostază a temei A, – „sempre F e sostenuto, fortissimo molto espressivo”, după care elemente din tema B² vin să calmeze, să aline puțin suferința eroului cu jocul lor de sextolete „tranquillo, dolce marcato il canto”, MF, dar numai pentru a-i ajuta să reînceapă lupta. „Sostenuto appassionato fortissimo poco precipitando, calando”, Più tranquillo, ritenuto. Până la Allegretto piacevole, amabile grazioso în măsuri de 9/8, 6/8, 5/8, 6/8”, delicatament, senza rigore”; ca întotdeauna, ecourile dragi, de acasă, descerețindu-i fruntea, dându-i forțe noi pentru confruntarea decisivă care, după un „pianissimo misterioso, molto moderato” ce anunță Coda și o serie de izbucniri de sextolete ascendente, anunță înfrângerea obstacolelor, măreția datoriei împlinite.

Partea I a fost terminată la 22 iulie 1924, la Tescani.

Partea a II-a, „Presto vivace” are caracter glumeț, de „Scherzo”, dar e scrisă în forma liberă de „Rondo”, cu patru reluări ale refrenului în tonalități diferite, care accentuează impresia de joc sprintar, sănătos, rustic.

Este datată 12 august 1924, Sinaia, Făget.

Partea a III-a, „Andante molto espressivo” este expresia sublimată a ceea ce numim „ethos românesc”, în cea mai elevată accepțiune a cuvântului. Prezența „spațiului mioritic” definit de poetul filosof Lucian Blaga și corelat atât de inspirat de Carmen Petra Basacopol cu creația lui George Enescu – se face simțită de la primul sunet la# ce revine ostinat, creând fundalul pentru melodia ca un bocet, „doloroso”, ce intervine în sopran – o tema I dintr-o formă de sonată fără dezvoltare, în care este turnată această parte.

^{*} Yay Gottlieb-pianiste; Alain Neveux-pianiste, prof. à l'école nationale de musique d'Evry; François Michel Rignol-pianiste, prof. à l'école nationale de musique de Perpignan; François Thinat-pianiste prof. à l'école normale de musique de Paris, Édition Cité de la musique. Centre de ressources musique et dance.

SONATE pour PIANO
(Fa# mineur)

Georges Enesco
(Op. 14 N°. 1)

I

Allegro molto moderato o grave (♩ = 92-100)

Piano

p sotto voce *pes.* *pp*

pp *mp* *marc.* *poco marc.*

Tema B 1

Pochiss. meno mosso (♩ = 69-72)

pp *doleiss. cant. senza rigore* *sempre pp*

Tema B 2

a Tempo (♩ = 69-72)

pp *tranq.* *sempre pp* *mf dolce marc. il canto*

II

Presto vivace o z 116

Piano

mp *sempre stacc.* *mf*

III

doloroso

Piano

Andante molto espressivo (♩ = 44)

Tema a II-a, în „Tempo tranquillo”, pianissimo, „delicatissimo”, lusingando, senza rigore, „con grazia” este o imagine luminoasă, însoțită, a minunatelor plaiuri înverzite pe care sălășluiau vara bogate turme de oi, însoțite de baci și ciobănei meșteri în fluier în ceasurile lor de răgaz. Tocmai de aceea, în repriză această temă este ornamentată cu complicate figurații și desfășurări cromatice ascendente și descendente, în ghirlande înflorite, îndepărtându-se încet, „lontano”, pierzându-se în zare, într-un accord „sostenuto appassionato”, efect de rezonanță, în surdină, pianissimo.

27 august 1924, Făget

a T^o tranqu.

pp delicatiss. lusingando

(senza rigore)

a T^o con grazia

sempre pp

pichiss.

(senza rigore)

*

Din creația pentru pian a marelui nostru compozitor George Enescu, născut la 19 august 1881 la Liveni-Vârnav, azi George Enescu, județul Botoșani, decedat la 5 mai 1955 la Paris, am ales această minunată *Sonată*, pentru că ea reprezintă, în opinia mea, quintesența ethosului enescian, în cazul de față al ethosului românesc.

George Enescu, genialul nostru compozitor, violonist, dirijor, pianist și pedagog, fondator al unor formații de muzică de cameră vestite: Trio-ul instrumental din Paris (1902), al Cvartetului „George Enescu” din Paris (1904) și al Cvartetului „George Enescu” din București (1943), al Premiului național de compoziție – „George Enescu” (1912-1946), fondator de asemenea al Societății Compozitorilor Români și președintele ei între 1920-1948, membru al unor prestigioase Academii: Academia Română, Académie des Beaux-Arts din Paris (membru corespondent), Academia „Santa Cecilia” din Roma, Academia de Arte și Științe din Praga, „Institut de France” – Paris, profesor de interpretare muzicală la Academia Chigiana din Siena și la „Mannes Music School” a Universității din Illinois, profesor de compoziție la Universitatea „Harvard” (S.U.A.) și la „École Normale de Musique” – Paris și-a făcut studiile la Viena între 1888-1894, cu Sigismund Bachrich și Joseph Helmesberger-Junior (vioară), Ernst Ludwig (pian), Robert Fuchs (armonie, contrapunct, compoziție), la „Konservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde”. Le-a continuat apoi la Paris, cu Martin-Pierre-Joseph Marsick și José White (vioară), Ambroise Thomas și Théodore Dubois (armonie), André Gédalge (contrapunct), Jules Massenet și Gabriel Fauré (compoziție), în cadrul „Conservatoire National de musique” – Paris.

A scris opera „Oedipe” op.23 (1931), muzică vocal-simfonică, simfonică, muzică de cameră, corală, vocală. Pentru pian a scris trei *Suite*, *Suita în stil vechi nr.1, op.3, în sol minor*, (1897), *Suita nr. 2 op.10, în re major* (1903), trei *Sonate op. 24, nr.1 în fa# minor, nr. 2 în mi bemol minor*(1937), *nr. 3 în re major* (1935), „Introduzione”, *Balada în si bemol major, Preludiu, Scherzo, Variațiuni pentru două pian pe o temă originală op.5* (1899), *Pièces impromptues* (1916) – suită pentru pian nr. 3 în șapte părți.

IV. MINIATURI PIANISTICE ROMÂNEȘTI

Mihail Jora (1891-1971)

Una din acele mari personalități, din generația a doua¹, care a dat culoare și forță creatoare unei întregi epoci, atât prin aportul personal, cât și prin numeroșii săi discipoli, a fost **Mihail Jora**, (n. Roman, 2 august 1891-d.1971, București).

Născut la Roman, a studiat la Iași, apoi la Leipzig (1912-1914), avându-i ca profesori pe Stephan Krell (armonie, contrapunct, compoziție), Max Reger (compoziție), Robert Teichmüller (pian) și la Paris între (1919-1920) pe Florent Schmidt (compoziție), urmând și Facultatea de Drept la Iași (licența 1912).

A fost fondator al Societății Compozitorilor Români (1920), director muzical al Radiodifuziunii Române, profesor universitar, rector (1941-1947) la Conservatorul din București, dirijor, pianist, profesor de armonie, contrapunct, fugă și compoziție; din 1962 a fost profesor consultant, distins cu importante premii, printre care: premiul I "George Enescu" (1915), premiul Academiei Române, Artist al poporului (1964), premiul „Herder” al Universității din Viena (1969).

Creator al baletului și al liedului românesc, Mihail Jora a compus muzică de teatru, vocal-simfonică, simfonică, vocală, corală, muzică de cameră, conferind genului miniatural din creația pentru pian un statut artistic de o minunată valoare poetică, umoristică, satirică, zglobie sau meditativă.

Suita *Joux pour Ma Dame*, cele trei caiete de *Poze și Pozne*, ca și cele *13 Preludii pentru pian* au intrat în repertoriul permanent al claselor de pian, păstrându-și aceeași savoare și prospețime de la apariția lor până în prezent.

Concursul de interpretare „Mihail Jora” stimulează permanent atenția interpreților față de creația maestrului, cuprinzând și lucrări de mari dimensiuni, cum sunt: *Sonata pentru pian op.21* (1942), *Variațiuni pe o temă de Schumann op.22* (1943), *Sonatina pentru pian op.44*

(1961). Deosebit de actuale și semnificative sunt aprecierile pe care le face Mihail Jora despre problematica muzicii moderne din România și relația ei cu cultura artistică mondială, într-un vast interviu din 1926, pe care l-a acordat lui Petru Comarnescu în cadrul unei anchete inițiate de Liviu Artemie, publicat în ziarul „Rampa” din 30 iunie, anul citat. Astfel, în legătură cu „izolarea compozitorilor români în mișcarea internațională de muzică modernă”, Mihail Jora apreciază că „nu este o izolare intenționată, ...ci una datorată unor cauze organizatorice”.

În zilele noastre, aceleași cauze organizatorice, lipsa de interes și nu numai de fonduri, fac să nu existe o corectă difuzare a lucrărilor românești spre bibliotecile muzicale din străinătate, fie ele cărți, tratate sau partituri.

În timpul studiilor sale la Leipzig, Jora, prins în vârtoarea disputelor muzicale dintre tradiție și inovație, avusese prilejul să asculte și să cunoască muzica lui Schönberg, fiind impresionat mai ales de celebrele „Gurrenlieder” executate de o mie de executanți într-un concert. O interesantă atitudine, de acceptare, încercare chiar, a noilor procedee, dar și de combinare a lor cu cele tradiționale, de intonație și structură modală din folclorul românesc, de elasticitate, spiritualitate și eleganță, (transmisă, în general, și discipolilor săi), îi conturează profilul de o noblețe de efigie. De altfel, Jora consideră că „Nimic nu este nou sub soare! Misterioasele „douăsprezece tonuri succesive” și bizara „muzică de sfert de ton” și-au găsit de mult o aplicație în muzica noastră populară”.

Sonatina op.44, pentru pian, scrisă în 1961, editată în 1963, la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, este o lucrare de maturitate, în care Mihail Jora desfășoară cu măiestrie, fără să întrebuințeze citate, o tematică de spirit românesc, sprinteră, incisivă, în părțile I și a III-a și profund lirică în partea a II-a. Partea I „Allegro moderato” este scrisă în măsura de 4/8. Tema I este

¹ prin analogie cu clasificarea propusă de Paul Collaer în cartea sa *La musique moderne*.

expusă la două voci, cristalină, vioaie și apare împodobită cu o cvasi-cadență care pregătește intrarea temei a II-a, un sonor recitativ, de data aceasta la trei voci, care își păstrează caracterul declamativ până la încheierea expoziției, cu semn de repetiție. Dezvoltarea prelucrează sincopat elemente din tema I, amplificând dinamica la fortissimo, susținută de un acompaniament îmbogățit armonic și coboară – în „ritardando” și „diminuendo” spre Repriză care începe cu linia declamativă a temei a II-a, „a tempo”, adusă în tonalitatea de bază, (după ce în Expoziție venise la dominantă), apoi tema I și Coda, în crescendo fortissimo, „ritenuto molto”, măreț. Partea a II-a, „Andante espressivo”, începe în măsura de 7/8, robust, cantabil, în spirit popular, cu mereu alte măsuri, ca: 5/8, 7/8, 6/8, 12/8, 3/8, 7/8 etc. Partea a III-a, „Allegro molto”, este jucăușă, scrisă în formă de Rondo, parcă pentru a fi dansată, pe scenă, balet.

Creatorul baletului românesc, Mihail Jora (cu cele cinci titluri consacrate: *La piață*, *Demoazela Măriuța*, *Curtea veche*, *Când strugurii se coc*, *Întoarcerea din adâncuri*), nu se dezmințe: pana lui cheamă balerinii în scenă. E o muzică plină de optimism, colorată cu multe intervenții hazlii, interogative, poznașe.

SONATINA

I

Mihail Jora
Op. 44 (1961)

Allegro moderato ♩ = 66

PIANO

Marțian Negrea (1893-1973)

Marțian Negrea (n. comuna Vorumloc – azi Valea Viilor, 29 ian.1893–d. 13 iulie 1973, București) reprezintă pentru pianistica românească o etapă definitorie, un arc, o boltă ce încadrează, orientează modul în care trebuie să privim, prin muzică, viața, în toată plenitudinea, lumina, strălucirea, varietatea formelor și plămuirilor sale; să privim cu mult interes, cu dragoste și admirație natura patriei noastre, munții, peșterile, râurile, înserările sale, oamenii ei harnici, cinstiți, frumoși la suflet și la trup, însoțindu-și de cântec toate momentele semnificative din viață, de la legănatul pruncului neajutorat, la horă, la nuntă și la parastas. Fiu de țăran de pe lângă Sibiu, Marțian Negrea a

învățat încă de mic să cânte la mai multe instrumente ca: vioara, orga, violoncelul. La Seminarul Andreian din Sibiu a avut profesor de muzică pe Timotei Popovici, iar la Viena, într-o primă etapă a studiat violoncelul cu profesorul Buxbaum. Despre cea de a doua perioadă a studiilor sale la Viena, iată cum își amintește însuși compozitorul, cu prilejul unui dialog cu muzicologul George Firca în 1966: Marțian Negrea: „Mă gândesc la dascălii mei de la Viena, la românul Eusebie Mandicevski care predă la Academie armonia și contrapunctul, un om deosebit, care m-a sprijinit cu dragoste, la profesorii mei de compoziție Franz Schmidt, Franz Schlack, Richard Strauss. L-am cunoscut și pe Schönberg, personalitate încă de pe atunci atât de controversată, care, în fața noastră, a studenților, și-a expus, nu odată, principiile și și-a exemplificat compozițiile dodecafonice”.

Personalitate complexă, de o vastă cultură, Marțian Negrea a compus în toate genurile muzicale, de la quartet la opera *Păcat boieresc*, de la lieduri la suite simfonice ca *Povești din Grui*, muzică la filmele *Prin Munții Apuseni*, *Baia Mare*, simfonii. A fost distins cu Premiul de compoziție „George Enescu”, cu Premiul de Stat, titlul de „Maestru emerit al Artei”. A activat o viață întreagă ca profesor universitar, întâi la Cluj (1921-1941), apoi la Conservatorul din București (1941-1963), îmbogățind prin tratatele de instrumente muzicale, de forme, armonie, contrapunct și fugă elaborate, învățământul științific muzical românesc. Pentru a înțelege mai adânc ideea călăuzitoare a întregii sale creații, să apelăm tot la confesiunea personală dezvăluită în dialogul mai sus citat: George Firca – „Privind lucrările Dumnevoastră de început... se poate desprinde încă de pe atunci o anumită înclinație spre concilierea formei tradiționale cu intonația folclorică. Mă gândesc la... *Rondoul în si minor op.4* și mai ales la *Sonata în sol b major pentru pian op.5*”. Marțian Negrea – „Această credință a îmbinării a ceea ce oferă mai valoros și mai durabil tradiția, fie ea mai îndepărtată sau mai apropiată, cu universul bogat al cântecului nostru popular este, cred, un adevăr valabil pentru întreaga mea creație. Dar în timp ce lucrările la care v-ați referit mai lasă să se întrevadă preocuparea pentru realizarea echilibrului formei, iar tematica folclorică încearcă să se adapteze legilor clasice, în lucrările care au urmat: *Suita Impresii de la țară* sau *Sonatina pentru pian* – tematica românească ocupă un loc preponderent, ea fiind aceea care generează celelalte elemente de limbaj”.

*

Am fost invitată să înregistrez la Radio București *Suita pentru Pian „Impresii de la țară”* de Marțian Negrea, pentru prima dată în 1953, cu ocazia premierii mele la Concursul Național al Tinerilor Soliști, la care participasem fiind studentă în anul I la Conservatorul „Gheorghe Dima” din Cluj. Din juriu făcuse parte și marea pianistă Silvia Șerbescu, profesoară la Conservatorul din București, la clasa căreia am fost primită, prin transfer, mai târziu și am rămas până la absolvență. Studiasem lucrarea cu deosebită bucurie, cu o senzație de contopire, de scufundare în muzica aceea înmiresmată, profund românească, vrăjită, având aproape certitudinea că o compusesem eu, atunci și nimic nu m-ar fi putut convinge să o cânt altfel decât simțeam eu că trebuia cântată. Invitația la Radio era o confirmare că versiunea mea interpretativă fusese acceptată.

Maestrului Marțian Negrea i-am cântat *Impresiile de la țară* în 1960, înainte de un recital în care urma să le prezint. Îl rugasem să mă asculte și ne-a primit, împreună cu soțul meu, în locuința sa din strada Lucaci. Aprecierile sale de atunci, asupra interpretării mele, au depășit cu mult speranțele noastre, ținând cont că, de la compunerea lucrării (1921), personalități de prestigiu ale pianisticii noastre o executaseră și totuși maestrul se exprimase atât de elogios încât am plecat foarte emoționați. Mi-a dăruit atunci partitura de la *Trei schițe românești* – o raritate – și *Sonatina op.7*, editată în 1959. Am păstrat piesele în repertoriu permanent și le-m cântat în multe recitaluri, pe scenele cele mai diverse din țară și străinătate.

Înregistrate special în 1963, filmate la Radioteleviziunea Română, înregistrate în versiune stereo ulterior la Radio București – împreună cu *Sonatina op.7*, le-m înregistrat, de asemenea, în Germania la radio Weimar, în 1968, în Elveția la radio Suisse Romande – Geneva, în 1972, interpretându-le și în recital în Elveția și Cehoslovacia, în 1973. Sunt lucrări de referință din repertoriul românesc pentru pian cuprinse într-un album pe care l-am dedicat memoriei distinsului compozitor și profesor Marțian Negrea, la 101 ani de la nașterea sa și la 20 ani de la trecerea sa în eternitate (13 iulie 1973, București), apărut în 1994, la Litografia Universității de Muzică din București.

SEARĂ ÎN POARTĂ*



Despre suita *Impresii de la țară* de Marțian Negrea, datată 1921, se poate spune că este una din cele mai reprezentative lucrări românești pentru pian, o adevărată bijuterie, devenită „clasică”. Alcătuită din șase părți: Preludiu – „Allegro veloce”, A fost odată – „Narrante semplice”, Fusul – „Larghetto”, Jocul ielilor – „Vivace”, Sara’n poartă – „Lento, rubato e molto espressivo”, apoi „Più mosso e bene ritmato” și Alunelul – „Allegretto”, suita reușește, cu o mare economie de mijloace și în puține pagini, să construiască o întreagă lume în care interpretul își poate desfășura atât viteza unei tehnici pure, cât, mai ales, imaginația, expresivitatea și temperamentul, în succesiunea unor imagini de-a dreptul cinematografice.

ALUNELUL

Marțian Negrea

Allegretto $\text{♩} = 96$

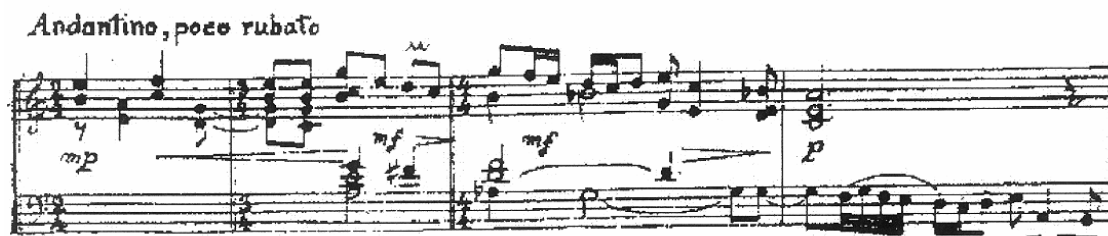
* Din suita *Impresii de la țară* de M. Negrea

Cele „*Trei schițe românești*” de Marțian Negrea intitulate: *Cântec de leagăn*, (*Somn îmi e și pic de somn*) – „*Andantino, poco rubato*”, *Nocturno* – „*Tranquillo, espressivo molto*”, *Din Munți* – „*Larghetto e rubato molto*” – continuă aceeași tendință de autocontopire cu natura, cu mirifica taină a vieții ocrotite de mamă prin cântecul de leagăn, cu liniștea înmiresmată a nopții de vară și de peisajul de basm al peșterilor din Munții Apuseni...

Prima din cele *Trei schițe românești*, *Cântec de leagăn* cu subtitlul, în paranteză, „*Somn îmi e și pic de somn*” – *Andantino, poco rubato*, în măsură alternativă, e structurată ca un mini-lanț de variațiuni pe tema – declarată – a unui cântec de leagăn. Îmbogățirea armonico-polifonică treptată duce la o creștere tensionată a discursului muzical, implicit și la o creștere a intensității dinamice, ceea ce s-ar părea că-l va trezi pe copil în loc să-l adoarmă, dar poate că tocmai asta îl va face să viseze mai frumos. Succesiuni stranie de acorduri de septimă, sextacorduri, suprapuneri de cvarte și cvinte coboară lin spre somnul liniștit și curat.

TREI SCHIȚE ROMÂNEȘTI
CÂNTEC DE LEAGĂN
(Somn îmi e și pic de somn)

Marțian Negrea



Cea de-a doua schiță, *Nocturna*, este o piesă prin excelență impresionistă – deci și foarte sugestivă – de o asemenea frumusețe și plasticitate a imaginilor sonore, încât a fost apoi preluată de autor în realizarea Suitei pentru orchestră *Prin Munții Apuseni*, din coloana sonoră a filmului documentar cu același nume.

NORCURTO

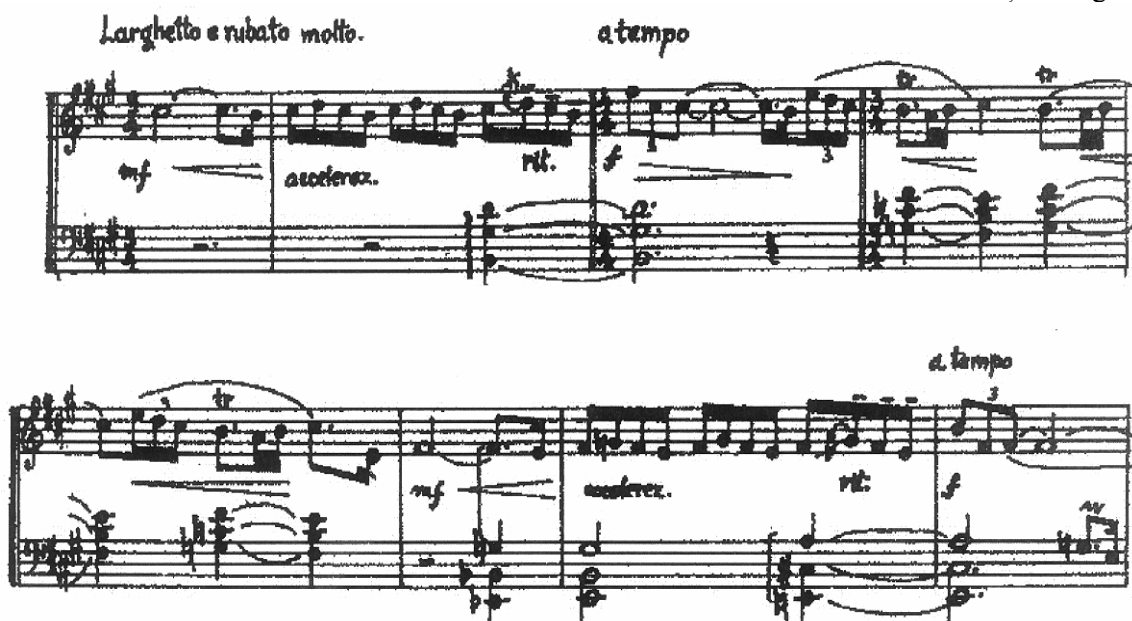
Marțian Negrea

Tranquillo, espressivo molto.

Pe canavaua unui acompaniament ostinat, „piano e legato sempre” în indicația „Tranquillo, espressivo molto” legănat leneș, amintind puțin atmosfera preludiului la *După amiaza unui faun* de, Debussy, apare tema sprijinită pe un sunet central, *si bemol*, spre care coboară toate încercările de desprindere, mereu altfel ornamentate, imaginată parcă a fi intonată de anticul „aulos”, flautul original. Amplificată în octave, îmbogățită cu creșteri și rostogoliri secvențiale spectaculoase, având chiar o secțiune „quasi Cadenza” de o mare viteză, se continuă cu o parte mediană de opt măsuri, „Andante”, în măsuri de $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, lucrată într-un rafinament armonic cu totul aparte, care alunecă de astă dată din nou la „Tempo I, cu *si bemol* său magnetic. Alte ornamentări învolburate și cromatice învâluiesc tema cunoscută din prima secțiune, încheindu-se în acorduri pianissimo de mi major.

DIN MUNȚI

Marțian Negrea

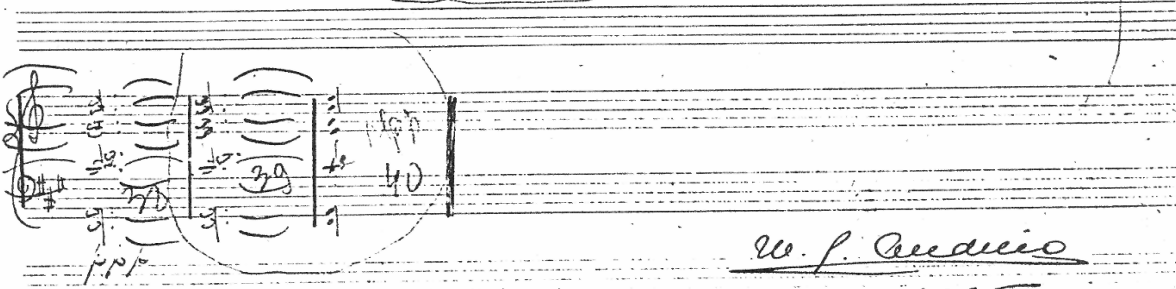
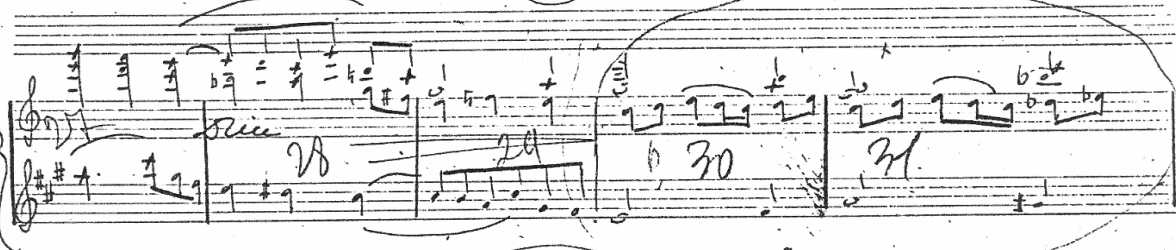
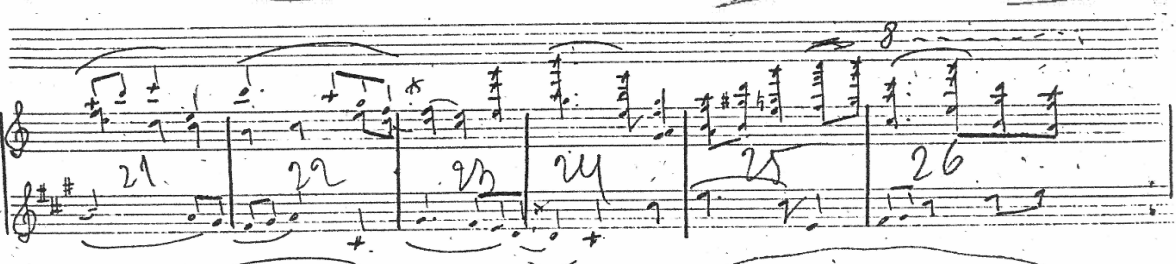
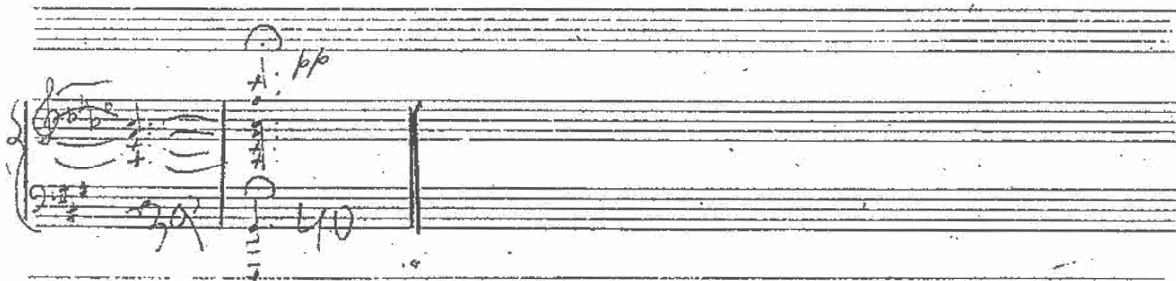
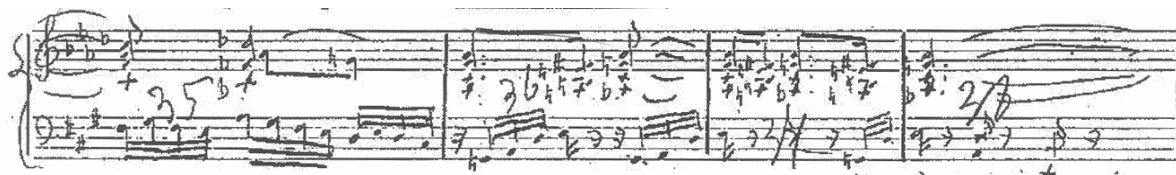


Procedeul variațional e folosit și aici cu multă măiestrie, ghirlande de pasaje cadențiale își răspund parcă de pe creste pentru a reintra în linia nobilă și calmă a tulnicelor de la început. Rostul chemării lor s-a împlinit.

Mihail Andricu (1894-1974)

Din creația pentru pian a unui alt maestru, ctitor de școală componistică românească, hotărât să valorifice bogăția folclorului nostru autohton, dar mai rece, mai cerebral, anume din creația lui **Mihail Andricu** (n. București, 22 decembrie 1894 – d. 4 februarie 1974, București), am înregistrat special, la Radio, în primă audiție, lucrarea *9 impresiuni pentru pian*, la 20 mai 1967, după manuscrisul original. La acea vreme, unele dintre piesele acestei suite prezentau pentru mine o dificultate neîntâlnită până atunci, fiind scrise în două tonalități, fiecare portativ purtând altă armură.

Format la Conservatorul din București, sub îndrumarea lui D.G. Chiriac și Alfonso Castaldi (armonie, contrapunct, compoziție), Robert Klenck (vioară), Dimitrie Dinicu (muzică de cameră); licențiat al Facultății de Drept din București, **Mihail Andricu** a activat ca profesor la Conservatorul din București unde a predat muzică de cameră și compoziție. A susținut o vie activitate concertistică de muzică de cameră. După o primă etapă, în care influența muzicii franceze se poate simți în opera sa, orientarea spre inspirația folclorică se impune treptat și definitiv. A compus muzică de teatru, muzică vocal-simfonică, simfonică, pentru fanfară, corală, vocală, lucrări de muzicologie, printre care: *Folclorul în muzica românească cultă* etc. Exemple: ultimele două pagini de manuscris original din cele *9 impresiuni pentru pian* de **Mihail Andricu**.



W. P. Audino
octave 1265

Sabin Drăgoi (1894-1968)

Maestru al artei prelucrării științifice, modale, a materialului folcloric românesc, cercetat și analizat în structurile sale cele mai ascunse, **Sabin V. Drăgoi** a reușit în cele „30 de Colinde” și în „*Suita de dansuri populare*” – să creeze o salbă de piese minunate cizelate, tratate cu o acuratețe a mijloacelor armonice, dar mai ales polifonice, atât de clară, încât, deși toate aceste piese sunt – declarat – adresate pianului, ele pot fi transpuse, cu același minunat impact asupra ascultătorilor, atât pentru diferite formații camerale, de coarde sau suflători, pentru voci în orice îmbinări, cât și pentru orchestră. Din punct de vedere tehnic, pianistic, se integrează programelor cursului elementar și mediu al școlilor de muzică, atunci când sunt studiate izolat, dar nu sunt deloc simple, ci, într-o etapă superioară de analiză și interpretare a lor – apar chiar savant elaborate. Fără îndoială că, temeinicile studii efectuate la Iași (cu Al. Zirra), la Conservatorul din Cluj (cu Augustin Bena), dar, mai ales la Conservatorul de Stat din Praga, (cu Viteslav Novak – compoziție, orchestrație), au orientat hotărâtor drumul creației sale.

Articolul „*Disc-Piese pentru pian de Sabin V. Drăgoi*” semnat Edgar Elian, apărut în „Tribuna României”, 1 aprilie 1989, este un adevărat concentrat de informații, oferit publicului cititor, cu ocazia apariției discului Electrecord, cu același titlu, realizat în interpretarea pianistei Georgeta Ștefănescu Barnea*.

Cele 10 *miniaturi pentru pian, seria II-a* au fost scrise de compozitorul Sabin V. Drăgoi în anul 1961 și au apărut la Editura Muzicală a Compozitorilor din Republica Populară Română în 1963. Ele constituie o continuare la cele 8 *miniaturi* apărute anterior și vor fi urmate, la rândul lor, de o altă serie de miniaturi, a III-a și ultima.

Am prezentat această lucrare (10 *miniaturi*), în primă audiție, la 7 februarie 1964, în recital, la sala Dalles. Am înregistrat-o în primă audiție la Radio la 28,29 ianuarie 1964 și reînregistrat-o, stereo, în cadrul integralei *miniaturilor* la 9,10,iunie 1981.

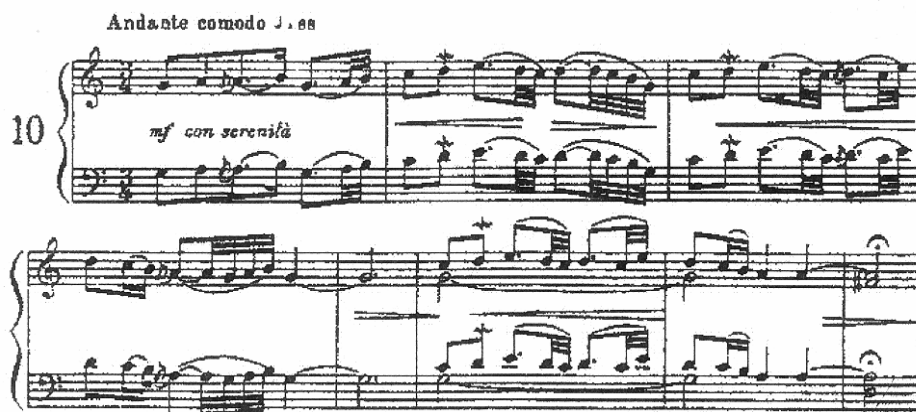
Deși dedicate tineretului, prin aspectele, preocupările și imaginile evocate, cele „10 *miniaturi*” se adresează deopotrivă și oamenilor maturi, prin factura esențializată, prin prelucrarea materialului tematic – simplă în aparență – dar realizată cu mult meșteșug și simț al specificului melosului popular românesc.

Piesele prezentate sub titlul de 10 *miniaturi pentru pian seria a II-a* sunt în totalitatea lor mai dificile, punând probleme mai complexe decât cele 8 *miniaturi* cunoscute și intrate de mult în repertoriul didactic pianistic. Din punct de vedere al formelor întrebuintate, structura *miniaturilor* este destul de liberă, urmărind, în primul rând, desfășurarea firească, redarea nestingherită a conținutului emoțional. Distingem totuși, mai des, forma tripartită, tema cu variațiuni și forma bipartită. Alternanța de teme lirice, cu caracter meditativ, rubato, doinit, cu teme dansante le este caracteristică.

* „Sabin V. Drăgoi (1894 – 1968) a fost una din personalitățile de prim plan ale muzicii românești în perioada interbelică și la primele două decenii de după ultimul război, ocupând importante funcții de conducere în instituții muzicale (în special director al Institutului de Folclor din București și depunând o vie activitate pedagogică, ca profesor de armonie, contrapunct și compoziție la Conservatorul și Institutul de Artă din Timișoara și ca profesor de folclor la Conservatorul din București).Din vasta sa creație, care cuprinde deopotrivă lucrări de muzică de operă, simfonică, vocal-simfonică, de film, de cameră și corală, sunt prețuite cu deosebire opera „Năpasta” (după Caragiale),suitele simfonice:” Divertisment rustic” și „Petrecere populară”, numeroasele coruri pe teme populare. Discul editat la Electrecord atrage atenția asupra unei zone mai puțin importante a activității sale creatoare,aceea a muzicii pentru pian, din care au fost înregistrate *Suita de dansuri populare*,(1923) *Opt miniaturi* (1923)și *Zece miniaturi*,(1960). Alcătuită din nouă piese pe teme de dansuri folclorice ardelenesti (printre care „Hodoroaga”, „Zdrăngănița”, „Brîul”, „Bătuta”, „Cimpoiul” etc.)

Suita are meritul de a evoca în mod plastic, prin mijlocirea pianului, stilul de interpretare al tarafurilor țărănești din Transilvania. *Miniaturile*, deși bazate tot pe teme – uneori chiar citate – folclorice, sugerează prin titlurile lor momente din universul copilăriei („Dansează păpușa”, „Moțul optimist”, „La clacă”, „Joacă bunicul”, „Pe coastă cu caprele” etc.), fiind totodată destinate începătorilor în studiul pianului. Ele constituie veritabile modele de armonizare a folclorului din zona respectivă.

Interpretarea acestui interesant florilegiu de dansuri și miniaturi aparține pianistei Georgeta Ștefănescu Barnea, o muziciană care îmbină în chip curent o vie activitate de concerte și înregistrări cu o carieră didactică de lector universitar la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București. În execuția ei, delicatele bijuterii pianistice ale lui Sabin V. Drăgoi își dezvăluie întregul parfum al autenticei substanțe populare cu care le-a înzestrat autorul lor.” Edgar Elian

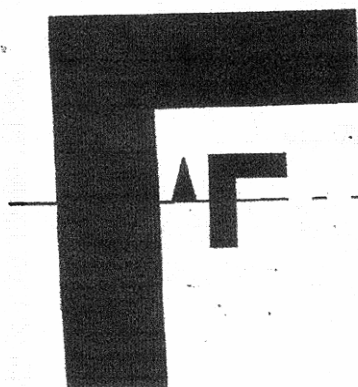


SABIN V. DRĂGOI

SUITA DE DANSURI POPULARE

MINIATURI PENTRU PIAN
suitele I și a II-a

Georgeta Ștefănescu-Barnea-pian



SABIN V. DRĂGOI

(1894-1968)

I. SUITA DE DANSURI POPULARE (10'05')

1. Hodoroaga, 2. Zdrăngănița, 3. Cimpolașul, 4. Pe picior, 5. Brîul, 6. Băcuta, 8. Sălcioara, 9. Brîul.

II. 8 MINIATURI PENTRU PIAN, SUITA I (11'30')

1. Moderato, 2. Allegretto, 3. Andantino, 4. Allegro, 5. Andantino, 6. Andantino, 7. Andante, 8. Allegro.

III. 10 MINIATURI PENTRU PIAN, SUITA a II-a (22'55')

1. Moderato (Dansează păpușa), 2. Molto rubato (In tabăra haiducilor), 3. Allegretto (La joc, copii!), 4. Allegro (Voinicește), 5. Andante sostenuto (Moșul optimist), 6. Marcia infantile (Marș pionieresc), 7. Allegretto (La clasă), 8. Animato (Joacă bunicul), 9. Allegretto (Pe coastă cu caprele), 10. Andantino comodo (Răsună valea de voie bună)

GEORGETA

ȘTEFĂNESCU-BARNEA-
pian



Înregistrări Radio

Regizor muzical: Ion Barnea

Asistență tehnică: Rodinei Popa

Redactor de disc: Ștefan Bonea

Sunetul: Madeleine Dumitrescu

Grafică: Dan Stanciu



ST-ECE 01921

Prima miniatură *Dansează păpușa* prezintă forma tripartit compusă A B A, în care A este forma bipartită simplă, formată din perioade, B – partea meditativă, cu caracter mai mult de trecere între secțiunea I și III, format tot din două perioade și A' urmat de o scurtă Coda. Piesa a doua, *În tabăra haiducilor* are forma de lied pentapartit A B A¹ B¹ B². Cele două secțiuni A și B au caracter contrastant, A rustico, molto rubato, B caracter dansant în mișcare moderată. Piesa a treia *La joc copii* are structură de temă cu variațiuni, în mișcare allegretto. Numărul 4, „Allegro” – voinicește – are caracter foarte bine ritmat, de joc și e scris în formă de variațiune (mică). Miniatura numărul 5, intitulată *Moșul optimist* prezintă alternanța a două secțiuni contrastante. Prima este o temă inspirată din melodia populară *A plecat Moșul la țară*, având în expunere un caracter meditativ dar optimist. În reluare, melodia sugerează imaginea Moșului „cu chef”, dar demn în voia bună a lui. Tema a doua, în mișcare allegretto, este dansantă. A șasea dintre miniaturi este intitulată *Marș pioneresc* și e scrisă în formă tripartită, marș - trio – marș. Marșul aduce imaginea strălucitoare, pregnantă și veselă a unor elevi ce pășesc în sunetele trompetei, Trio-ul creează atmosfera liniștită ce învâluie poveștile din jurul focului de tabără. Piesa numărul 7 *La clacă* este un fel de A B A urmat de o Coda dezvoltată. Miniatura numărul 8 *Joacă bunicul* prezintă o formă tripartită mai liberă, în care A este tripartit, B – caracter liric contrastant, A¹, și în încheiere o Codetta în formă de „stretto”. Piesa următoare, numărul 9, în mișcare „Allegretto”, este intitulată *Pe coastă cu caprele* și prezintă forma de temă cu variațiuni.

Ultima miniatură din acest ciclu, numărul 10, de formă bipartită este intitulată *Răsună valea de voie bună* și sugerează în prima parte a sa întoarcerea unui grup de săteni de la câmp, cântând. Partea a doua, în mișcare „Allegro con fuoco” este alcătuită în formă de variațiuni.

Tudor Ciortea (1905 -1982)

Distinsul și rafinatul nostru profesor de forme muzicale, talentatul artist pianist-compozitor Tudor Ciortea, (n. Brașov, 28 noiembrie 1905 – d. 13 octombrie 1982, București), se exprima cel mai firesc la pian, instrument căruia i-a dedicat cele mai multe din compozițiile sale. Colaborarea de o viață cu marea balerină și coregrafă Vera Proca Ciortea, soția sa, nu a fost întâmplătoare, aspirațiile celor doi convergând în interesul și dragostea pentru folclorul românesc căruia i-au studiat atent diferitele caracteristici regionale, concretizate în *Suitele de Dansuri bănățene* (1947), *târnăvene* (1948) *pentru pian*, *bihorene* (1949), *penru vioară și pian*, în cele *Patru Cântece maramureșene pentru pian* (1969), precum și față de folclorul copiilor, oglindit în *Suita pentru copii pe teme populare* (1961) și *Șase Schițe pentru pian: De-ale copiilor* (1967).

Pregătirea profesională a maestrului Tudor Ciortea a fost foarte diversificată, surse multiple și foarte interesante contribuind la șlefuirea personalității și culturii sale. La Brașov, unde a început pregătirea muzicală de la 5 ani, la pian cu profesoara Emma Albrich, Marioara Dima și compozitorul Paul Richter, a urmat Liceul Român „Virgil Onițiu” și Liceul Săsesc „Honterus-Schule”, unde a studiat cu profesorii organişti Rudolf Lassel și Egon Hajek. După ce clasa a IV-a de liceu a urmat-o la Beiuș, având profesor de muzică și partener de muzică de cameră pe Ion Bușîța – folclorist ce colaborase cu Bella Bartok la realizarea culegerilor sale din folclorul bihorean. Liceul și bacalaureatul le-a absolvit la Cluj, unde tatăl său a fost numit (în 1919) profesor de fizică la Universitate, iar mai târziu devenind profesor și rector la Academia de Înalte Studii Comerciale și Industriale. La această Academie a studiat și Tudor Ciortea, dar paralel urma și Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima” la clasa de pian a profesorului Ilie Sibianu și luând lecții de armonie, în particular, cu Johannes Schüller. Ca bursier, absolvent al Academiei Comerciale, a plecat în Belgia (1924 – 1926), unde a obținut diploma de absolvire a Școlii de Științe Sociale din Bruxelles. La “École Normale” din Paris, în 1926 a studiat compoziția cu Paul Dukas și analizele muzicale cu Nadia Boulanger, iar contrapunctul – particular – cu Maurice Imbert, compozitor și critic muzical.

La Conservatorul din București (1929–1931), a studiat compoziția și contrapunctul cu Ion Nonna Otescu, folclorul cu Constantin Brăiloiu. A activat ca subdirector al Secției Culturale în Ministerul de Externe (1944 – 1948), profesor de forme muzicale la Conservatorul din București din 1949 și vicepreședinte al Uniunii Compozitorilor între anii 1963 – 1968. A susținut numeroase concerte – lecții, exemplificând personal, la pian, emisiuni Radio-TV și comunicări științifice. A scris articole, studii. A compus muzică simfonică, de cameră, corală, vocală, creația sa înscriindu-se pe o linie neoclasică și neo-barocă, îmbinată întotdeauna cu melodia populară în pofida tuturor curentelor

moderniste pe care le-a considerat trecătoare, fără valabilitate. Din lucrările pentru pian de Tudor Ciortea , între care, în afară de suitele despre care am amintit, figurează *trei sonate* și *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă de colind* scrise în 1969 am ales pentru exemplificare *Sonatina pentru pian*, scrisă în 1960.

Alcăuită din trei părți, *Sonatina* de Tudor Ciortea este o lucrare plină de viață, antrenantă, energetică. Partea I „Allegro moderato”, în măsura de 4/4, tonalitatea Re major (fără sensibilă), este scrisă în formă de Sonată, cu schema: A (Re) 6 măsuri, Av, B (la Dominantă) „calmato” „ben legato”. Dezvoltarea este construită pe elemente din tema A. Repriza aduce A-ul urmat de Av, B-ul (la Tonică) și se încheie cu o codetă „Vivo”, sprintărară ca o joacă „de-a prinselea”. Partea a II-a, „Lento” este un mic lied, o melodie caldă din folclor. Partea a III-a, „Allegretto” , este un Rondo, cu o introducere de 6 măsuri pregătind o desfășurare „Allegro vivace”, cu un refren de joc energetic, în tempo giusto, intercalat cu strofe mai line, „Calando” sau „Pochiss meno mosso (comodo)”. Încheierea o ipostază „Vivo” a refrenului, în crescendo molto.

SONATINA pentru pian

The image displays the musical score for the first movement of 'Sonatina pentru pian' by Tudor Ciortea, titled 'Allegro moderato'. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo marking 'Allegro moderato' is placed above the first staff. The first staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment, with a forte (f) dynamic marking in the first staff and a mezzo-forte (mf) dynamic in the second. The third system features a mezzo-piano (mp) dynamic in the first staff and a crescendo (cresc.) marking in the second. The fourth system concludes the movement with a forte (f) dynamic in the first staff and a 'breve' marking in the second. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Nicolae Chilf (1905-1985)

Personalitate aparte, format la Conservatorul din Târgu-Mureș și Conservatorul „Giuseppe Verdi” din Trieste (1923-1927), studiind cu Wanda Landowska muzica veche la „École musicale Saint Leu la Forêt” (1931-1932) și cu Alfred Cortot la „École Normale de Musique” – Paris (1932), compozitorul Nicolae Chilf (n. Târgu-Mureș, 10 martie 1905 – d. noiembrie 1985, Târgu-Mureș), a urmat și „Università della Scienze Commerciali ed Economiche” – Trieste (1923-1927). Și-a dedicat viața muzicii, activând ca solist concertist, ca profesor de pian la Târgu-Mureș – la Liceul de Muzică (din 1949) și compunând muzică de teatru, simfonică, de cameră, corală, vocală.

Din numeroasele piese pentru pian compuse, mai ales pentru copii, cele *10 Miniaturi pentru pian* apărute la Editura Muzicală în 1971 și dateate „Stânceni-Neagra 1967-1970”, sunt cele mai reprezentative. Pieseile nu au titluri, dar conținutul lor muzical este foarte divers, bogat în indicații de schimbări metrice, de tempo, de interpretare, încât micii elevi cărora li se adresează sunt puși permanent în fața unor probleme noi de rezolvat, cu multă grijă, pricepere și fantezie, în spirit folcloric autohton.

Nicolae Chilf



Victor Iusceanu (1905 - 1976)

Albumul intitulat *Fugă și opt piese pentru pian*, muzică de Victor Iusceanu, digitația și pedalizarea de Grete Miletimeanu, a apărut la Litografia Conservatorului de Muzică din București, în 1968. Profesorul Victor Iusceanu (n. Chișinău, 23 iunie 1905 – d. 3 august 1976, București), după studii la Conservatorul din Chișinău cu Marc Pector (vioară), Gheorghe Iațenkovski (compoziție), la Conservatorul din Iași cu Sofia Teodoreanu și Carol Nosek (teorie-solfegiu), Alexandru Zirra (armonie), Constantin Georgescu (contrapunct, istoria muzicii, orchestrație, compoziție), Gavriil Galinescu (folclor), Antonin Ciolan (dirijat orchestră), a activat ca profesor de muzică și de vioară, apoi de teorie –solfegii și armonie și dirijor. Din 1949 este numit conferențiar, apoi profesor universitar (din 1964), la Conservatorul din București. A scris muzică de teatru, muzică simfonică, de cameră, corală, vocală, a editat lucrări didactice, între care și un *Tratat de teorie a muzicii, vol. I-II*, în colaborare cu Victor Giuleanu, Editura muzicală, ediția II-a, 1963.

Albumul *Fuga și opt piese pentru pian* reunește compoziții interesante, diverse ca factură și gen, ce completează materialele didactice ale instrumentului, într-un mod util. *Fuga* este piesa de „bază”, solicitând un studiu atent, stăruitor și expresiv. Scrisă în tonalitatea re minor, măsura 4/4, „Moderato”, la patru voci, ne apare plină de afectivitate și cantabilă. Piesa „Andante” – din tabloul simfonic *Furtuna în munți*, poartă indicația „Andante espressivo” este scrisă în măsură alternativă, abundă în efecte onomatopice. Indicații ca: „Andante lugubre” măresc efectul dramatic ce în secțiunea „Tempo I” se liniștește treptat. *Cutia cu muzicuță* care urmează, „comodo”, e foarte melodioasă și sugestivă, de dificultate elementară. *Pastel de toamnă*, „Andante mesto”, este mai dezvoltată puțin și e scrisă în

formă de lied mic, A B A. *Tarantella*, „Animato”, în măsura de 6/8, are o primă secțiune dansantă, o parte mediană „Meno mosso” de opt măsuri urmată de „Tempo I” opt măsuri cu semn de repetiție și „Da Capo al Fine”. *Inspirație*, vals, este o piesă evocatoare a atmosferei sălilor de bal din tinerețea bunicii, cu emoția și farmecul său. Două pagini doar, dar o scriitură mult mai dificilă, cu cromatisme, salturi la mâna stângă, schimbări de tempo. *Hora*, în tempo de Horă, măsura 2/2, fără complicații, pe un acompaniament figurativ, cu pasaje de terțe și acorduri. *Dans oriental* este o mică piesă de caracter,

VALS (In memoriam)

Victor Iusceanu



„Allegro moderato”, (două perioade de câte opt măsuri, cu semn de repetiție), „Meno mosso” (alte opt măsuri cu repetiție) și „Da Capo al Fine”. *Vals* – (in memoriam) încheie ciclul de piese din acest album, cantabile, tandru, melancolic, în la minor.

Dinu Sickitiu Cartior (1909 – 2001)

Total necunoscute, datorită faptului că nu au fost publicate – dar nu mai puțin interesante – sunt piesele pentru pian de **Dinu Sickitiu-Cartior**, profesor și compozitor român, născut la 24 iunie 1909 în comuna Rugi, județul Gorj, decedat la 24 martie 2001, la Paris.

Având studii teologice și fiind diplomat al Conservatorului Regal de Muzică și Artă Dramatică din București, perfecționându-se în studiul compoziției cu Mihail Andricu, Dinu Sickitiu-Cartior a activat ca dirijor de cor, tenor în cvartetul „Mihai Daia” și 17 ani în corul „Carmen” (dirijat de Ion Chirescu), profesor de muzică, secretar și asistent la Academia de Muzică Religioasă, secretar general la Institutul de Artă (format din fuziunea a patru facultăți). După o retrogradare din rațiuni politice, a fost reîncadrat în învățământ ca profesor la Liceul Sf. Sava din București.

A plecat la Paris, unde s-a stabilit cu soția, devenind cetățean francez. A scris muzică corală, adesea pe texte proprii, fiind și un talentat scriitor și poet (nouă volume de versuri și proză editate în ultimii ani, la Editura „Evenimentul”, București). A scris muzică religioasă, muzică de cameră. (Am înregistrat piesa *Amintire* pentru violoncel și pian, în compania prof. univ. Vasile Țugui, o compoziție de un farmec deosebit). Lucrările pentru pian: *Sonata nr. I*, cele două *Teme cu variațiuni* – în Si bemol major (cu opt variațiuni) și în Sol major (cu nouă variațiuni), *Fugile*, *Passacaglia*, *Canon I, II, III*, *Fugato*, *Cântec de leagăn*, *Hisar* (contrapunct invers, augmentare la octava inferioară), sunt lucrări de o elaborată factură, minuțios cizelate și de un grad ridicat de dificultate tehnică. Ceea ce le caracterizează în principal este, însă, o melodicitate caldă, ce face ca interpretarea lor să fie agreabilă atât în studiu, cât și în audiență.

SONATA PENTRU PIAN nr. 10

Dinu Sickitiu-Cartior

Allegro non troppo

Sonata pentru pian nr. 1 de Dinu Sickitiu-Cartior are patru părți: partea I „Allegro non troppo”, e construită pe o primă temă veselă, sprintară, parcă fredonată cu gând de joacă, notată în măsura de 4/8, „staccato, vioi” o a doua temă „cantabile”, în valori mai largi, de pătrimi și optimi, (în contrast evident cu prima, care era țesută mai ales din șaisprezecimi), cu pasaje de terțe și octave. Din tonalitatea Si bemol, cu inflexiuni modale, inițial, se trece la o a treia secțiune, o dezvoltare cu un singur bemol la armură, cu caracter modulănt, improvizatoric, bazată însă și pe intonații și formule ritmice din cele două teme din expoziție. Reexpoziția, ușor îmbogățită armonic, concisă, clară, încheie echilibrat, cu un unison de Si bemol, această formă clasică de sonată. Partea a doua, „Moderato”, în măsura de 2/4, în Si bemol major, are caracter de coral, o armonie plină, caldă, „sempre legato”, susținând o melodie doinită, în spirit oltenesc. Scrisă în formă de lied, după A-ul prezentat se modulează la Fa major, în măsura de 6/8, spre o secțiune concepută instrumental, cu diviziuni ritmice și jocuri figurative diverse. A-ul revine tot coral, dar cu melodia în vocile grave, apoi B-ul, în 6/8, ponderat, serios. Partea a treia, „Liniștit”, în Re major, măsură de 3/8, are o structură de „rondo”, cu multe schimbări de tonalități, marcate prin armură, în următoarea schemă: A – Re major, B – la minor, „Allegretto”, cu mici pasaje figurative, Av, îmbogățit ritmic la mâna stângă (în triolete); C – La major, în 4/8, în ritm punctat, urmat de o secțiune „Moderato”, în mi minor, măsură 4/4 (C), un interludiu cantabil, o altă melodie românească ce răsare dintr-o aglomerare armonico-ritmică, pregătind, prin „rall.” revenirea A-ului, „a tempo”, într-o ornamentată și nouă ipostază. Partea a patra, „Allegro ma non troppo”, în măsura de 2/4 și tonalitatea Si bemol major, este tot în formă de „rondo”. Tema A are caracter „scherzando”, o frază interogativă fiind prelucrată secvențial, insistent, poznaș. Secțiunea B, „Moderato”, în re minor, măsură alternativă, este urmată de tema A într-o derulare secvențială mult mai strânsă, continuată cu o dezvoltare mai extinsă, A – altfel armonizat, un episod C în Re bemol major, după care revine tonalitatea inițială, Si bemol, aducând A-ul, acum destins, în final.

Serafim Antropov (1913 – 1988)

Cele *Patru preludii pentru pian* de **Serafim Antropov-Manu** (n. Chișinău, 1/14 iunie 1913 – d. 19 iulie 1988, București*), reprezintă expresia sensibilă, nuanțată, interiorizată a unei personalități artistice de excepție, marcată de o mare modestie.

Apărute la Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București în 1986, sub îngrijirea subsemnatei, *Preludiile* ne dezvăluie un fapt aproape complet necunoscut pianistilor – la acea dată – acela că profesorul universitar Serafim Antropov-Manu, renumit ca violoncelist, interpret, compozitor și profesor, are și lucrări pentru pian. Astfel, alături de: *Tema cu variațiuni*, piesa *Nespuse libelule*, două miniaturi, și altele, se află și cele *Patru preludii* ce constituie obiectul atenției noastre.

Preludiul nr. 1, *Singurătate* – „Andante rubato” – este scris în formă de lied, în do minor, în care B-ul „Moderato” concentrează torsionări de o clipă, după care „Andantele rubato” revine nostalgic, senin.

Preludiul nr. 2, *Primii pași spre lumină*, „Allegro vivace”, punctează în izbucniri repede înăbușite, apoi în elan nestăvilit năzuința omului spre culmi de frumos, de fericire, de cele mai nobile aspirații. Schimbarea neprevăzută a măsurilor de 3/4 și 2/4, mișcarea mâinilor, alternând dreapta cu stânga în pasaje rapide întrerupte de porțiuni executate simultan, la octavă, contribuie la realizarea intenției sugerate de titlu. Este o „pilulă” de optimism.

Preludiul nr. 3, *O clipă de visare* prezintă o mișcare „Rubato” urmată de „Andante con motto” și acesta „rubato”; scris în măsură de 2/4, într-o atmosferă pastelată de acuarelă palidă, reliefează sonor, în partea mediană, un cântec din amintire, încărcat parcă de zăpușeala unei zile de vară din copilărie.

Preludiul nr. 4, *Zbor în lună* schițează, în câteva pagini, în „Presto” și bemol minor, viziunea desprinderii de Terra, a parcurgerii distanței cosmice până la lună, reveria peisajului lunar, fiorul rece al spaimei de a fi atât de departe de casă și bucuria nemărginită a revenirii pe pământul primitiv, părinte și cămin. Structura este un A B A, în care B-ul „Andante fantastico”, în măsura de 3/4, este urmat de A + Coda Presto.

ZBOR ÎN LUNĂ



Prin caracterul lor sugestiv, aceste preludii stimulează imaginația creatoare și interpretativă a tinerilor interpreți, punând probleme de tehnică nuanțată, expresivă, de dinamică, temperament, constituind un eficient material didactic, concis, miniatural.

* Studii: Conservatorul din Chișinău (1927-1934) și la Conservatorul din București (1934-1938), cu D.G.Dinicu violoncel, Mihail Andricu muzică de cameră. A studiat în particular compoziția cu Al. Velehorskhi, W.L.Klepper și C.Petra Basacopol. Profesor de violoncel, decan la Iași și București, prorector (1962-1972) la Conservatorul din București. Solist concertist și instrumentist în formații de cameră (Cvartetul „George Enescu”, Trio-ul Conservatorului). A scris muzică simfonică, de cameră, vocală. A fost distins cu Ordinul muncii clasa a III-a (1948) și clasa a II-a (1953).

Vinicius Grefiens (1916-2002)

Compozitorul Vinicius Grefiens s-a născut la 27 noiembrie 1916 în comuna Amărăștii de Jos, Județul Dolj, d. 7 iulie 2002.

După studii aprofundate de teorie, compoziție, folclor, pian, istoria muzicii, orchestrație, dirijat etc., efectuate sub îndrumarea măștrilor Ion Chirescu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu și alții, la Conservatorul de Muzică din București, între 1936 – 1941 și 1941–1944, fiind și licențiat al Facultății de Drept din București (1945) a activat ca profesor de muzică, redactor muzical la Radio și muzicolog. Din 1951 a devenit cadru didactic universitar, la Conservatorul din București (1951 asistent, 1957 lector, 1962 conferențiar și profesor la catedra de dirijat cor și citire de partituri a Facultății de Muzică, Compoziție muzicală, Muzicologie).

Creația sa componistică excelează mai ales în lucrări corale, vocal-simfonice, dar cuprinde și muzică simfonică, muzică de cameră, vocală și lucrări didactice. Din creația sa pentru pian cităm: *Sonata în Re major* (1943), *Rondo capricioso* (1943), *Allegro în fa# minor* (1944), cele *Patru miniat-uri pentru pian* date 1955, tipărite în 1961 la Editura Muzicală – una dintre lucrările cele mai solicitate de studenții de la secția Pedagogie etc.

Cele 10 *Inscripții pentru pian* datorate profesorului și compozitorului Vinicius Grefiens au apărut în 1971 la Litografia Conservatorului din București, fiind compuse în anii 1965 – 1966. De la apariția lor, piesele cuprinse în acest volum au fost cântate și cunoscute de un număr apreciabil de studenți și cadre didactice, în cadrul claselor de pian; o audiție publică, integrală, a acestei lucrări a avut loc în cadrul recitalului de lucrări contemporane din luna mai 1980, al pianistei Georgeta Ștefănescu Barnea. De o factură diversă, piesele pentru pian de Vinicius Grefiens, scrise și cu scop didactic, sunt lucrate foarte îngrijit, cu o mare atenție pentru claritatea și echilibrul formei. Simplitatea lor aparentă este rezultatul unei migăloase șlefuii de ordin componistic.

Din punct de vedere pianistic, realizarea acestei așa-zise „simplități” pune adevărate probleme tehnice de rezolvare, deoarece maestrul și-a editat lucrarea fără concursul unui pianist interpret de specialitate, care ar fi putut recomanda în text anumite indicații de digitație sau împărțire a vocilor – între mâna dreaptă și mâna stângă, absolut necesare pentru a facilita accesul tineretului spre această muzică, de cea mai bună calitate. În acest sens, la prima piesă, *Coral*, numai o digitație iscusit aleasă și notată pe partitură poate asigura realizarea continuității în „legato” și suplețea desfășurării discursului sonor la mâna stângă. Cât privește cea de a doua piesă, *Pe gânduri*, aici salturile în acorduri ar face imposibilă realizarea, sau mai corect reliefaarea melodiei la sopran – așa cum se prezintă interpretului la prima vedere, în schimb, distribuind mai multe voci la mâna stângă și degajând mâna dreaptă pentru melodie, totul se clarifică. Cantilena este plină de culoare, caldă, de un lirism discret, fără nimic ostentativ, forțat. Micile piese sunt fațete pline de poezie, surprind imagini, sensuri și scene de viață semnificative, ca într-un caleidoscop, sau ca într-o galerie de pictură contemporană. *Jocul din Pădureni* este un „tablou vibrant” de horă în vatra satului, plin de vervă și dinamism, în care vestimentația bogat ornamentată dă strălucire și culoare. Jocul, în tempo „tempo giusto” măsura de 2/4 cu indicația „Allegretto giocoso, se desfășoară într-un climat armonic modal, susținut de o pendulare legănată, simetrică, subtil cromatizată. Autenticitatea atmosferei și realizării muzicale specifice este impresionantă.

Ochii privesc micuța balerină din piesa *Puțin balet* cu o îngăduință plină de afecțiune, dar și cu o anume îngrijorare, ca zâna să fie de-a pururi ocrotită, ca mirajul grației și gingășiei să continue, clipa să fie oprită în loc. Nici momentele de surpriză, de efect, când tușa este mai densă sau „sar scânteii”, nu lipsesc, ca de exemplu în piesa *Oștile stau față în față*, când opoziția și suprapunerea simultană a două tonalități diferite, Si bemol major și Re major, una cu doi bemoli, alta cu doi diezi, la patru cvinte depărtare, dă naștere unor stridente trâmbițate aproape, dar care nu deranjează cu nimic, dimpotrivă, sunt acceptate cu umor. Melodia inițială este expusă succesiv în ambele tonalități, apare și o nouă contramelodie, apoi ambele melodii apar inversate. Ritmul este din ce în ce mai acceleret, iar ciocnirea modală și mai pregnantă spre sfârșit, cele două tonici fiind prezente în ultimul acord*.

* În articolul „Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească”, capitolul despre „Politonalitatea și forma muzicală”, (publicat în Studii de muzicologie vol. XII), la pag.87-88, compozitorul L. Nachmann citează aproape în întregime această piesă, ca un exemplu de piesă constituită integral pe elemente bitonale.

Ca problemă de tehnică pianistică și în această piesă o anumită alternare a mâinilor este hotărâtoare pentru cursivitatea desfășurării sonore.

OȘTILE STAU FAȚĂ-N FAȚĂ!

Andante semplice (♩ = cca 66)

Dinicius Grefiens

10 ÎNSCRIȚII PENTRU PIAN

CORAL
PE GÎNDURI
JOC DIN PĂDURENI
PUȚIN BALET.
OȘTILE STAU FAȚĂ ÎN FAȚĂ
CÎNTEC DIN PĂDURENI
BĂTRÎNUL FLĂȘNETAR
IMPROVIZAȚIE
PLIMBARE.
BUNA DISPOZIȚIE

Georgetei Ștefănescu - Barbu
cu multumirile și
prețuirea mea din
totdeauna,

V. Grefiens

București

16 dec. 1979

CONSERVATORUL "CIPRIAN PORUMBESCU"
BUCUREȘTI
1971.

Cântecul din Pădureni care urmează, se încadrează plastic în atmosfera unei șezători. El se ridică pur, natural, robust, bine conturat și convingător, în „tempo giusto”. Tema acestui cântec, ca și cea a *Jocului din Pădureni* a fost preluată de compozitor din colecția de *Melodii din Pădureni* alcătuită de profesoara Emilia Comișel, în urma unei expediții folclorice în județul Hunedoara.

CÂNTEC DIN PĂDURENI



Atmosfera generală a acestor piese este de *Bună dispoziție*, cum este intitulată chiar, ultima piesă din acest ciclu, o atmosferă de optimism, care învăluie meditația, plimbarea, momentul de reverie, ironia fină, evocarea și chiar nostalgia legată de chipul *Bătrânului flașnetar*. Poate al unui anume flașnetar, dintr-o anumită vacanță, dintr-un anume colț din Cișmigiu, poate de chipul simbolic al flașnetarului nelipsit din forfota zilelor de sărbătoare, a parcurilor însozite, a bălciurilor, ori poate numai din decorul unor străzi pustii în arșița verii de altădată; neapărat „de altădată”, trist, nebăgat în seamă, cu flașnetă lui dezacordată, obosită, dureros de adevărat, de real.

În *Improvizația* sa, compozitorul dă impresia că se joacă la pian, imitând o formulă de acompaniament caracteristică pentru țambal, ba chiar, cum se întâmplă adesea, de țambal dezacordat. Așa cum se știe, încercarea de a reda, la pian, sunetul acestui instrument popular netemperat, i-a preocupat pe compozitori încă de la apariția primelor pianе pe teritoriul patriei noastre, problema nefiind nici azi pe deplin elucidată. Cromatizarea abundentă, din *Improvizația* lui Vinicius Grefiens face ca, mai ales în execuția rapidă, să se producă impresia auditivă a prezenței unor microintervale, ceea ce este, desigur, numai o iluzie, pianul continuând să rămână un instrument temperat, în cazul de față nefiind solicitată nici o „preparare” prealabilă a lui.

Forma acestei piese, care poartă și subtitlu de *Toccatină*, este A B A. După virtuozitatea strălucitoare și fluența ce pare fără oprire a primei secțiuni, partea mediană aduce o melodie lirică, nostalgică, de o nobilă expresivitate, urmată din nou de avalanșa în reluare, a primei secțiuni. Temele utilizate în ultimele două piese din acest ciclu: *Plimbare* și *Bună dispoziție* sunt compuse de autor într-o manieră evident folclorică. În prima, rândurile melodice concentrează întrebări și răspunsuri punctate de opriri și respirații pe cadențe alese cu grijă, adevărate momente de reflecție, de fiecare dată altfel. Ultima piesă, scrisă în măsură de 5/8 (2+3), „Allegro mosso e con anima” se desfășoară alert, în „tempo giusto”, până la sfârșit, încununând lucrarea cu o lumină exuberantă, veselă, într-un vârtej în „stringendo” și „crescendo”, „sin al fine”.

BUNĂ DISPOZIȚIE



Pentru profesorul de pian, posibilitatea de a avea la îndemână un material didactic, în speță, niște piese scurte, de factură diversă, dense, în stare să declanșeze în imaginația interpretului un lanț inepuizabil de asociații de idei, este neprețuită, de aceea așteptăm cât mai multe lucrări de acest fel.

Liviu Comes (1918-2004)

Preocupat până la devoțiune de creația muzicală pentru copii și tineret, compozitorul Liviu Comes, născut la 13 decembrie 1918, în comuna Serel, județul Hunedoara, format la Conservatoarele din Târgu Mureș (1927-1937), unde a studiat cu Zeno Vancea (teorie și solfegii, armonie), cu Maximilian Costin (vioară) și Olga Costin (pian), Conservatorul din Cluj (1946-1950) cu Marțian Negrea (armonie și contrapunct), cu Sigismund Toduță (compoziție), Iuliu Mureșianu (orchestrație), Antonin Ciolan (dirijat), Ana Voileanu (pian); Doctor al Facultății de Medicină din Cluj, a devenit cadru didactic universitar în 1950, la catedra de armonie, contrapunct și forme muzicale a Conservatorului din Cluj. A parcurs apoi toate etapele: lector (1952), conferențiar (1962), profesor (1967); a fost prorector, apoi rector al Conservatorului din Cluj (1965-1970), secretar al filialei Cluj a Uniunii Compozitorilor (1954-1964), ulterior devenind prorector al Conservatorului din București și Șef al Secției de Creație Didactică a Uniunii Compozitorilor din România. A fost distins cu Premiul Academiei Române în 1974; Cetățean de onoare al orașelor Cluj (1994) și Bistrița (1995), Profesor de onoare al Universității de Muzică București (1998), Doctor Honoris Causa – Academia de Muzică Cluj (1998).

Compozitorul Liviu Comes a dat miniaturilor sale (*două caiete de 43 Miniaturi* – Litografia Conservatorului din Cluj, *20 miniaturi pentru pian*, la Editura Muzicală 1962), o notă originală de erudită didactică, adresată de cele mai multe ori nu atât elevilor cât, mai ales, studenților începători la pian, de la secția de Pedagogie muzicală. Exemplu de concentrare problematică și concizie, micile piese se studiază cu deosebit interes, în relație naturală cu noțiunile teoretice însușite la cursurile de specialitate. Materialul folcloric utilizat, anunțat încă din cuvântul introductiv, este înveșmântat contrapunctic cu sensibilitate, umor, optimism și neprevăzut. De exemplu, ultima miniatură din primul caiet, numărul 25, *Paparudele* este un „canon” la două voci, nostim, jucăuș, perfect realizat din punct de vedere al formei.

PAPARUDELE

Liviu Comes



Trimiterea, sugerată de titlu, la rădăcinile ancestrale ale acestui atât de vechi ritual popular de „chemare a ploii”, este un prilej în plus pentru a-i apropia pe elevi de spiritualitatea străbună.

În aceeași atmosferă se înscrie și *Jocul cu strigături* pe care l-am desprins din *Suita pentru pian – Căntece și jocuri* (1952), de același autor. Replicile flăcăilor poznași se încrucișează peste horă, pline de ghidușie. Fetele chicotesc, taraful ține ritmul, petrecerea e în toi.

JOC CU STRIGĂTURI

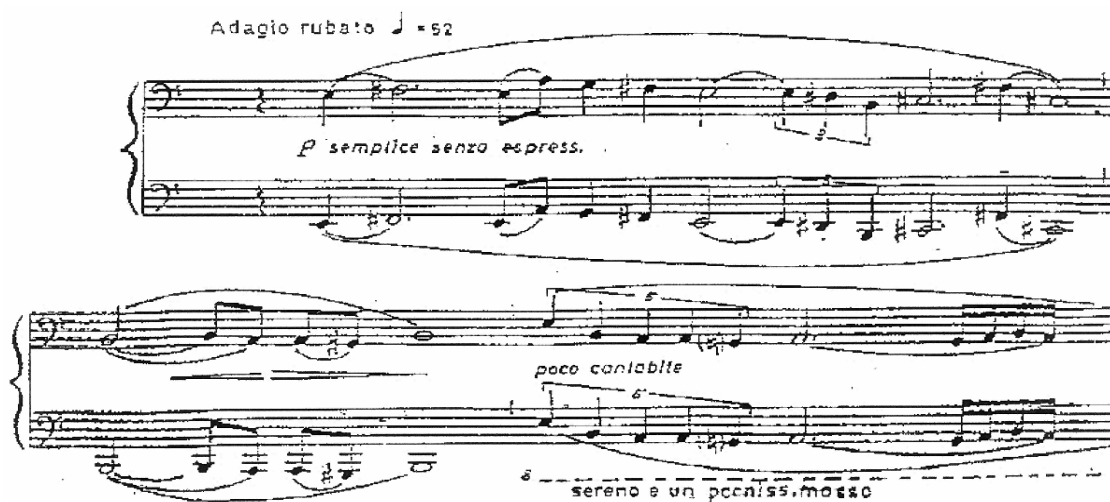
Liviu Comes



O originală emblemă de ethos românesc o constituie *Melopeea* – așa se intitulează partea a II-a din *Sonata pentru pian op.1*, (1951) de Liviu Comes, una din puținele Sonate românești pentru pian ce se scriseseră până la acea dată. Cântecul lung, doinit, la unison, capătă o forță emoțională de nedescris, interpretat cu participarea personală cerută de partitură. Lucrarea a fost prezentată în primă audiție în interpretarea autorului (1951, Cluj). Creația dedicată pianului de maestrul *Liviu Comes* este – așa ca în cazul majorității compozitorilor la care s-au făcut referiri până acum – doar o fațetă din noianul preocupărilor didactice și componistice. Muzica vocal – simfonică, muzica de cameră, muzica vocală, corală, prelucrări corale de folclor, muzica didactică și pentru copii, edițiile critice, volumele de muzicologie, printre care *Melodica palestriniană* etc., studii, articole întregesc vasta sa operă.

MELOPEE

Liviu Comes



Alexandru Pașcanu (1920-1989)

O lucrare plină de tinerețe, candoare, prospețime, sinceritate și bucurie, iată câteva din caracteristicile *Suitei pentru pian* de **Alexandru Pașcanu** (n.3 mai 1920 . d. 6 iulie 1989), compozitor distins și apreciat profesor la Conservatorul din București. A scris muzică simfonică, muzică vocală, corală, de cameră, lucrări didactice. Micile sale piese pentru pian, pentru copii se bucură de cea mai mare popularitate prin simplitatea, hazul și drăgălășenia lor, purtând amprenta unei originalități inconfundabile, *Azi am luat un zece!* sau *Nu-s prea grele terțele* sunt doar exemple în acest sens.

Suita pentru pian la care m-am referit mai sus, a fost compusă în 1953. Alcătuită din patru părți, are o scriitură clară, nu prea complicată, melodioasă. Partea I, „Andante rubato”, în măsura de 4/4 (C) este o minitemă cu variațiuni, concentrată. Partea a II-a, „Animato”, se prezintă ca o melodie de joc, săltăreață. Tema, urmată de trei variațiuni, notate distinct: „Allegretto”, „Comodo”, „Moderato”, prefigurează materialul tematic prelucrat ulterior coral cu deosebit succes. Partea a III-a, intitulată *Cântec de dor*, în „Largo”, se desfășoară „Affetuoso”, în măsura de „C”, cald, expresiv, după care urmează o secțiune „Andantino”, în măsura de 6/8, apoi „più animato” realizând o creștere dinamică „molto rall.” fortissimo. ca o strigătură declamată în toiul jocului, la horă, după care revine, „primo tempo”, calm, în 4/4. Partea a IV-a, *Jocuri de copii*, „Allegro vivace”, „energico”, este un joc în „tempo giusto”, debordant de vitalitate și optimism, scris în formă de „Rondo” mic. A-ul inițial, lucrat în terțe la ambele mâini, ulterior cu schimbări de tempo: andantino, molto accelerando, allegro, vivace, din nou A-ul în terțe, etc.; conchide energic într-o scurtă coda, parcă afirmând că forța ascunsă, transmisă nouă din străbuni este bucuria de a trăi, de a lupta și a depăși orice dificultăți. *Am interpretat această lucrare în primă audiție, în cadrul unui recital la Ateneul Român, la 28 aprilie 1961.*

JOCURI DE COPII

Alexandru Pașcanu



Și un exemplu dintr-altă lucrare, cu dedicație: *Noaptea în preajma apei*

NOAPTEA ÎN PREAJMA APEI

Nocturnă acvatică

Alexandru Pașcanu

*Dnei
Georgeta Stefanescu - Barnea,
1 Cu deosebita
prețuire co-i priată
Alexandru Pașcanu
26 mai 78*

Lento tranquillo ♩ = 52

a tempo

f *rall.* *f*

Ped. *

Carmen Petra Basacopol (1926-.....)

O nobilă modestie înveșmăntează una dintre cele mai autentice valori ale muzicii românești, compozitoarea Carmen Petra Basacopol, profesor universitar la Universitatea de Muzică și la Universitatea *Spiru Haret* din București, doctor în muzicologie al Universității „Sorbona” din Paris (1976). Harul său de a sugera prin muzică imagini picturale face ca, din câteva sunete să reușească să dezvolte desfășurări grandioase, pline de acțiune, vervă și culoare.

Născută la 5 septembrie 1926, la Sibiu, a urmat Conservatorul din București (1949-1956), studiind compoziția cu Mihail Jora și Leon Klepper, orchestrația cu Th. Rogalski, pianul cu Silvia Căpățână și Ovidiu Drimba. S-a perfecționat cu Gyorgy Ligeti (estetică muzicală), Erhard Karkoscha (analiza formelor), Cristoph Vaskel (practica percuției în compoziție), Günter Becker, Aloys Kontarsky, în cadrul cursurilor „Internationale Ferienkurse für neue Musik” de la Darmstadt (1968). Între 1945-1959 a urmat și cursurile Facultății de Filosofie din București. Creația sa, neobișnuit de vastă, a fost răsplătită cu diferite premii și distincții la Concursuri internaționale de compoziție din: Berlin (1951), București (1953), Varșovia (1955), Mannheim-Ludwigshafewn (1961), Premio Valentino Bucchi, Roma (1986), Premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – (1974, 1979, 1985, 1987), Premiul Academiei Române (1980) și cuprinde muzică de balet – *Fata și masca* (1970), *Miorița* (1980), *Ciuleandra* (1985-1986), *Cei șapte corbi* (Frații Grimm); opere: *Inimă de copil* (Edmond de Amicis – 1983), *Apostol Bologa* (Liviu Rebreanu); muzică vocal-sinfonică, simfonică, muzică de cameră și vocală. Excelează prin identificarea sa superbă cu „spațiul mioritic” românesc, ce transpare în compozițiile sale concertante sau de cameră, dedicate în special vocilor, prin zeci de lieduri și harpei, ale cărei valențe le-a redescoperit, prin noțiunea de „dor”, tratată cu sensibilitate și discreție.

Pianului, Carmen Petra Basacopol i-a dedicat: *Rondo op.2* (1949), *24 Imagini pitorești op.7* (cah.I 1956, cah. II 1959), mici piese pentru începători, incluse în metodele de pian: *Repertoriul pianistic*, Editura Didactică (1963), *Maria Cernovodeanu: Metodă de pian*, București, Editura Muzicală (1959), *idem Leipzig*, Editura Peters (1976).

BALAUURII DE PE POARTA MARE

Carmen Petra-Basacopol



Suita de concert pentru pian solo, *Impresii din Muzeul Satului*, op. 15 de Carmen Petra Basacopol a fost compusă în 1960 și a apărut la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor în 1965, fiind alcătuită din șase părți. Conținutul este programatic, după cum atestă și titlul. Prima parte, *Balaaurii de pe poarta mare*, se referă la simbolurile tipice din Banat, sculpturile dragonilor de pe porțile mari de lemn, având rolul de a feri casa și ograda de influențele nefaste. Din punct de vedere arhitectonic, țesătura muzicală se organizează într-o formă de lied monopartit dezvoltat, într-o năvalnică mișcare „Allegro vivo”. Este de remarcat larga desfășurare a acordurilor, ritmul punctat –

agresiv – și întrebuițarea frecventă a cvartelor, nu numai în linia melodică, ci și în conceptul modal armonic. Momentele de politonalitate largesc sfera diatonică spre o cromatizare evidentă.

Partea a doua, Bordeiul, sugerează impresia dureroasă a bordeielor din Oltenia, din secolele trecute, clădite sub pământ, de teama năvălitorilor. Forma este de lied tripartit (A B A). A-ul într-o mișcare Adagio, este construit pe un „ostinato”, care lasă să se întrevadă o melodie liniștită, țesută pe intervale mici. B-ul este dinamizat, cu o melodie expresivă și o scriitură extrem de ornamentată, într-o mișcare „rubato”. Repriza (A-ul), este concentrată pierzându-se, în final, într-un pianississimo.

BORDEIUL (Oltenia)



Partea a treia, Turla săgeată, se referă la biserica de lemn din Maramureș, cu turnul ascuțit și lung, care atrage în mod deosebit atenția în Muzeul Satului. Forma este de lied tripartit (A B A). Onomatopeic, această parte începe cu jocul clopotelor, într-o mișcare „Allegretto con spirito”. Clopotele se aud din ce în ce mai tare, până la un punct culminant, după care totul se pierde și se termină cu un arpegiu ascendent și o coborâre treptată acordică, sugerând linia delicată a „turlei săgeată”. B-ul este un coral, imaginat de autor ca desfășurându-se în interiorul bisericii. Repriza A-ului este concentrată, fiind alcătuită din materialul folosit la început, în jocul clopotelor, în alternanță cu linia arpegiului ascendent și a coborârii acordice. Concluzia – „ad libitum” – trasează o ultimă privire spre turlă, printr-un lung arpegiu ascendent, ce se pierde în înălțimile cerului.

TURLA SĂGEATĂ (Maramureș)



Partea a patra din suita Impresii din Muzeul Satului de Carmen Petra Basacopol, intitulată Vatra din Câmpul lui Neag, (Jocul flăcărilor), „Allegro con brio”, desfășoară într-un arc de creștere și descreștere jocul flăcărilor din vetrele mari, transilvănene, în care se mistuie buturugi întregi.

VATRA DIN CÂMPUL LUI NEAG
(Jocul flăcărilor)
(Transilvania)

Carmen Petra Basacopol



O temă bine conturată, într-un mod frigian, este expusă la început monodic, apoi polifonic. Din această rădăcină se desprind mai multe tulpini, care formează materialul tematic, structurat într-o formă de fantezie. Trebuie să remarcăm intuiția vizuală a flăcărilor, realizate muzical prin diferite procedee; diviziunea motivică, recurgându-se la unități motivice tot mai mici ce se dezvoltă prin secvențe, apogiaturi scurte ale unor octave în registrul acut și supra acut, suprapuse pe triolette arpeggiate, sau punctări, prin staccato, ale unor fragmente melodice suprapuse pe acorduri de trei sunete, ce glisează ascendent sau descendent. Tema a doua, „pochissimo meno mosso”, reprezintă un dans așezat, luminos, cu o structură sincopată, care în dezvoltarea lui marchează o ultimă creștere, ce reprezintă și punctul culminant al acestei părți. Tema întâi, în reluare, creează sfârșitul, prin procedeul de diviziune motivică, sugerând ultimele sclipiri ale flăcărilor, ajungându-se la dispariția lor, în nuanța stinsă a unui pianissimo.

Partea a cincea, Fântâna (Muntenia), sugerează, într-o mișcare „Adagio rubato”, jocul picăturilor de apă ce cad din găleata unei fântâni, făcând cerculețe în adâncul ei. Într-o concisă formă de lied monopartit, această impresie auditivă a picăturilor apare în final augmentată, în registru grav, pe un ostinato al mâinii drepte, în sonorități transparente.

FÂNTÂNA
(Muntenia)

Carmen Petra Basacopol





Ultima piesă din acest ciclu, a șasea, este Masca din Nereju, care într-un „Allegro grottesco” ne prezintă un obicei din Vrancea și anume dansurile mascate care se fac la priveghiul morților, cu scopul de a îndepărta duhurile rele. Măștile sunt expuse în cadrul Muzeului stârnind curiozitatea vizitatorilor prin hidoșenia lor. Ca tehnică pianistică, este vorba de o „toccată”, care se desfășoară cursiv și rapid, cu momente stridente și grotești, cu secvența secundelor mici suprapuse pe intervale de cvartă, păstrându-se pe tot parcursul o atmosferă modală, uneori primitivă, după cum și obiceiul măștilor este extrem de vechi. Finalul este o pagină deosebit de sonoră, cu acorduri ample, într-o mișcare din ce în ce mai „stringendo”, ultimele măsuri marcând obsesiv fragmente ale discursului muzical.

MASCA DIN NEREJU (Moldova)

Carmen Petra Basacopol

Allegro grottesco. $\text{♩} = 120$ il canto ben marcato

risoluto

poco a poco cresc. ed animando

Wilhelm Georg Berger (1929 – 1993)

Muzician complex, de o rară erudiție, compozitorul și muzicologul **Wilhelm Georg Berger**, (n. Rupea, județul Brașov, 4 decembrie 1929 – d. 3 martie 1993) s-a impus prin lucrările sale simfonice (15 simfonii), concertante, camerale – a scris 16 cvartete de coarde, cvartetul de coarde fiind baza preocupărilor sale, care i-a adus și importante premii internaționale și căruia i-a dedicat și unul din cele 18 volume de muzicologie, – el însuși activând ca violonist în orchestra Filarmonicii din București și în Cvartetul Uniunii Compozitorilor. Printre toate aceste importante realizări, a compus și o sonată pentru pian (1962), găsim și timp să se adreseze și celor mici, prin suita 7 *Miniaturi pentru pian*, scrisă în 1963, o delicată succesiune de imagini din universul copiilor, după cum arată și titlurile părților componente, dar de dificultate destul de mare, din punct de vedere pianistic. Piesa numărul 1, *Of, plouă!*, „Adagietto”, debutează cu un salt la interval de decimă, la mâna stângă, ceea ce o mână de copil desigur că nu va reuși să cuprindă. Monotonia picăturilor de ploaie e sugerată de murmurul unui motiv care se repetă în joc de șaisprezecimi, până dispare, pentru că ploaia s-a oprit. Piesa numărul 2, *Un pic de zarvă*, abundă în salturi nostime și „gălăgioase”, pe tot pianul, în „Allegro”. Piesa numărul 3, „Lento” în măsură de 5/8, intitulată *Și eu cos, mămico*, desfășoară o melodie expresivă, cu inflexiuni modale, populare, pe un acompaniament acordic, în general sextacorduri, de trei sunete. *Cu bicicleta pe pajiște* este titlul piesei numărul 4, „Presto”, un mic studiu tehnic, interesant, cu probleme de repetiții de sunete pe aceeași clapă, acompaniament figurat, sincope și octave, bicicleta gonind nestingherită, în cele din urmă s-a împotmolit și s-a răsturnat. Dar pe firul de iarbă, *Uite o lăcustă!*, descoperim în piesa numărul 5, cu efecte de pedalizare, nuanțe, schimbări de tempo: „Allegro assai”, „rubato”, „presto”, „calmo”, o lume mirifică, în mai puțin de o pagină. Piesa numărul 6, *Prinde-mă dacă poți...*, „animato”, „veloce” în măsura de 2/4 începe în structură alternativă de terțe, dreapta-stânga, de minitoccatină, șase măsuri, urmate de două măsuri veloce, de șaisprezecimi în mișcare contrară care, de fapt, fac legătura cu un B divers lucrat: o mică temă staccato, în salturi îndepărtate, urmate de alte elemente figurative, alte schimburi, dreapta-stânga – și din nou, mica minitoccatină, A-ul inițial, încheiat poznaș, într-un acord fortissimo, comentat în pianissimo. *Dormi surioară!*, piesa numărul 7, „Larghetto”, este o melodie de cântec de leagăn, lină, în pianissimo, în autentic spirit popular românesc, scrisă în măsură alternativă de: 5/4, 3/4, 3/2, 4/4, 2/4, 6/4, cu intonații la unison, intercalate cu pasaje armonizate acordic sau contrapunctic, pierdute în sonorități pianissimo.

DORMI, SURIOARĂ

Wilhelm Georg Berger



Adalbert Winkler (1930 – 1992)

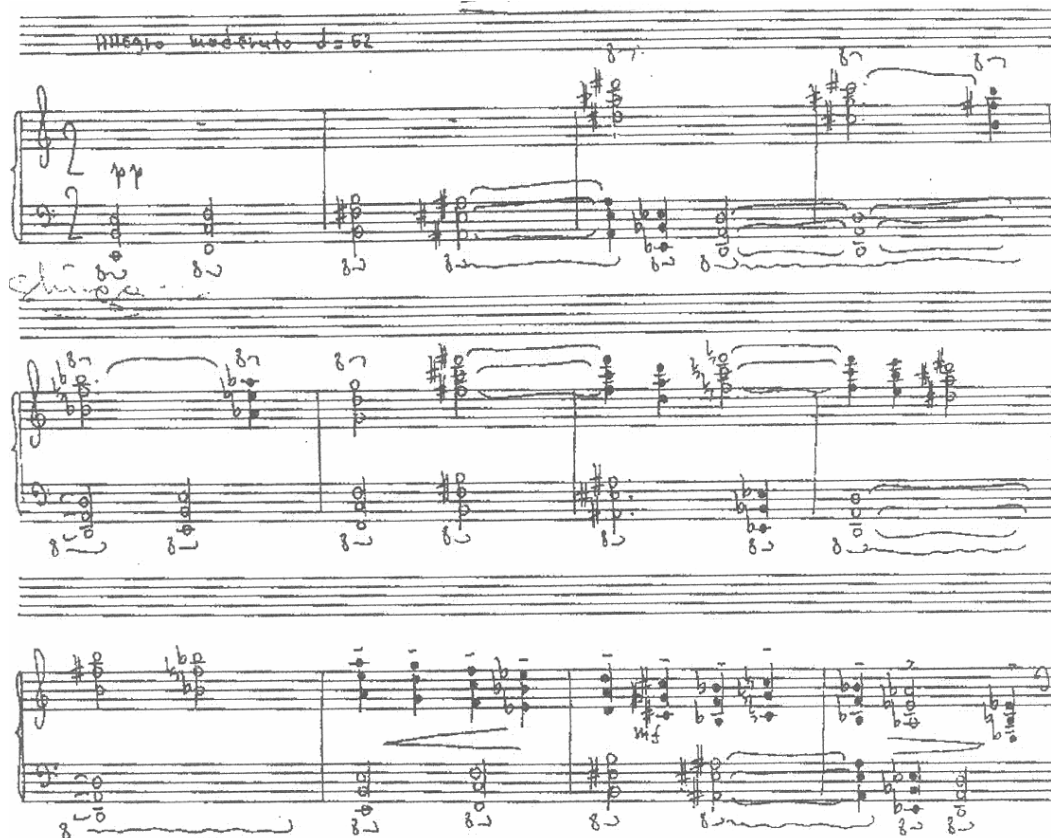
„Pianistei Georgeta Ștefănescu Barnea,
în amintirea frumoasei prime audiții a acestor
piese, cu multă mulțumire” Adalbert Winkler
4.XII.1961

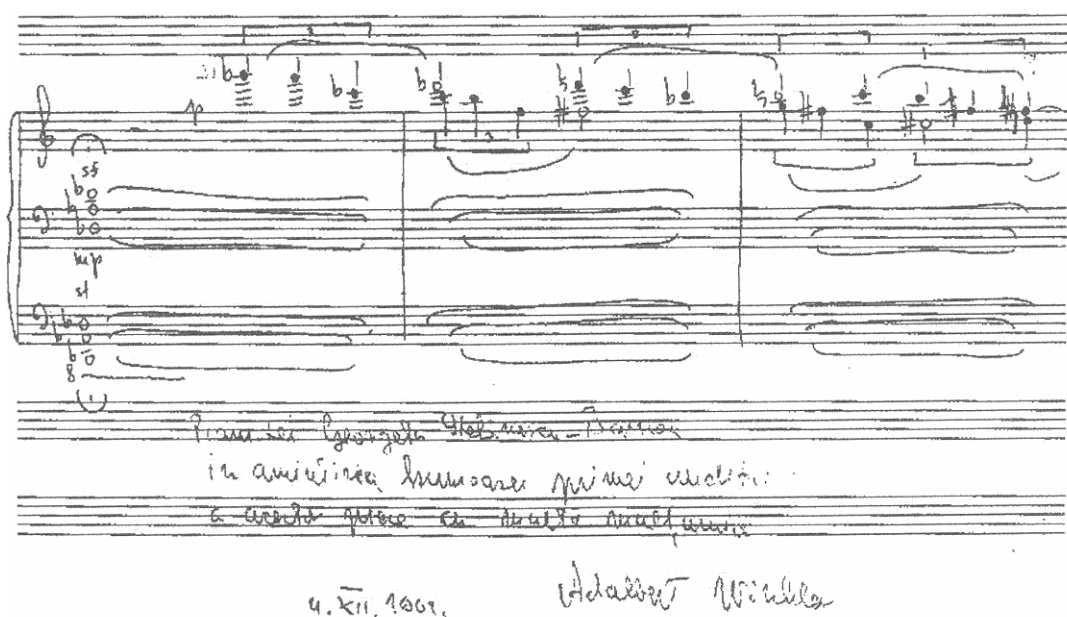
Această dedicație figurează pe prima pagină a manuscrisului pieselor *Baladă* și *Scherzo pentru pian* de **Adalbert Winkler** (n. 4 aprilie 1930 – d. 27 iunie 1992), manuscris datat 1961.

Seriozitatea profesională, politețea și amabilitatea îl caracterizau pe acest bun coleg și sensibil artist care și-a găsit sfârșitul în mijlocul naturii, într-o excursie în Munții Bucegi. *Adalbert Winkler* s-a născut la Aiud, în Județul Alba. A studiat la Conservatorul din Cluj, cu Gheorghe Halmos (pian), Traian Vulpescu (teorie și solfegii), apoi la Conservatorul „Rimski –Korsakov” din Leningrad cu Vera Melodieva (pian), Oleg Gișco (compoziție), Boris Evlahov și D.Balkașin (orchestrație). A activat ca regizor muzical la Radioteleviziunea Română. A compus muzică vocal-simfonică, simfonică, corală, de cameră, vocală și muzică ușoară. Pentru pian a scris un *Concert pentru pian și orchestră* (1959), *Suită pentru pian pe teme maghiare*, *Șapte bagatele pentru pian* (1957).

Piese *Baladă* și *Scherzo*, au fost prezentate în primă audiție în cadrul unui recital la Ateneul Român, de către susnumita, așa cum am arătat, dar nu au fost editate. *Balada*, „Allegro moderato”, în măsura de 2/2, se desfășoară în pianissimo, în succesiuni de acorduri eliptice de terțe, întrerupte de o mică parte mediană contrapunctică, urmată de o secțiune B, „Poco più mosso”, în 12/8, unde tema este tratată prin procedeul variațional, în primul rând prin modificări ritmice, mers sincopat în acompaniament, înveșmântare acordică a temei, pe modificări melodico-ritmice în linia secundă, inversarea și amplificarea sonorității temei prin dublare în octave, joc de octave în accelerando și crescendo până la „Grave”, după care din nou măsura de 4/4, liniștit, o melodie doinită își deapănă firul până la sfârșit, în pianissimo.

BALADĂ





Scherzo „Vivo”, în măsura de 6/8, are o configurație contrapunctică, de invențiune la două voci, jucăușe, sprintară, cu mici replici motivice în joc dialogat, în crescendo și....stai! Hop, buf !! în fortissimo, „a tempo”.

Cele *Patru bagatele pentru pian* de același autor, Adalbert Winkler, au apărut la Editura Muzicală, în 1958 și sunt intitulate: 1) *Zbucium*, 2) *În Ardeal*; 3) *M-aș duce la mândra mea*; 4) *Fluierașul*

Sunt piese accesibile elevilor din ciclul elementar, atractive și plăcute pentru aceștia.

FLUIERAȘUL

Adalbert Winkler



Doru Popovici (1932 –)

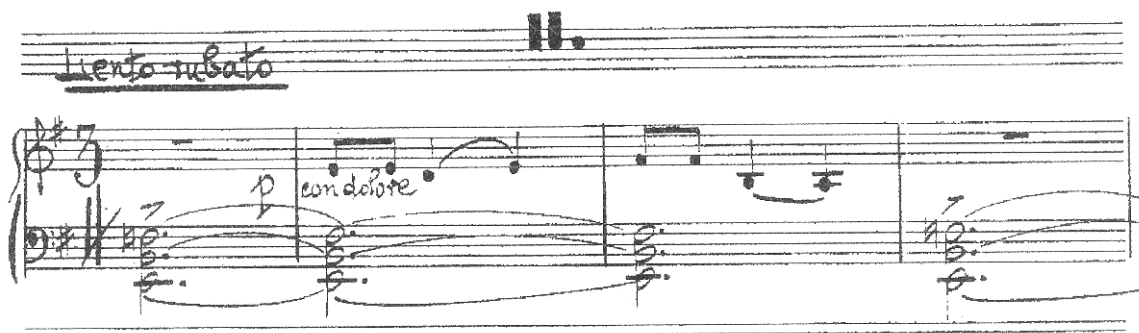
Cunoscut și apreciat compozitor, profesor și eminent publicist, redactor muzical la Radioteleviziunea Română, **Doru Popovici**, (n.17 feb. 1932, la Reșița), s-a format ca muzician la Conservatorul municipal din Timișoara, a studiat particular sub îndrumarea lui Liviu Rusu, apoi între 1950-1955 la Conservatorul din București a avut profesori pe: Ion Chirescu (teorie-solfegii), Paul Constantinescu (armonia), Marțian Negrea (contrapunct), Mihail Andricu și Mihail Jora (compoziție), Theodor Rogalschi (orchestrație) etc. La Darmstadt, în 1968, s-a perfecționat cu Gyorgy Ligeti (estetică muzicală), Erhard Karkoschka (analiza formelor), Cristoph Caskel (practica percuției în compoziție). Tot din 1968 este membru al Societății Autorilor, Compozitorilor și Editorilor de Muzică (S.A.C.E.M.), din Paris.

Drumul său creator a parcurs, în linii mari, trei etape și anume: o primă etapă sub semnul unei simbioze între elemente impresioniste și elemente ale cântecului popular românesc, o a doua etapă în care a experimentat și utilizat în creația sa dodecafonia, pentru a se orienta ulterior spre muzica bizantină. Compozitorul Doru Popovici s-a exprimat cu precădere în genul de operă (*Prometeu; Mariana Pineda; Ultima noapte a lui Mihai Viteazul; Maria Magdalena – prostituata*), în genul vocal simfonic, de cameră, coral, și vocal – creația sa de lieduri fiind impresionantă și de mare sensibilitate. O anumită înclinație spre zonele tragice, sumbre, spre problematica morții, cu toate implicațiile ei, transpare în multe dintre creațiile sale, rezolvările fiind, de obicei, însă, energizante, tonice. Din creația sa pentru pian: *Două miniaturi, Trei cântece de supliciu* – scrise în sistem dodecafonic (op.8, datate 1956), am ales o lucrare din 1953 *Sonatina pentru pian op.3, nr.2* având caracteristicile primei sale perioade creatoare. Fără să utilizeze teme citate din folclor, ea respiră de la un capăt la celălalt un aer specific ardelenesc, colorat și înveșmântat în elemente impresioniste. În partea I, „Allegro”, răsună o melodie energică, robustă, ritmată într-o pulsație punctată, pe care autorul o dorește: „strascinando”, adică sfâșiind, zdrențuind, înnăbușind un hohot interior, ceea ce conferă, de la început, un dramatism declarat acestei lucrări, care, prin dimensiuni s-ar putea adresa tineretului, dar prin conținut depășește puterea de înțelegere a vârstelor fragede. Această primă parte este construită în formă de sonată cu repriza inversată, adică aducând întâi tema a 2-a, apoi tema 1.

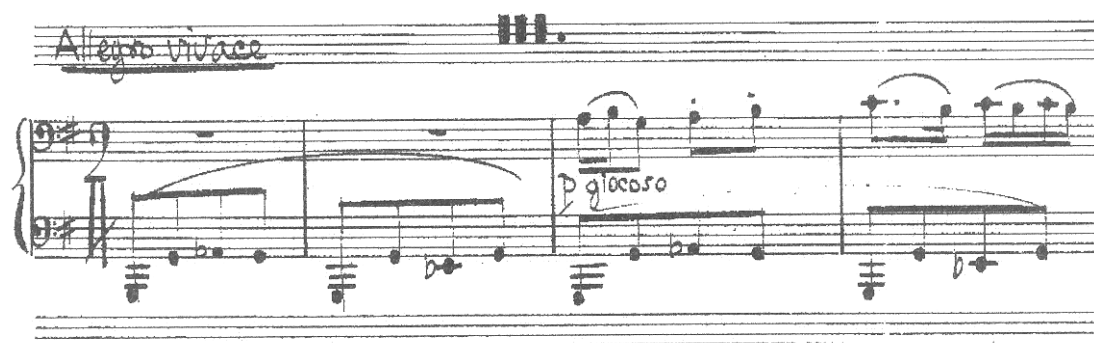
SONATINA



Un adevărat „bocet” înlăcrimează partea a II-a, „Lento rubato”, scrisă în formă de lied bipartit, în care B-ul derivă din A.



Partea a III-a, „Allegro vivace” este un joc înflăcărat , cald, condus cu siguranță, în formă de Rondo. O personalitate curajoasă va învinge obstacolele cu hotărâre.



Liviu Dandara (1933-1991)

Caietul de piese pentru pian *Caleidoscop*, apărut la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor în 1974, aparținând compozitorului **Liviu Dandara**, (n. în comuna Mirocani, Județul Botoșani, la 3 decembrie 1933 - d. 22 iulie 1991, București), reprezintă o variantă românească a noilor tendințe de notație muzicală contemporană, pentru pian, de „muzică nouă”, așa cum este intitulată, de altfel, o compoziție a sa pentru cvintet de coarde, clarinet și pian (1968): *Pentaedre per la „Musica nova”*. Spirit iscoditor, sensibil și neliniștit, absolvent al Conservatorului din București, (1953 – 1959), unde a studiat compoziția cu Marțian Negrea, teoria cu Ioan Chirescu, armonia cu Paul Constantinescu și Ion Dumitrescu, contrapunctul cu Nicolae Bucliu, orchestrația cu Mircea Basarab, forme muzicale cu Tudor Ciortea, Liviu Dandara s-a adresat copiilor prin muzica filmelor de animație: *Nota 3* (1965) de Nell Cobar și *Furnica* (1966) de Badea Artin și prin *Miniaturile pentru pian*, apărute la Editura Muzicală (1960), *Suita pentru pian* (1960), *Sonatina pentru pian* (1961). A compus, de asemenea, muzică de cameră, corală, vocală, simfonică. Profesor de pian la Școala de Arte nr.5, din București, (din 1959), Liviu Dandara a găsit modalitatea ideală de a familiariza copiii cu creația muzicală contemporană, compunând pentru ei piese caracteristice pentru diferite moduri de organizare a spațiului grafic și a semnelor convenționale propuse și explicate de compozitor pentru fiecare piesă în parte. Un amplu tabel de „Abreviațiuni și simboluri”, în limbile română și germană, ca și explicațiile introductive, ne este oferit în preambul. Două dintre piese, *Rezonanțe* și *Triforium* propun și folosirea magnetofonului; suprapunerea unor înregistrări de la piesele *Sens* și *Contrasens*, în secțiunea *Interferențe* din piesa *Triforium*, deschide noi perspective în imaginația și creativitatea micilor elevi – muzicieni. Structuri încadrate în casete permit o succesiune aleatorie a diferitelor fragmente, așa cum sugerează piesa *Caleidoscop*, care dă și numele ciclului întreg. Lecția de pian devine și lecție de compoziție, o lecție vie, plină de fantezie și umor, sub bagheta talentatului compozitor și profesor Liviu Dandara, mult prea devreme plecat dintre noi.

REZONANȚE

Nicolae Brânduș (1935 –)

Pianist cu temperament vulcanic, preocupat de experimentarea și teoretizarea unor principii proprii de compoziție – analizate parțial în cartea sa *Interferențe*, apărută la Editura Muzicală în 1984, – compozitorul **Nicolae Brânduș** (n. 16 aprilie 1935, București), a păstrat mereu legătura cu seva folclorului nostru și cu esența literaturii noastre clasice, exprimată în temele pe care le-a ales în creația sa. Nonconformist, pendulând între zonele limită ale percepției auditive, exprimă un mod cu totul personal de acces spre ethosul românesc, ethos care poate fi prezentat în multe chipuri, fiecare oglindind o altă fațetă a diamantului șlefuit pe care îl reprezintă. În sensul celor spuse, mi se pare semnificativ un pasaj din cronica prezentării în primă audiție, la Timișoara (1984), a *Concertului pentru două pianе și orchestră*, soliști fiind Dragoș Mihăilescu și Sorin Petrescu, semnată de Doru Murgu, din cartea *Seducția Muzicii*: „...expressionism motoric propulsat continuu spre zonele agresive ale sonorităților, ce biciuie literalmente urechea auditorului”, în partea I-a, „Allegro”, pentru ca în partea a III-a jocul celor 10 percuționiști, plus pianele soliste, să aibă un „efect deconectant, subliniind bogăția de combinații imaginate de Brânduș”^{*}.

Nicolae Brânduș a studiat la Conservatorul de Muzică din București pianul (1952-1957) și compoziția (1960-1964), perfecționându-se la cursurile de vară de Muzică Nouă de la Darmstadt

(1969,1970,1972,1978,1980) și de la Aix-en-Provence (1979). Este doctor în muzicologie (1981) al Academiei de Muzică din Cluj-Napoca și a lucrat cu Grupul pentru Cercetări Muzicale de la I.R.C.A.M.–Paris (1985). Este membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și al Societății Autorilor, Compozitorilor și Editorilor de Muzică (S.A.C.E.M.) – Paris. Este președintele Secțiunii Naționale Române a S.I.M.C. (Societatea Internațională de Muzică Contemporană), din 1994. A activat ca pianist solist al Orchestrei Filarmonice din Ploiești, redactor la revista „Muzica” din București și profesor la catedra de Muzică de Cameră a Universității de Muzică din București – din 1969.

A fost distins cu multiple premii, printre care: Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1974); Premiul Radioteleviziunii Române (1957,1977); Premiul „George Enescu” al Academiei Române (1977). Creația sa cuprinde: muzică simfonică cu/fără soliști, „muzică de scenă” (exemple: *Logodna* – operă pantomimă de Mihail Eminescu, p.a. 1975; *La Țigănci* – operă, după nuvela cu același titlu de Mircea Eliade, p.a.1987, București), muzică vocal-sinfonică (exemplu: *Domnișoara Hus* – cântată pe versurile poemului de Ion Barbu, 1968, p.a. 1970, București; *Simfonia – Baladă: I. Pinteaviteazul, II. Voinicul și calul, III. Gherghilaș*, p.a.1979, București); muzică de cameră și muzică electronică, muzică vocală și corală, muzică didactică, precum și cartea *Interferențe*, citată anterior, conținând capitolele: I. Noi dimensiuni ale oralității în practica muzicală; II. Contribuții la o teorie sistemică; III. Interferențe. Prefața volumului este semnată de Solomon Marcus.

Din lucrările pentru pian de Nicolae Brânduș menționăm: *Piese pentru pian*, compuse în 1961, fiind încă student, dedicate „Maestrului Marțian Negrea, cu profundă stimă” și editate în 1966 la Editura Muzicală. *Suita* compusă pe teme din culegerea de „Cântece populare românești bihorene” de Béla Bartok (1913), cuprinde șase piese:

1. *Doină* – „Lento rubato”; după expunerea temei, de două rânduri melodice, urmează o tratare contrapunctică la două voci, continuată desfășurat pe mai multe planuri, în registre distanțate, cu efecte de triluri ce înveșmăntează doina, creându-i cadrul natural, în crâng.

2. *Bocet* – „Adagio”, începe cu un strigăt sfâșietor, în „sforzando fortissimo” la extremitățile claviaturii, urmat de melodia propriu zisă, în piano și pianissimo, întreruptă din când în când de gemetele de jale. Scriitura este pianistică, pe patru portative, pentru a diferenția mai bine planurile pe care evoluează tema și comentariile „velocissimo”, punctate „dolorosamente”; 3. *Colind* – „Tempo giusto”, e o adevărată invențiune la două voci. 4. *Cântec liric* – „Molto rubato”, „espressivo molto”, e un lied mic cu două variațiuni; 5. *De fluier* – „molto rubato”, „cantando molto”, este o pagină foarte sugestivă, cu segmente de-a dreptul onomatopeice, pornind de la nuanța de pianissimo și realizând o creștere violentă spre „appassionato”, cu răbufniri dramatice, dar și cu o potolire nostalgico per dendossi...și „attacca”;

^{*} Doru Murgu: *Seducția Muzicii*, Editura Mirton, Timișoara, 1997, pag.180-181.

DE FLUIER

Nicolae Brânduș



6. *Cântec de joc* – „vivo”. „pocco buffo”, „F”, „pesante”, construit pe un „ostinato” de acorduri staccato în măsură alternativă care însă nu este indicată prin cifre de autor nicăieri, în întreaga suită.

CÂNTEC DE JOC

Nicolae Brânduș



Lista lucrărilor pentru pian continuă cu: *Ostinato* pentru pian solo (1962), *Sonata pentru două pian* (1963), editată în 1978, la Editura Muzicală; *Nouă Miniaturi pentru pian* editate la Litografia Conservatorului din București în 1980, din care unele au fost incluse în Alburile de *Mici piese românești pentru pian*, ediții îngrijite de Georgeta Ștefănescu Barnea. În ediția din 1998 apar piesele: *Cântec de leagăn* și *Hăulit*.

Nicolae Coman (1936 –)

Personalitate complexă, de un deosebit rafinament intelectual, poetic, literar, artistic, compozitorul **Nicolae Coman**, profesor universitar la Universitatea de Muzică din București, constituie o prezență fin nuanțată în contextul muzicii contemporane din patria noastră.

Nicolae Coman s-a născut la București, în 1936, la 23 februarie. A studiat compoziția cu Mihail Jora și Leon Klepper, armonia cu Paul Constantinescu, contrapunctul cu Zeno Vancea, forme muzicale cu Tudor Ciortea, orchestrația cu Alfred Mendelsohn, istoria muzicii cu George Breazu, folclor cu Emilia Comișel, în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București, pe care l-a absolvit în 1959. A activat ca cercetător științific la Institutul de Folclor și, din 1963, este cadru didactic la catedra de armonie apoi la compoziție – muzicologie la Universitatea de Muzică bucureșteană.

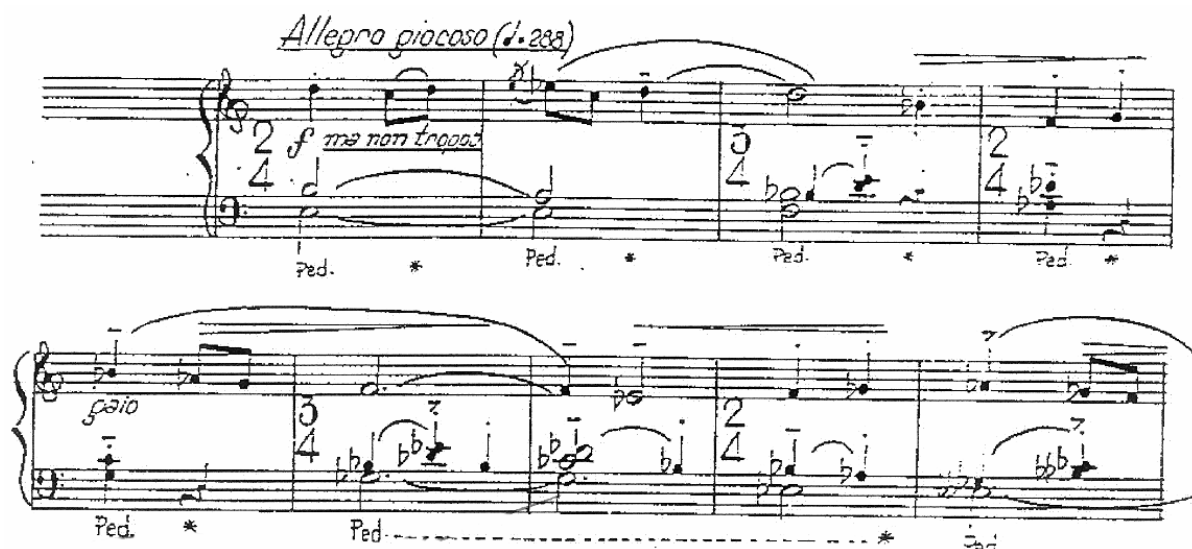
Creația sa cuprinde atât lucrări ample, cum sunt; *Cantata Izvoarele Păcii* (1968), *Concertul pentru pian și orchestră op.7* (1967), *Sonata a II-a pentru pian op.9* (1968), foarte multe lieduri, dintre care: pe versuri de Mariana Dumitrescu (4 *lieduri op.10*), pe versuri de George Bacovia (2 *lieduri op.12*), 12 *sonete celebre* pe versuri de Dante, Petrarca, Michelangelo, Shakespeare, Ronsard, Rimbaud, Baudelaire, Mihai Eminescu, Vasile Voiculescu, – *op.13, lieduri pe versuri de Sapho, Michelangelo, Rainer Maria Rilke, Carl Sandburg, Mariana Dumitrescu*, Editura Muzicală, (1971), *Ora veche* în *Neue Rumänische Klaviermusik*, vol.2, (1971, Köln – Hans Gerig); 10 *Piese pentru pian*, Litografia Conservatorului din București, (1977) ediție îngrijită de Lavinia Coman, 2 *lieduri pe versuri de Mihai Eminescu*- în Albumul de lieduri din creația contemporană românească vol.I (îngrijit de Georgeta Ștefănescu Barnea), apărut în 1987 la Litografia Conservatorului din București și editat în anul 2000 la Editura Fundației *România de Măine*; mai multe piese pentru pian și un număr impresionant de miniaturi pentru pian scrise atât cu scop didactic, pentru a ilustra procedee ale tehnicii moderne de compoziție, cât și din dorința de a realiza un abundent și nou „Microcosmos” ce își

așteaptă organizarea și redactarea editorială. Înclinația sa pentru observația atentă, acidă, tonul ușor ironic, grotesc, sublinierea sensurilor sinuoase conferite frazelor muzicale interogative, hazlii sau meditative, se remarcă de îndată în lectura piesei *Burlesca pentru pian*, deși nu e deloc ușor ca toate aceste aspecte să fie realizate corespunzător de interpret. *Burlesca* este o piesă de gen, cu caracter hazliu, glumeț, denumirea ei provenind din italianescul „burla” = glumă, farsă. Termenul este folosit pentru prima dată – aflăm din dicționarul de forme muzicale de Dumitru Bughici – de Johann Sebastian Bach, în Partita a II-a pentru pian, partea a V-a. Mai târziu, îl regăsim la Robert Schumann în *Albumblätter* op.123, la Richard Strauss care a scris o *Burlescă pentru pian și orchestră* (1885) și la mulți alți compozitori, printre care: Béla Bartok, Alfredo Casella, Florent Schmitt, Igor Stravinsky. În muzica românească întâlnim compoziții purtând această denumire, dar scrise pentru orchestră, datorate lui Mihail Jora, Mircea Istrate, Ștefan Mangoianu, Gheorghe Costin, Carmen Petra Basacopol, Valentin Gheorghiu etc.

Burlesca pentru pian de Nicolae Coman este o piesă concertantă strălucitoare, vioaie, de dificultate destul de mare pentru a putea figura în orice program de recital de pian în Conservator, pe scenele de concert din țară, sau de peste hotare. A apărut la Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu”. Este scrisă în formă de „rondo” în care A-ul este prezentat de fiecare dată într-o altă ipostază, diferențiată în primul rând printr-un fel de comentariu care se remarcă după fiecare expunere a acestei secțiuni, dar de fiecare dată mai dezvoltat, ultima dată ca o amplă Coda, care se intercalează înainte de încheierea propriu-zisă. Atmosfera, plină de vervă și culoare, are unele afinități de expresivitate cu muzica lui Mihail Jora, care, așa cum am arătat, i-a fost și profesor compozitorului Nicolae Coman. Secțiunea A – 16 măsuri, are indicația „Allegro giocoso”, primul comentariu urmând să apară „Marcato”, „ironico”, „con umorismo” – 10 măsuri. Secțiunea B „Moderato espressivo, quasi parlando, con grazia e malinconico” este contrastantă net față de A, apare ca o alintare felină, repede topită într-o joacă, 6+13 măsuri. Următoarea expunere a A-ului este înveșmântată într-o armonie mai plină, în octave și acorduri care în încheiere se domolesc într-un „cantabile – dolce, staccato”, trecând astfel la secțiunea C notată „Scherzando dolce”, unde întâlnim, cu deosebită bucurie, melodia „Melc, melc, codobelc”, montată spectaculos pe textura unui „ostinato” ce amintește puțin de Gershwin (cu

BURLESCĂ PENTRU PIAN

Nicolae Coman



Un American la Paris), dar în cu totul alt context. Urmează o amplă dezvoltare care culminează cu reexpunerea temei inițiale, A, în maximum de intensitate, apoi „Coda” – de aproape trei pagini și concluzia clară, fără echivoc, dar neașteptată și oarecum de necrezut prin simplitatea ei: a fost o glumă. Am studiat la clasă această lucrare și am prezentat-o, la 20 martie 1988, într-o sesiune științifică, la Conservator, la „Zilele științifice și artistice ale Catedrei de Pian complementar”

Irina Odăgescu-Țuțuianu (1937 –)

O vie amintire o constituie colaborarea – în vederea prezentării în primă audiție a lucrării sale *Toccata pentru pian* – cu compozitoarea **Irina Odăgescu-Țuțuianu**. Pregătind participarea sa la un concurs de compoziție, am înregistrat audio această lucrare întâi la Conservator, la 22 decembrie 1970, iar mai târziu, după ce lucrarea a fost premiată la Uniunea Compozitorilor în 1971, am înregistrat-o special la Radio, la 6 martie 1971, iar la 18 martie 1971 am filmat-o pentru televiziune (redactor fiind Manuela Luca), pentru emisiunea din 23 martie 1971. *Toccata pentru pian* de Irina Odăgescu-Țuțuianu este o lucrare tonică, optimistă și a fost compusă în 1964. Indicația de „Allegro energico”, însuflețește un ritm pregnant, românesc, desfășurat în măsură alternativă de 7/8, 6/8, 7/8, 4/8, 6/8, 9/8, etc. ponderat pe alocuri de pasaje „espressivo”, întrerupte de intervenții „ben marcato”. Acestea propulsează o linie melodică largă, desfășurată rapid, în fraze lungi, țesute în general din optimi la ambele mâini, precis frazate și ritmate. Tensiunea crește spre final, încheind energic o cursă amețitoare ca un joc popular de ciuleandă. Ca formă, un Rondo în scriitură contrapunctică urmează o schemă A,B,A,C, coda pe elemente din A.

Talentata noastră colegă Irina Odăgescu-Țuțuianu s-a născut la București, la 23 mai 1937, a studiat la Conservatorul din București cu profesori ca: Ioan Chirescu, Paul Constantinescu, Alexandru Pașcanu, Zeno Vancea, Myriam Marbé, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Vinicius Grefiens, Emilia Comișel. În prezent activează ca profesor universitar – disciplina citire de partituri – în aceeași instituție, Universitatea de Muzică din București și, un timp, a fost și cadru didactic al Facultății de Muzică din Universitatea *Spiru Haret*. Este secretar al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. A compus muzică vocal-simfonică, simfonică, muzică de cameră și corală, expresie a unui valoros, original și mare volum de creație. A fost distinsă cu multiple premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România în 1978, 1979, 1981, 1986, 1988. A primit medalia de argint la Concursul de Polifonie din Ibaque (Columbia), 1981; Medalia și diploma Concursului Internațional de Compoziție Viotti-Valsesia (Vercelli, Italia 1972) – pentru *Sonata pentru vioară și pian*; Premiul I.G.N.M. la Zilele muzicale din Graz, Austria 1982. Muzica sa a fost interpretată în multe țări din Europa, America și Asia. De exemplu, la al IX-lea Congres al Femeilor Compozitoare (Bilbao, Spania, 1992), la FAIR-BANKS (Canada, 1996) sau „Wien Modern Festival” 1998.

TOCCATA

Irina Odăgescu-Țuțuianu

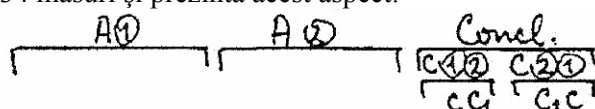
The image displays a musical score for a piece titled 'TOCCATA' by Irina Odăgescu-Țuțuianu. The score is written for piano and is organized into three systems of staves. The first system begins with the tempo marking 'Allegro energico' and a dynamic marking of 'mf'. The second system continues with a 'mf' dynamic. The third system starts with a 'p' (piano) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (7/8, 6/8, 4/8, 9/8), and musical notes with stems and beams. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.



Constantin Simionescu (1938 -)

Înainte de a trece la observarea analitică a felului cum sunt alcătuite micile piese pentru pian intitulate *Trei Colinde* de **Constantin Simionescu**, să punctăm câteva date semnificative în legătură cu personalitatea artistică a celui care le-a compus. Născut la București, la 23 ianuarie 1938, absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu” – secția compoziție, Constantin Simionescu a devenit cadru didactic universitar în 1971. Creația sa cuprinde lucrări instrumentale, corale, didactice, printre care *Uvertura festivă pentru orchestră*; *Ecourile datinei* pentru orchestră de coarde; cantata *A te sprijini de propriul tău pământ* a devenit cunoscută publicului din țară și de peste hotare prin programările în concert, ca și la Radio și Televiziune. Membru al Uniunii Compozitorilor, laureat al ambelor ediții ale concursului de compoziție din cadrul Cântării României ediția I și premiul al III-lea acordat „Trio-ului Laurian”, pentru pian, vioară și violoncel în ediția a II-a, Constantin Simionescu și-a conturat o personalitate distinctă.

Cele *Trei Colinde* pentru pian, date 1972 și tipărite în albumul de *Piese pentru pian* îngrijit de Lavinia și Nicolae Coman, apărut în 1979 la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, sunt miniaturi meșteșugit cristalizate. Lucrate cu o siguranță și concizie componistică remarcabile, prezintă pentru interpret un fel de miraj atractiv, în sensul tentației de a le repeta de mai multe ori și în diverse succesiuni ale microstructurilor componente. Jocul devine captivant, imaginația interpretativă se poate desfășura nestingherit, strălucitor și totuși perfect controlat și logic. *Prima Colindă*, purtând indicația de tempo „Allegretto”, este scrisă în măsură alternativă de $2/8 + 3/8$ și are forma de lied bipartit. Prima secțiune „A”, delimitată printr-o respirație după o coroadă pregătită printr-un „poco ritenuto”, cuprinde 34 măsuri și prezintă acest aspect:



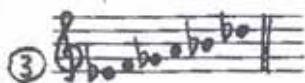
Temele A^1 și A^2 construite modal, respectiv pe schemele:



La rândul său, tema A este structurată tripartit în succesiunea motivică, astfel :



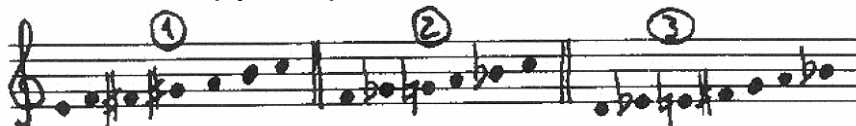
Secțiunea B se prezintă ca o invențiune la două voci, în care tema este expusă de vocea gravă, trei măsuri – și este preluată din A-ul inițial. Următoarea expunere, în sopran, este de șapte măsuri, fiind însoțită de un contrasubiect, ambele construite pe prima schemă arătată anterior; în continuare intrăm într-o altă culoare modală, schematizată astfel:



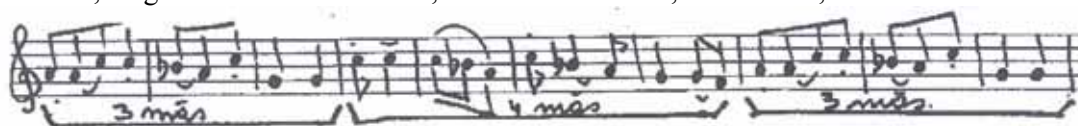
unde asistăm la o dezvoltare contrapunctică, pe baza unor elemente din temă inversate, apoi readuse în forma inițială. Prin procedeul de „stretto”, se realizează o creștere tensionată, culminată cu reexpunerea temei în tonalitatea de bază, adică în schema modală 1, contrapunctic, apoi omofon.

Colinda a doua, „Allegro”, scrisă în măsură alternativă de $3/8 + 4/8$, este alcătuită din trei secțiuni, dintre care prima are o factură contrapunctică, la două voci, a doua o structură omofonă

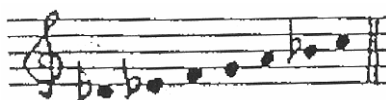
acompaniată figurativ, iar a treia secțiune este, de fapt, o dezvoltare a materialului expus anterior, o suprapunere de polifonie și omofonie acompaniată. Tema pe care este lucrată această piesă este o melodie veselă, în care pulsează un ritm alert, de o prospețime continuă, neașteptată; tema are aspectul: A-B-A, referindu-se la succesiunea motivică. Este prezentă în două ipostaze, odată descendent, altă dată ascendant, fără a fi totuși o răsturnare propriu zisă a temei; ca scări modale, întâlnim următoarele scheme de șapte sau șase sunete:



Colinda numărul 3, „Allegro”, utilizând măsurile de $2/8 + 3/8 + 4/8$, este ceva mai extinsă ca proporții, păstrând totuși aceeași concentrare densă, concisă, de exprimare, ca piesele precedente. Ca formă constatăm că este o temă cu 7 variațiuni, urmate de o reexpunere a temei și o frază concluzivă, o Coda. Altfel exprimat ar fi : A,B (alcătuit din 7 variațiuni), A, concluzie. A-ul este format din trei motive a b a', inegale ca număr de măsuri, anume : a=3 măsuri, b=4 măsuri, a'=3 măsuri.



Această structură internă metrico-ritmică a temei A, rămâne neschimbată de-a lungul întregii piese, indiferent de aspectul figurativ sau ipostaza variațională în care este adusă. Din punct de vedere al scărilor modale utilizate, observăm:



O caracteristică a întregului ciclu de piese o constituie relativa autonomie a microstructurilor componente, acestea putând fi combinate în cele mai diferite succesiuni, așa cum am mai arătat. Din punct de vedere pianistic, dificultatea constă din obligativitatea de a reda totul cu o tehnică de degete clară, precisă, curată, incisivă, într-o ambianță de perfectă suplețe și elasticitate a brațelor. În rest, rămâne ca acea scânteie de flacără vie, de talent, inspirație și inteligență a interpretului, să le însușească.

3 COLINDE

Constantin Simionescu

I

Allegretto

p

II

Allegro

p

III

Allegro

mf

Petru Stoianov (1939 -)

Din inepuizabilul tezaur de colinde românești – din care o parte au fost culese și publicate de Béla Bartok, – compozitorul **Petru Stoianov**, (n.29 octombrie 1939, Vinga – Arad) a ales, ca punct de plecare pentru *Variațiuni pe o temă de colind*, adresate pianiștilor mai avansați în stăpânirea tehnicii acestui instrument, o colindă din culegerea sus amintită. Lucrarea a apărut în volumul I din *Piese pentru pian de compozitori români* îngrijit de Lavinia Coman, la Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București, în 1988. Este alcătuită dintr-o primă parte, „Andante”, în măsura de 3/4, mi minor, 16 măsuri. Tema este construită polifonic, pe un colind, cum ne anunță, de fapt, titlul. Intonația este lină, atmosfera ne amintește de tema Passacagliei de S.Toduță și aceea inspirată tot dintr-un colind, cântec de stea. Desfășurarea contrapunctică, la trei voci, anunță, din primele rânduri, intenția compozitorului de a valorifica valențele ascunse ale potențialului tematic ales, jalonând reperele viitoare.

VARIAȚIUNI PE O TEMĂ DE COLIND

Petru Stoianov



Cele 10 variațiuni care urmează demonstrează inventivitatea autorului, capacitatea sa de a transforma ritmic, metric, melodic, materialul inițial, păstrând totuși, tot timpul, configurația contrapunctică, la trei voci.



Excepție face doar variațiunea a III-a unde acorduri placate, în staccato, comentează cantilena cursivă expusă alternativ de vocea gravă, urmată de sopran.

Allegro moderato

III

5/8 *p*

mp

Allegro

IV

3/4 2/4

V

3/4 2/4

Adagio

VI

4/4 *pp* *mp*

Allegro

VII

2/4 *mf stacc.*

Molto rubato

VIII

3/4 *mp*

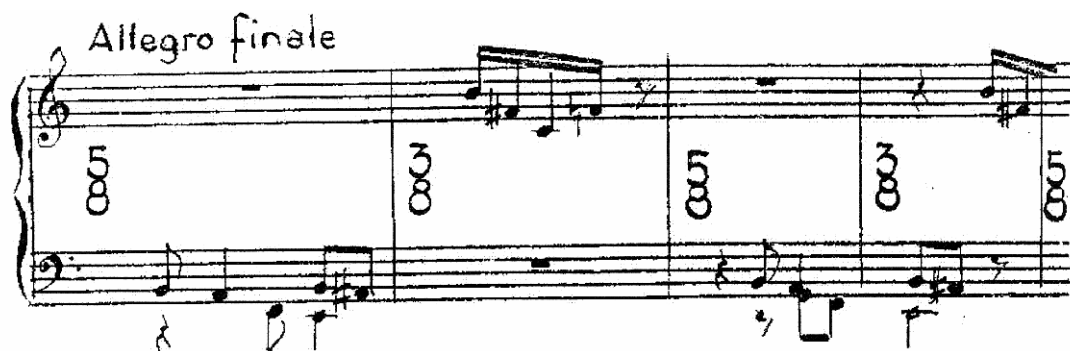
Risoluto

IX

3/8 *mf*



Secțiunea „Allegro finale”, în măsură alternativă de 5/8 și 3/8, se derulează ca un vârtej omofon, treptat dublat la octavă, întrerupt de un pasaj secvențial contrapunctic sugerând avântul unui schior înainte de pornirea în cursă pe pârtie, continuat apoi într-un crescendo până la Fortissimo și calmat brusc, în ultimele 7 măsuri care aduc tema, în „Andante”, exprimând bogăția cristalină a melodiei neacompaniate, pierdute în serenitatea eternității.



Compozitorul Petru Stoianov, profesor universitar dr., membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România și al Societății Internaționale de Muzică Contemporană (I.S.C.M.)* a absolvit Universitatea de Muzică din București la clasa de compoziție a maestrului Anatol Vieru (1972), fiind, actualmente, profesor universitar și prodecan al Facultății de Muzică din cadrul Universității *Spiru Haret*, doctor în muzică al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj. Vicepreședinte al Comitetului Român „Jeunesses Musicales”, organism cu statut de membru (din 1995) în Federația Internațională „Jeunesses Musicales” (sediul la Bruxelles), afiliată la U.N.E.S.C.O.,

* date preluate dintr-o prezentare semnată de prof. univ. dr. Carmen Stoianov.

care își desfășoară activitatea sub auspiciile O.N.U. Fondator și Director artistic al Concursului Internațional de Muzică „Jeunesses Musicales”, București, România (din 1994), concurs cu o puternică rezonanță și o largă participare internațională – medie de peste 200 concurenți din 5 continente. Consilier (1992,1993,1999), Director (1994) și Director executiv (1995,1996,1997,1998) al Festivalului Internațional de Muzică Contemporană „Săptămâna Internațională a Muzicii Noi” de la București (fondat în 1991). **Diplomă de recunoștință** a Mitropoliei Banatului, 2002, pentru muzica filmului *Poveste de Crăciun*; **Diplomă de onoare** cu ocazia împlinirii a 125 de ani de la înființarea Societății Filarmonice din Timișoara (1996); **Diplomă jubiliară** cu ocazia împlinirii a 10 ani de existență a Facultății de Muzică din cadrul Universității de Vest din Timișoara (2001).

Se distinge și în domeniul muzicologiei, semnând 3 volume de analiză în calitate de unic autor, un volum în colaborare și este *assistant editor* la seria *Analysis and Metaphysics*, „an International Journal” editat de Cartea Universitară Press, București.

Prezent în calitate de compozitor pe afișele de concert din țară și din străinătate, la importante festivaluri sau manifestări artistice. Abordează în creație genurile simfonic, cameral, coral și didactic. Sedus de „proporția de aur”, extinsă de la semnificația ei macroformală la cea a raporturilor intervalice sau ritmice și, nu în ultimul rând, în plan armonic sau al timbrurilor instrumentale, a elaborat și exersat cu virtuozitate – într-o infinită gamă de nuanțe și ipostaze – „sunetul-durată”.

Din creația compozitorului s-au impus lucrări cum ar fi: ciclul orchestral „HaOr” (*HaOr III – poem luminii*, pentru orchestră de coarde, dedicată profesorului său, compozitorul Anatol Vieru – una dintre cele trei ipostaze de culoare”), *Hiperboreana, Cântul I* pentru orchestră de coarde, ciclul dedicat instrumentului solist (cu recitator) intitulat *Pe un cadran solar I, II, III* (pentru vioară, clarinet și respectiv, violoncel) – acesta din urmă fiind lucrare impusă la Concursul Internațional de Interpretare muzicală „Jeunesses Musicales” ediția a V-a, București, 1998. *Patru afirmații în sprijinul realului. Proporții II* – lucrare laureată la Concursul Internațional de Compoziție Ancona – Italia, 1980, “2+2” și “2+1+1”, două cvartete pentru saxofon sopran, alto, tenor și baritone, seria de lucrări dedicate ansamblului Archaeus: *Introspectiv 47* (locul III la Concursul Internațional de Compoziție Ciudad d’Alcoi – Spania, 1993, *Heteropsalmia* (Premiul II la Concursul de Compoziție APAR – București, 1997, *Pentachoralia per Archeu* sau lucrarea *Invizibilul soare*, destinată renumitului ansamblu timișorean Trio Contraste”.

Un loc aparte îl ocupă lucrările diversificate tematic și timbral, axate pe reevaluări sonore ale versurilor sau sugestiilor poetice cuprinse în lirica lui Nichita Stănescu: cantata pentru cor și soliști *Această țară de vis*, poemul-cantată *A te sprijini pe propriul tău pământ*, dipticul *Colindă de țară*, suita corală *Cuvinte și strigături* sau *Noduri și Semne* – muzică de concert pentru ansamblu instrumental, în care simbolistica spațiului poetic concretizat în cuvânt de Nichita Stănescu este surprinsă grație valențelor estetice și constructive ale proporției de aur prin extinderea implicațiilor sonore ale vectorilor ei în demersul componistic. În mod concret, „nodul” și „semnul” nichitian devin aici tot atâtea temeuri de raportare la o „rețea” de ample respirații în care uniunea „întru” nod a unor parametri fundamentali (spațiu și timp sonor) și dezlegarea acestui nod în datele semnului ce îl recompune caleidoscopic, fac ca devenirea să creeze un supraritm de evenimente: se induce articulări potențate de armonia timbrală atât de specific seducătoare, “mereu mai nouă – mereu mai veche” – în sensul căutării adevărurilor ascunse în mantia poetică nichitiană: de altfel, *Noduri și Semne* a și câștigat prima ediție a Concursului de Creație al Societății Române de Radiodifuziune (2004).

Cele 10 *Variațiuni pentru pian* imaginate într-o *Lecție despre colind* sunt dedicate compozitorului Anton Zeman (primul său profesor de compoziție de la Conservatorul ieșean).

Dan Voiculescu (1940 –)

Aceeași manieră pedagogică de „școală activă” caracterizează și creația didactică a compozitorului **Dan Voiculescu** născut la 20 iulie 1940, la Saschiz – Sighișoara, absolvent al Conservatorului „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, unde a studiat compoziția cu Sigismund Toduță și pianul cu Kardoș Magda (între 1958 – 1964). Este doctor în muzicologie din 1983, premiat de Uniunea Compozitorilor din România (în 1972, 1974, 1976, 1978, 1995), premiul „George Enescu” (1984), premiul „Mihai Eminescu” în 1989, profesor de Contrapunct și Compoziție la Academia de Muzică din Cluj, apoi la Universitatea de Muzică din București. Editor și autor de tratate și studii de

muzicologie, *Dan Voiculescu* a compus muzică de operă, simfonică, de cameră, muzică pentru copii, corală, vocală, ca și pentru pian.

Dorind să-l atragă pe micul elev spre frumusețea muzicii și miracolul creației componistice, autorul îl însoțește în încercările sale de citire-joacă, de citire pentru a descoperi noi și noi aspecte posibile de transpunere la pian a unor imagini, situații, întâmplări, de fiecare dată conturând o nouă problemă de tehnică pianistică. Micile piese din albumul în trei volume *Carte fără sfârșit*, sunt gândite ca piese de repertoriu, nu au intenția de a alcătui o „metodă de pian”, dar ele acoperă, în realitate, cele mai importante aspecte pe care ar trebui să le trateze o astfel de metodă. Uneori elevul creează singur piesa, pe baza indicațiilor din partitură, sau îi stabilește doar ritmul. Prin piese „in memoriam”, în maniera lui Schumann, omagiu lui Anton Webern sau Béla Bartók, se creionează orizonturi tonale sau atonale, specifice. *Piesă pentru o mână, Planuri inversate, Heterofonie, Acorduri figurate*, schema unei compoziții: *Trei etaje*, dar și *Cântec lung* sau *Doina*, elemente de teatru instrumental, *Desene, Acțiuni* sunt titluri edificatoare pentru varietatea și bogăția imaginativă a conținutului acestui valoros album.

Piesa *Doină*, nr. 64, din volumul II din *Carte fără sfârșit* de Dan Voiculescu este alcătuită din trei secțiuni, separate prin bare duble, care despart trei mici variațiuni. Melodia doinită, expusă la mâna dreaptă, este tratată contrapunctic, cvasi-heterofonic. Secțiunea a doua, transpune această melodie cu o secundă mai jos, acompaniind-o tot contrapunctic de alte două voci. Ultima ipostază variațională coboară încă o secundă, aducând tema la mâna stângă, îmbogățită și mai mult; vocea inferioară e subdivizată, dezvoltând imitații libere, în polifonie latentă. Frumusețea limbajului, de inspirație folclorică, derivă din scriitura modală, cu trepte mobile și din cadențările caracteristice.

DOINĂ

Dan Voiculescu

Lent și expresiv, rubato

(1)

64

mp cant., legato

(2)

più pieno

(3)

mp

mp espressivo

sopra

Valentin Petculescu (1947 -)

Cele *Cinci cântece de iarnă* pentru pian, aparținând compozitorului **Valentin Petculescu** (n. 16 martie 1947, București), sunt niște miniaturi lirice, de o factură liberă de orice îngrădire metrică, exprimă un joc al fanteziei, o invitație spre o viziune abstractă, mirifică, asupra peisajului hibernal, cu „stop cadru” pe momente de referință, ca: *1.Sat în iarnă; 2.Oglinzi; 3.Flori de gheață 4.Clopote; 5.Veghe*. În prima piesă, *Sat de iarnă*, „Calm, poco rubato”, pe un ritm ostinat, desfășurat pe sunetul mi din octava mare, intervine o melodie cvasi suspinată, cu întreruperi și opriri savant distribuite și notate care transformă ceva care părea simplu, într-un exercițiu ritmic foarte dificil – în prima secțiune, A, ce se va relua după un B „Meno mosso delicatamente”, foarte expresiv. Piesa nr. 2, *Oglinzi* „Poco rubato”, se referă, probabil, la oglinzile limpezi ale apelor înghețate, care reflectă clar imaginile răsturnate, în cazul de față prezentând totul la două voci, în mișcare contrară, constituind astfel un frumos exercițiu de citire a sunetelor cromatizate. Treptat, disjuncțiunile se vor aplană, mersul paralel concluzionând chiar acordic încheierea discursului sonor, desfășurat în frecvente accelerări și ritenuto-uri notate prin săgeți, explicate în „legendă”. Piesa nr. 3, *Flori de ghiață* „Poco pesante” evocă minunatele structuri geometrice desenate de ghiață pe geam în nopțile geroase. Ele au, pentru moment, o măreție și o gravitate plină de mister; treptat, caleidoscopic, se mai modifică, pentru a rămâne în amintire, de neuitat. Scriitura acordică, diafană, cu salturi și nuanțe fine, solicită mult atenția și studiul tehnicii de salt, tratat ca problemă tehnică separată, ajutătoare. Piesa nr.4 *Clopote*, va beneficia, la rândul său, de exercițiile tehnice pentru salturi, recomandate la studiul piesei anterioare. Indicația „Leggiero”, solicită un joc suplu, alternativ, de brațe, în nuanțe pierdute, după care se trece în „Molto calmo” la piesa nr.5, *Veghe*. În liniștea așteptării, gândurile încep să născocască fantasme, dar realitatea risipește nelișițiile, în PP. Intervin „clustere” pe clape albe și negre.

CINCI CÂNTECE DE IARNĂ

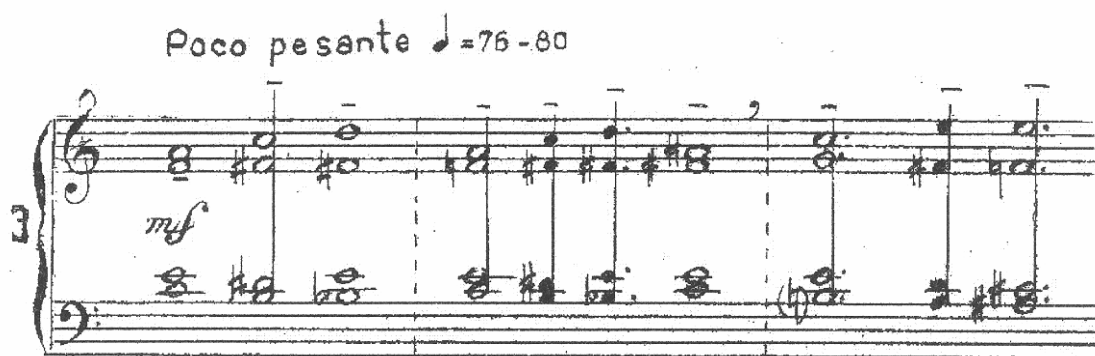
Valentin Petculescu

1. Sat în iarnă

Calm, poco rubato $\text{♩} = 80-85$

Pauză foarte scurtă corespunzătoare unei respirații.
 Pauză scurtă
 Pauză de durată medie
 Pauză lungă până la dispariția sunetului.

2. Oglinzi



Dan Dediú (1967 –)

Exponent remarcabil, deja cunoscut și răsplătit cu numeroase premii naționale și internaționale de compoziție, format la Liceul de Muzică „George Enescu” și Universitatea de Muzică din București, dar și beneficiar al unor burse de studii de specializare la „Hochschule für Musik” din Viena (1990 – 1991), Paris – I.R.C.A.M. (1994), bursier Herder și Alban Berg (Viena, 1990 – 1991), „Fellow New Europe College” (București, 1997 – 1998), Dan Dediú este orientat deja pe drumul consacrării. Cadru didactic univ. dr. la Universitatea de Muzică din București unde predă compoziția, forme și analize muzicale, Dan Dediú continuă linia trasată de excelenții săi profesori, Ștefan Niculescu și Dan Constantinescu, care i-au insuflat respectul față de studiu, rigoarea și precizia informației, instrumentându-i astfel elanurile unei imaginații aparte, cu implicații sincretice în literatură, arhitectură, arte vizuale și spațiale, cu expansiuni spre înălțimi celeste, sau vertigii descendente, diluante de materialitate și sunet. Născut la Brăila, în 16 martie 1967, Dan Dediú a căpătat și el seva din conglomeratul pestriț al orașului port la Dunăre care i-a plămădit și pe Hariclea Darcle – Hartulary, (n.10 iunie 1860, Brăila – d.10 ianuarie 1939, București) și pe Iannis Xenakis (n.29 mai 1922, Brăila). Compozițiile sale se adresează, practic, tuturor genurilor muzicale, atingând momentan peste 70 de opusuri. Pianului i-a dedicat patru sonate, ciclul *Levanticile* (op. 64), *Rafale* (op.66), *Bagatele* (op.72). Sonoritățile pieselor pentru pian de Dan Dediú se desfășoară bogat, atinse, parcă de aripa *Îngerului bătrân*, „*L'Angelo vecchio*”, titlul uneia din piesele din ciclul *Levanticelor*, care înobilează demersul muzical. Armonii colorate ce țâșnesc în sus, melodie gotică, abruptă, unghiulară, ce coboară din transcendent: cruce în mijlocul căreia stau cei veșnic îndrăgostiți – Tristan și Isolda. Angelice scări, arpegii fluide, coloane acordice înflăcărate prefigurează imaginea *Îngerului bătrân*. O ultimă zbatere a unei inimi de înger e sugerată de un ultim acord, ca o viziune fugară a Paradisului.

Piesa are și bibliografie: Gabriel Garcia Marquez: „Un veac de singurătate”: J.S.Bach „Kleines harmonisches Labyrinth”: Lili Boulanger: „Pie Jesu”.

III

Dan Dediú
(l'Angelo vecchio)



.....*le chemin vers turpitude*....este titlul altei piese din ciclul *Levanticile* de Dan Dediu. Inspirată din același autor, notat în Bibliografie: Gabriel Garcia Marquez: „Dragoste în vremuri de holeră”, piesa debutează cu o melodie suavă, pură, ce pornește din registrul acut și coboară degradându-se treptat, descompunându-se tenebros, nedefinit.

Dan Dediu
(l'Angelo vecchio)

Andante

pp Si tratta questo pezzo con delicatezza e molto sentimento

poco *And.* sempre

⊗ Si deve liberare gli tasti presto, con violenza, risulta un rumore di martello

V. SONATINE PENTRU PIAN DE COMPOZITORI ROMÂNI

Înscriindu-se în seria de lucrări românești dedicate tineretului, inițiate de Comisia didactică a Uniunii Compozitorilor, albumul de *Sonatine pentru pian de compozitori români* a cărui editare a fost îngrijită de subsemnata, Georgeta Ștefănescu Barnea, și-a modificat configurația de la prima sa apariție, în 1985, la Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu” – în două volume, la un singur volum cuprinzând tot materialul, în 1985, la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor; în 1994, la Editura Fundației *România de Măine*, din nou în două volume, ediție adăugită și însoțită de un „Cuvânt înainte” semnat de prof. univ. dr. Liviu Comes; idem în 2000, adăugită și într-o prezentare grafică superioară.

Cele 21 de sonatine vin să completeze și să îmbogățească materialul didactic folosit pentru audiții, concursuri, recitaluri etc., sunt grupate după gradul de dificultate tehnică și aparțin compozitorilor: Carmen Petra Basacopol, Liviu Comes, Dan Constantinescu, Theodor Drăgulescu, Adrian Iorgulescu, Myriam Marbé, Marțian Negrea, Doina Nemțeanu Rotaru, Tiberiu Olah, Valentin Petculescu, Doru Popovici, Paul Rogojină, Livia Teodorescu Ciocănea, Sigismund Toduță, Peter Vermesy. De o mare diversitate stilistică, punând probleme de ritm, polimetrie, polifonie, politonalitate, conținând chiar elemente de aleatorism, sonatinele sunt compoziții menite să-i familiarizeze pe elevi, respectiv pe studenți, cu problematica muzicii moderne, ajutând la dezvoltarea simțului ritmic și al celui polifonic, pregătindu-i să înțeleagă și să poată interpreta complicatele structuri pe care această muzică le vehiculează. Cele câteva sonatine cunoscute și îndrăgite de toți, studenți și profesori (de mult epuizate din librării), cum sunt sonatinele de Liviu Comes, sonatina nr.2 de Dan Constantinescu, sonatina de Myriam Marbé, cea de Tiberiu Olah, sau cea de Marțian Negrea, prezente în album, se întâlnesc cu un grup mai numeros de lucrări ce apar pentru prima dată.

Albumul debutează cu *Sonatina* de Carmen Petra Basacopol (n.1926*), compusă în 1978. Consecventă în darul său de esențializare poetică, autoarea reușește să concentreze în rânduri puține, cu mijloace aparent simple, multă frumusețe și melodie. Cele trei părți ale lucrării sunt: „Allegro con spirito”, „Andantino semplice”, „Allegro giocoso”.

SONATINĂ

Carmen Petra-Basacopol

I



II



* profesor universitar doctor, la catedra de forme muzicale a Universității de Muzică din București, un timp și la Facultatea de Muzică a Universității *Spiru Haret*. Vezi Capitolul IV.13.

III



Sonatina de Peter Vermes* (1939 – 1989), care urmează, se distinge prin inventivitatea frazării în ostinato-ul mâinii stângi, la partea I, „Allegretto” și în toată partea a II-a, „Larghetto”. Partea a III-a, „Vivo” este pigmentată cu zgomote,



„sul legno battuta”, adică ciocănituri pe capacul pianului care desigur vor distra pe micii interpreți. Ex. Fragment din partea a III-a din *Sonatina* de Peter Vermes



La *Sonatina* de Myriam Marbé** (1931 – 1977), observăm frecvente schimbări de măsură. În partea a II-a, intitulată „Invențiune”, practic aproape fiecare bară de măsură este urmată de o altă indicație metrică, această polimetrie de sens orizontal fiind întreruptă la un moment dat chiar de o polimetrie de sens vertical și de factură eterogenă, ceea ce, desigur, pune în fața interpreților reale

* A studiat compoziția cu Sigismund Toduță. A fost profesor de armonie și contrapunct la Conservatorul din Cluj. A scris lucrări simfonice, corale și muzică pentru copii.

** A studiat compoziția cu Mihail Jora, armonia cu Marțian Negrea, orchestrația cu Theodor Rogalschi. Profesoară de contrapunct și compoziție la Conservatorul din București. A compus lucrări simfonice, camerale, corale și muzică pentru copii, lucrări teoretice. Premii naționale și internaționale de compoziție.

probleme de rezolvat. Este un exemplu – dintre multe altele care se pot alege, de concentrare problematică didactică, cu atât mai mult cu cât în același fragment, observăm și folosirea simultană a câte două moduri, de fapt, din măsura 11 din „Invențiune” începând o secvență polimodală combinată cu polimetria de care vorbeam mai sus, Exemplu: fragmentul citat din *Sonatina* de M. Marbé partea a II-a.

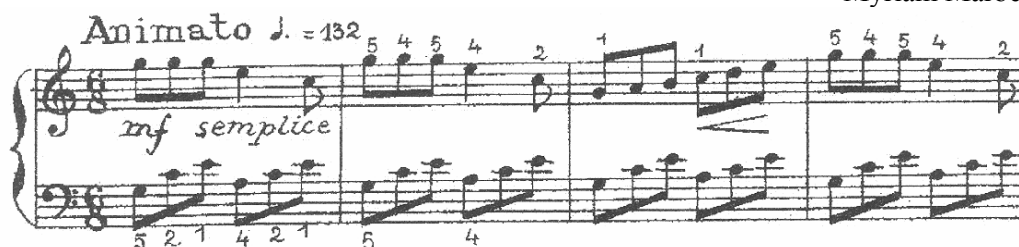


Să ne amintim însă și vesela temă din partea I, „Animato”, măsura de 6/8, care dă nota de avânt și chiar de performanță întregii lucrări:

SONATINĂ

I

Myriam Marbé

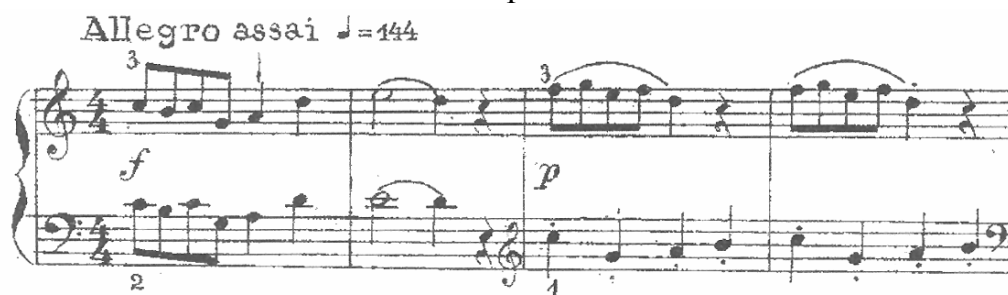


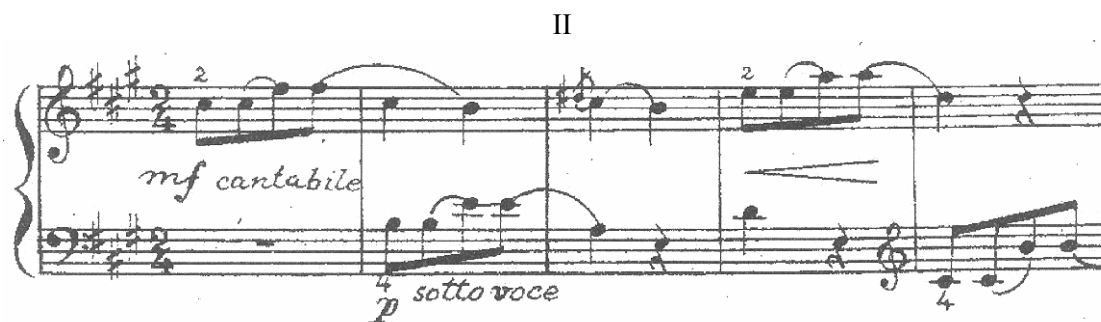
Cele trei *Sonatine* de Liviu Comes (1918–2004) (vezi Cap.IV.11) care urmează, ca și a patra, (distribuită în album după alte cinci sonatine), au mai fost editate de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor în 1969. Neîntrecut în măiestria cu care călăuzește pașii micilor interpreți prin claritatea, logica și coloritul compozițiilor sale, autorul îi invită pe elevi și pe noi, ca pedagogi, să ne facem timp pentru muzică, să ne ascultăm în studiul nostru la instrument, cu atenție, cu răbdare. *Sonatina* nr.1 conține părțile: „Allegro assai”, „Lento”(un joc de cvinte și cvarte paralele) și un „Allegretto” sprintar și plin de vervă.

SONATINA I

I

Liviu Comes

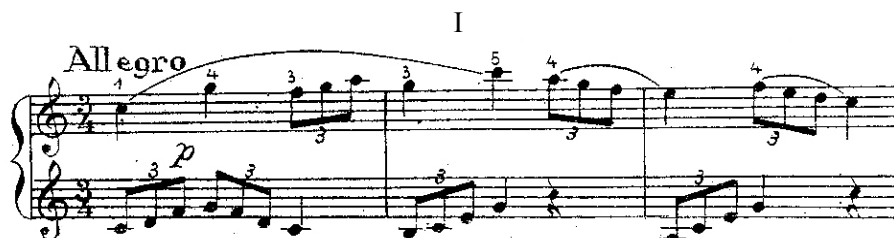




În stilul său lapidar, incisiv și sensibil, Dan Constantinescu* (1931 - 1993), ne oferă în continuare *Trei Sonatine*, dintre care *Sonatina nr. 2* a mai fost editată într-un album în 1966, (o lucrare în două părți: "Moderato" și „Allegro”), iar celelalte două, respectiv nr.3 și nr.1, ambele tripartite, apar pentru prima dată aici.

SONATINA I

Dan Constantinescu



* Studii de compoziție cu Mihail Jora și Leon Klepper. Profesor de armonie și compoziție la Conservatorul din București. Autor de lucrări simfonice și camerale. Premiul Academiei Române în 1966.

SONATINA a II-a

I

Dan Constantinescu

Moderato $\text{♩} = 132$

mp grazioso

II

Allegro $\text{♩} = 120$

mf *giocoso*

SONATINA a III-a

I

Dan Constantinescu

Allegro giocoso

II

Largo

ben p

De notat că partea a III-a din *Sonatina nr.3* , „Allegro con brio” este scrisă bitonal, mâna dreaptă în Do major, iar stânga în Re bemol major – în prima secțiune și în repriză, iar în partea mediană invers: mâna dreaptă în Re bemol major și stânga în Do major.

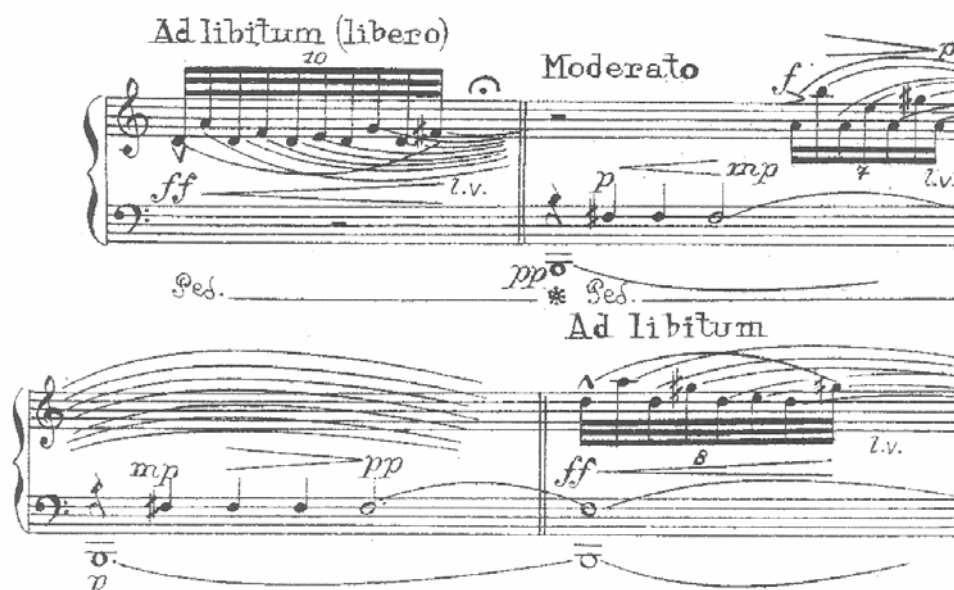
III



Așa cum era și firesc să fie, *albumul de sonatine* este, totodată, expresia multicoloră a unui buchet de personalități, fiecare cu originalitatea sa, ceea ce și conferă întregului o frumusețe sporită. Între aceste personalități, o notă aparte o creează Paul Rogojină** (n.1949), cu *Sonatinele sale monopartite*, datate ambele 1981. Fără să aibă un program declarat, prin structura lor acestea incită imaginația elevilor la crearea, la găsirea unui cvasi-program personal. Prima *Sonatină* poartă indicația „Allegro vivo”, a doua este intitulată *Simboluri românești*, omagiu lui Ion Țuculescu.

Omagiu lui Țuculescu
SONATINA
„Simboluri Românești”

Paul Rogojină



Sonatinele care urmează sunt de dimensiuni mai mari, mai dezvoltate nu numai ca întindere ci și ca limbaj, fiind destinate elevilor mai avansați și studenților. Despre *Sonatina nr. 4* de Liviu Comes (1918-2004), compusă din trei părți: „Allegretto”, „Adagio”, „Allegro giocoso” – despre care am amintit deja, am mai putea menționa desfășurarea discursului musical cu dese schimbări de atmosferă, de tonalitate chiar, prin afișarea altei armuri înainte de dezvoltarea din partea I-a și revenirea la tonalitatea inițială, cu armura inițială, în repriză. Schimbări de tempo în partea a III-a,

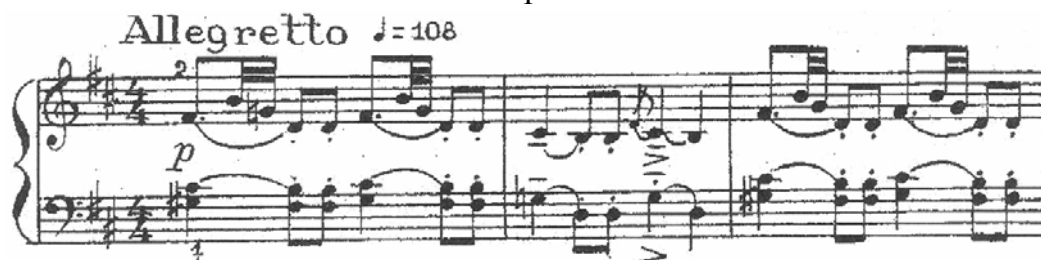
** A studiat compoziția cu Tudor Ciortea. Profesor de pian la București. Autor de lucrări instrumentale, corale, de orchestră și muzică pentru copii.

„Allegro giocoso”, marcate cu indicații metronomice și termeni de mișcare și expresie ca: „grave”, „agitato”, „impetuoso”, „squillante”, „allegro vivace” etc. și cu nuanțe atent notate – indicații ce obligă pe interpret la un studiu foarte conștiincios, iar pe pedagog la o exigență riguroasă.

SONATINĂ

Liviu Comes

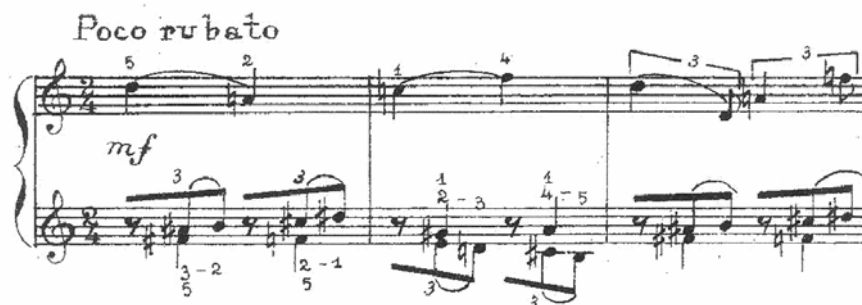
I



III



Întâlnim, în continuare, în album, o *sonatină* în trei părți: „Poco rubato”, „Moderato poco rubato” și „Allegro” – de Valentin Petculescu (vezi cap.IV.24), (n. 1947). Este o lucrare echilibrată ca proporții, în care discursul muzical utilizează fraze ample, clare, interogative, afirmative, meditative, de o nostalgie discretă – în partea I, de o structură mai liberă, cu polimetrie orizontală în partea a II-a și cu o adevărată demonstrație de procedee ornamentale în microvariațiunile ce se dezvoltă pe o temă pregnant ritmică în partea a III-a, „Allegro”-ul final.





Sonatina de Doina Nemțeanu Rotaru* (n.1951), este alcătuită din trei părți: „Vivace con grazia”, „Lento rubato”, „Tranquillo (Presto giocoso)”. Dintre acestea partea a II-a „Lento rubato” este o pagină plină de poezie, cu elemente de notație aleatorie, stimulând imaginația și inventivitatea interpretului. Întreaga lucrare respiră o atmosferă de puritate, prospețime și voieșie.



II

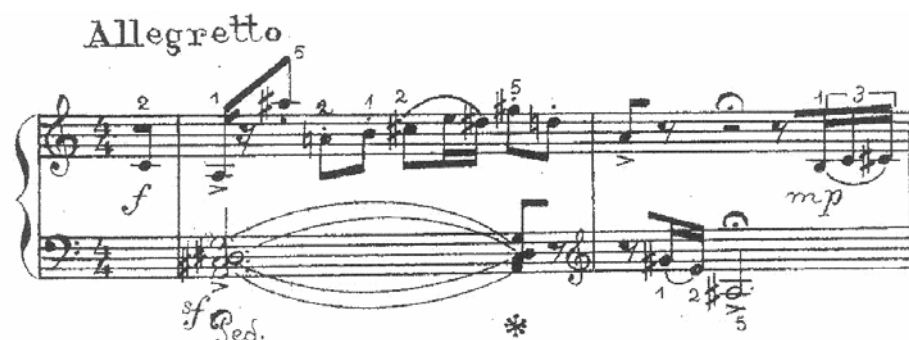


* A studiat compoziția cu Tiberiu Olah. Profesoară de armonie și contrapunct la Universitatea de Muzică din București. A scris lucrări simfonice, de cameră, corale și muzică pentru copii. Lucrări teoretice. Premiul Academiei Române în 1986.

III



Sonatina de Adrian Iorgulescu* (n.1951), prin scriitura sa mai aspră, mai metalică, de o rigoare „ferită” – aş putea spune – de orice sentimentalism, prin problematica sa de ansamblu, este mai curând o *sonată* deghizată sub denumirea de *sonatină*. Cele trei părţi: „Allegretto”, „Andante” şi partea a treia, Tema cu variaţiuni – 5 variaţiuni şi tema recurentă – sunt lucrate cu sobrietate şi siguranţă.

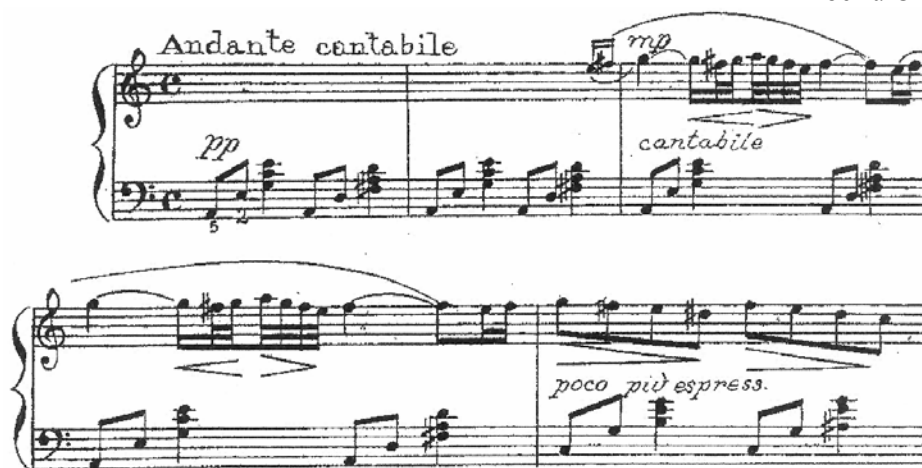


* Profesor universitar doctor la Universitatea de Muzică din Bucureşti, catedra de compoziţie. Studii de compoziţie cu Aurel Stroe şi Tiberiu Olah. Lucrări simfonice, camerale, operă, lucrări teoretice. Premii naţionale şi internaţionale, Vicepreşedinte (1990),preşedinte (1994) al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România. Ministru al Culturii şi Cultelor (2005).

Editată pentru prima dată în 1953, la Editura de Stat pentru Literatură și Artă, *Sonatina* de Tiberiu Olah** (1928-2000) este alcătuită din trei părți: „Allegro ritmico”, „Andante cantabile”, „Allegro ritmico”. De-a lungul anilor, această sonatină și-a câștigat o poziție privilegiată printre lucrările românești interpretate de studenți, mai ales prin partea a II-a, o pagină de mare frumusețe melodică, lirică, ce poate fi redată cu deosebită sensibilitate și poezie.

II

Tiberiu Olah



Desprinsă din ciclul *Portrete și autoportrete*, *Sonatina* următoare aparține compozitorului Theodor Drăgulescu* (n.14.VII.1932, București,-d. 7.VII. 2002, București) și este alcătuită din trei părți: „Moderato”, în măsuri alternative, de 3/4, 2/4, 4/4 în expoziție, 11/8, 5/8, 8/8, 12/8, 6/8 – în partea mediană, (dezvoltarea) a părții I, care se încheie „Poco meno mosso” în fortissimo „risoluto e brutale”(?!), o cvasi cadență „ad libitum” și o Coda în „Tempo”, măsura de 9/8 (2+3+4), 2/4, 6/4, (2+2+2), 4/4, de la fortissimo la pianissimo. Partea a II-a „Coral” – „Moderato molto”, în 4/4, iar partea a III-a „Invențiune” – „Moderato ben marcato”, în măsurile de 3/4, 2/4.

III INVENȚIUNE



** Studii de compoziție la Moscova cu E.O. Messner. Profesor de compoziție la Conservatorul din București. Operă prestigioasă în variate genuri muzicale: simfonice, vocal-simfonice, camerale, corale, muzică de film. Premiul Academiei Române în 1965, numeroase premii internaționale.

* A studiat compoziția cu Mihail Jora. Funcții: secretar muzical al Filarmonicii „George Enescu” și redactor muzical la Radio București. A scris lucrări simfonice, instrumentale și de cameră.

Sonatina de Sigismund Toduță** (1908 – 1991), este tripartită. Partea I, „Semplice, un poco giocoso”, brodată pe un acompaniament ostinat ce amintește țambalul. Partea a II-a, „Semplice, non troppo legato”, are multe intervenții „rubato”, între fraze pline de elan, sau notate chiar „vesel cu intenție de joc”, iar partea a III-a, „Molto leggiero e gaio”, conturează o lucrare concertantă, debordantă de viață.

Sigismund Toduță



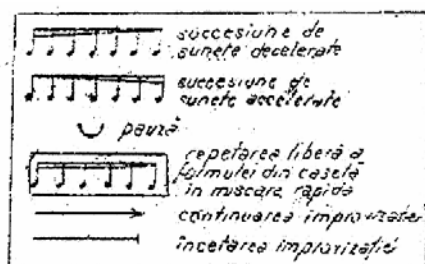
III



Dintr-o sferă total diferită ca atmosferă, stil - modern, improvizatoric, fin, nuanțat –, după un semicentenar distanță de maestrul anterior, ne apare *Sonatina* de Livia Teodorescu-Ciocănea* (n.1959). Structurată în două părți: „Lento” alcătuit din fragmente „giusto”, urmate de lungi porțiuni „Senza misura” și partea a II-a „Con motto”, rapidă, capricioasă și din nou „Lento, senza misura” ca în p. I.

** A studiat la Cluj cu Marțian Negrea și la Roma cu Ild. Pizzetti. Profesor universitar doctor (titlu obținut la „Istituto pontificio di musica sacra” din Roma (1938), profesor de compoziție, rector, director al Filarmonicii din Cluj. Operă vastă în toate genurile muzicale. Autor al unor lucrări teoretice de referință asupra formelor muzicale ale Barocului în muzica lui J.S.Bach. Premiul de compoziție „George Enescu” (1940), Premiul de Stat (1954), Maestru Emerit al Artei (1957), Membru al Academiei Române (1990).

* A studiat compoziția cu Myriam Marbé și Anatol Vieru. Studii postuniversitare în Anglia. Corepetitoare la Opera Națională din București. Cadru didactic la Universitatea de Muzică. A scris muzică de operă, instrumentală și de cameră. Activitate concertistică pianistică. Distinsă cu premii atât în țară, cât și peste hotare.



1.



Sonatina de Marțian Negrea** (1853 – 1973), încheie în mod strălucitor – în plan pianistic de dificultate deosebită –, dar emoționant și cuceritor prin autenticul său ethos românesc, ediția din 1994 a acestui Album. *Sonatina op. 7* de Marțian Negrea este alcătuită din trei părți: „Allegro moderato e poco rubato”, partea a II-a „Andantino semplice e molto espressivo” – o Temă cu șase variațiuni diversificate melodic, ornamental, creând pasaje de virtuozitate tehnică (variațiunea nr.2), armonic (nr.3, 4), pentru a opta pentru o tehnică de octave și acorduri ce amplifică intensitatea discursului până la *FFF*; partea a III-a „Allegro” pare o chemare la joc (opt măsuri) urmată de „Allegro vivace” jocul propriu zis, alert, vesel, energic, optimist.

SONATINA OP. 7

Marțian Negrea

I

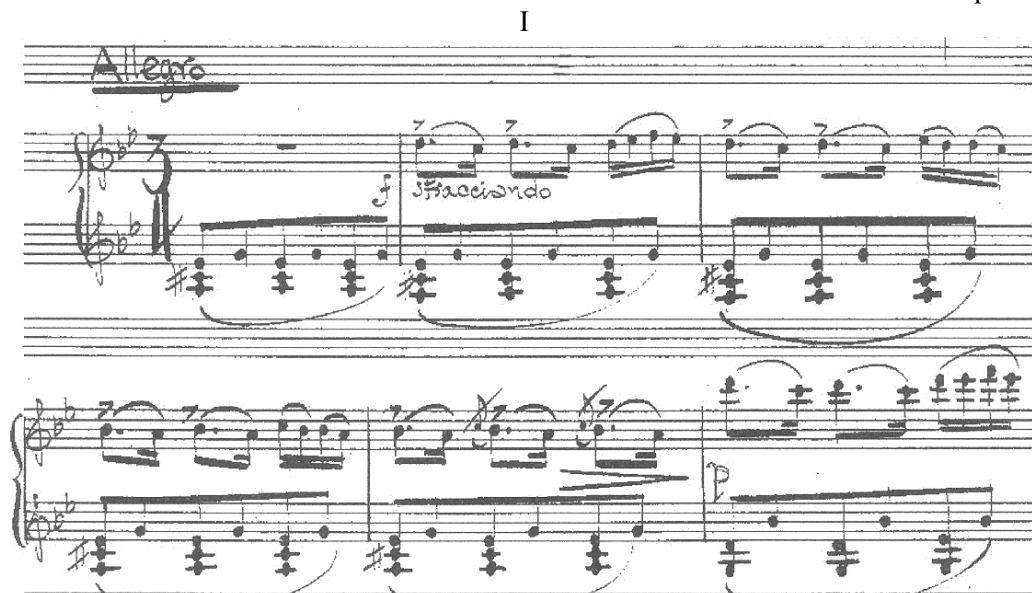


** Profesor universitar de armonie, contrapunct și compoziție la Conservatorul din Cluj și București. Creație de prestigiu în toate genurile (Vezi Capitolul IV).

Ediția din anul 2000 a *Sonatinelor pentru pian de Compozitori Români*, îngrijită de prof. univ. dr. Georgeta Ștefănescu Barnea, realizată tot de Editura Fundației *România de Măine*, ne oferă în plus față de edițiile precedente, în încheiere, *Sonatina* de Doru Popovici (n.1932), lucrare prezentată în Capitolul IV. 16.

SONATINA PENTU PIAN

Doru Popovici



Consider întregul grupaj de sonatine prezentat o contribuție deosebit de valoroasă adusă repertoriului românesc pentru pian, nu numai prin prisma caracterului de material didactic care, desigur, este aspectul primordial al său, dar și prin calitatea de repertoriu artistic, în general, pentru că lucrările cuprinse aici, interpretate cu înțelegere, măiestrie profesională, acuratețe tehnică și ceea ce este esențial întotdeauna – cu interes și cu convingere – pot figura oricând în programele de recital.

UNIVERSITATEA „SPIRU HARET”
FACULTATEA DE MUZICĂ „VICTOR GIULEANU”

SONATINE PENTRU PIAN DE COMPOZITORI ROMÂNI

volumul II

Ediție îngrijită de
Prof.univ.dr. GEORGETA ȘTEFĂNESCU - BARNEA

Cuvânt înainte de
Prof.univ. LIVIU COMEȘ

Editura Fundației „România de Măine”
București, 2000

VI. CONSIDERAȚII PRIVIND CREAȚIA CONCERTANTĂ PENTRU PIAN*

În contextul dezvoltării bogate, multidirecționale, efervescente, a creației muzicale contemporane românești, un loc deosebit – prin aria largă a publicului căruia i se adresează – îl deține creația concertantă pentru pian. Ancorarea puternică în melosul autohton, problematica filosofică a omului zilelor noastre, optimismul, pulsația plină de viață a străbunelor ritmuri populare, nostalgia cântecului lung, doinit, sunt elementele cele mai caracteristice, care definesc profilul aparte al concertului românesc pentru pian și îi conferă originalitate în muzica universală contemporană. Aceste trăsături apar ca elemente comune ale unor lucrări de o factură foarte diversificată atât ca stil, cât și ca mijloace, procedee tehnice utilizate.

Asfel, o bună parte din lucrările concertante existente sunt scrise în forme tradiționale, tematice, tonale. Din această categorie fac parte lucrări mai vechi, dintre care voi aminti concertul *Pe Culmile Carpaților* de Stan Golestan** prezentând elemente de programatism și utilizând voci umane în orchestră, *Concertul* de Sabin Drăgoi, *Concertino* de Dinu Lipatti, *Concertul op.19,nr.2* de Filip Lazăr*** (de o interesantă factură contrapunctică) etc.

Concertul care reușește pe deplin o reliefare strălucitoare a liniei pianului solist, exemplu de măiestrie șlefuită și punere în valoare a monodiei caracteristice românești, a unisonului plin de vervă și culoare, este *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu, lucrare distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1953.

Departat de orice încărcătură de prisos, transparența, claritatea melodiilor, orchestrația aerisită, unele inflexiuni bizantine, conferă *Concertului* de Paul Constantinescu o prospețime, o noutate și un farmec fără egal în întreaga literatură a genului. Spațiul nu ne îngăduie să ne oprim mai mult și asupra altor lucrări construite pe principii oarecum asemănătoare, cum sunt *Concertul pentru pian și orchestră* de Alexandru Velehorsch****, sau cele aparținând lui Nicolae Buicliu, Mircea Chiriac, *Concertul* de Carmen Petra Basacopol și vigurosul *Concert pentru pian și orchestră* de Valentin Gheorghiu, scris în 1959 și distins cu Premiul „George Enescu” de către Academia Română.

Dintre acele lucrări care îmbină o formă tematică, tradițională cu unele mijloace noi de alcătuire, putem cita *cele două concerte pentru pian și orchestră* de Pascal Bentoiu: – primul, o reușită incontestabilă a genului – realizat într-un limbaj clar, melodios, cu ritmuri sugerând arhaice serbări dionisiace, cu o originală armonie, reunind în mod inedit elemente postenesciene cu inflexiuni neoromantice și actuale; – al doilea, mai modern, o lucrare plină de nerv, fantezie și strălucire, cu elemente de programatism, o muzică plină de tinerețe și adresată tineretului, puternic ancorată în contemporaneitatea românească. Remarcăm renunțarea la simetriile de tip clasic, utilizarea principiului ciclic, cromatizarea intensă atât pe plan vertical cât și orizontal. De asemenea pot fi citate *Variațiunile pentru pian și orchestră* de Tudor Ciortea, o muzică intelectualizată, de un deosebit rafinament, aducând în planul novator formule mici, de esență modală, zone de imitație restrânse, în general o mare economie și concentrare de elemente expresive.

* Articol apărut în revista „Muzica”, nr. 10, oct.1974, pag.21-22, semnat Georgeta Ștefănescu Barnea, completat și actualizat.

** Interpretat în primă audiție de susnumita în 1967, cu orchestra Conservatorului, la Ateneu. (Disc Electrecord, cu orchestra Radio)

*** Înregistrare specială cu Orchestra Radio în primă audiție și concert public cu Filarmonica din Bacău, p.a. 1971, solistă Georgeta Ștefănescu Barnea.

**** Înregistrare specială cu orchestra Radio și concert public cu orchestra Filarmonicilor din Botoșani și Iași, primă audiție – versiunea nouă – , solistă Georgeta Ștefănescu Barnea.

Tendința de integrare a solistului în masa orchestrei, ca urmare a creșterii potențialului simfonic, uneori dramatic, al unor lucrări concertante pentru pian, se reliefează în *Concertul* de Liviu Glodeanu, lucrare de o robustețe aspră, îmbinând ritmuri de esență popular ardelenască, într-o construcție riguroasă și clară, precum și în *Scenele pentru pian și orchestră* de Dan Buciu.

Printre lucrările concertante ce utilizează procedee dintre cele mai noi, ca: atematismul, serialismul, aleatorismul, poantilismul, sunete nedeterminate precis, alternanța netradițională a părților, se înscriu *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* de Dan Constantinescu, lucrare de o elevată elaborare intelectuală, apropiată de stilul cameral, premiată de Academia Română, precum și lucrarea *Jocuri pentru pian și orchestră* de Anatol Vieru, colorată cu elemente ilustrative de o mare forță sugestivă. Cultivarea inovațiilor în orchestrație, predilecția pentru percuție se adaugă elementelor de mai sus în lucrări cum ar fi: – *Evenimentele I.II.III*, pentru pian preparat, percuție în pian, chitară electrică, contrabas, vibrafon, corn, marimba și 6 imprimări magnetice de Mircea Istrate; – *Studiu în două părți pentru pian concertant, lemne, alămuri, celestă și baterie, op.64* de Marcel Mihalovici; – lucrarea *Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri* de Aurel Stroe a căror nouă factură a solicitat și îmbogățirea notației cu noi moduri de atac explicate într-o legendă introductivă. Din punct de vedere al execuției, aceste lucrări solicită o nouă concepție interpretativă, antrenând tot mai mult, pe de o parte, posibilitățile de concentrare ale atenției, gândirea, iar pe de alta, fantezia, și capacitatea de a improviza. De asemenea, devine aproape obligatoriu cântatul după note, legat de aspectul grafic tot mai încărcat și mai diferențiat de la o partitură la alta.

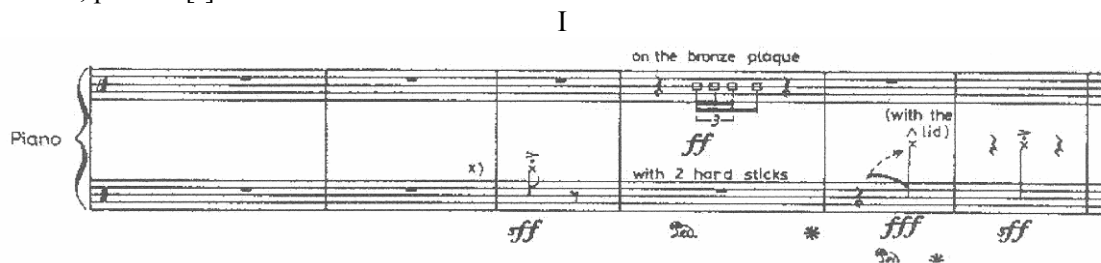
Pentru a aprofunda puțin aspectele enumerate mai sus, am ales pentru exemplificare, pentru început, *Concertele nr. 1 și nr.2, pentru pian și orchestră* de Nicolae Brânduș*.



Concertul I pentru pian, și Orchestră de Nicolae Brânduș (1978), prima audiere – mai 1979, Iași, Filarmonica „Moldova”, dirijor Ion Baci, solist Șerban Dimitrie Soreanu.

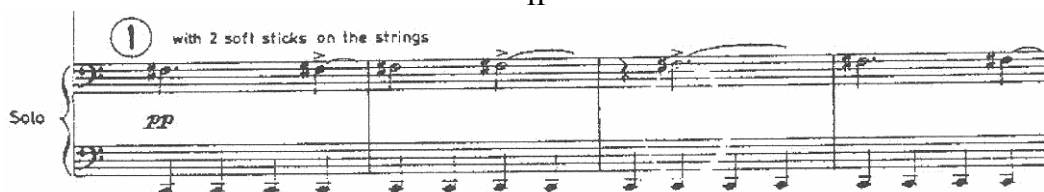
Editura Muzicală a tipărit acest Concert în 1988, cu o interesantă Prefață, tradusă în engleză, franceză și germană, semnată chiar de compozitor, conținând atât explicații privind geneza lucrării cât și amănunțite indicații de execuție, foarte necesare, având în vedere configurația modernă a lucrării, organizată în două părți.

Partea I, este scrisă în măsură alternativă, fiecare tact având o altă indicație metrică. Exemplu: 1/4, 5/4, 1/4, 3/4, 8/4, etc. Pianistul solist bate în placa de bronz cu două baghete de lemn sau alt material dur, până la reperul [D], unde începe să cânte pe claviatură în pianissimo, în registrul foarte grav, rapid, – cvintolete de treizeciodoimi – pe fondul de „glissando”-uri din orchestră, până la reperul [F], de unde se cântă „cât de repede este posibil”, un alt desen cromatic, volute în mișcare contrară. La [G], aceleași valori rapide, însă în duble de cvinte, apoi sexte, cvarte mărite, secunde, terțe etc., după formule de tehnică pianistică asemănătoare celor din „Tratatul” de acest gen de profesorul Dragoș Tănăsescu, până la [I] etc.

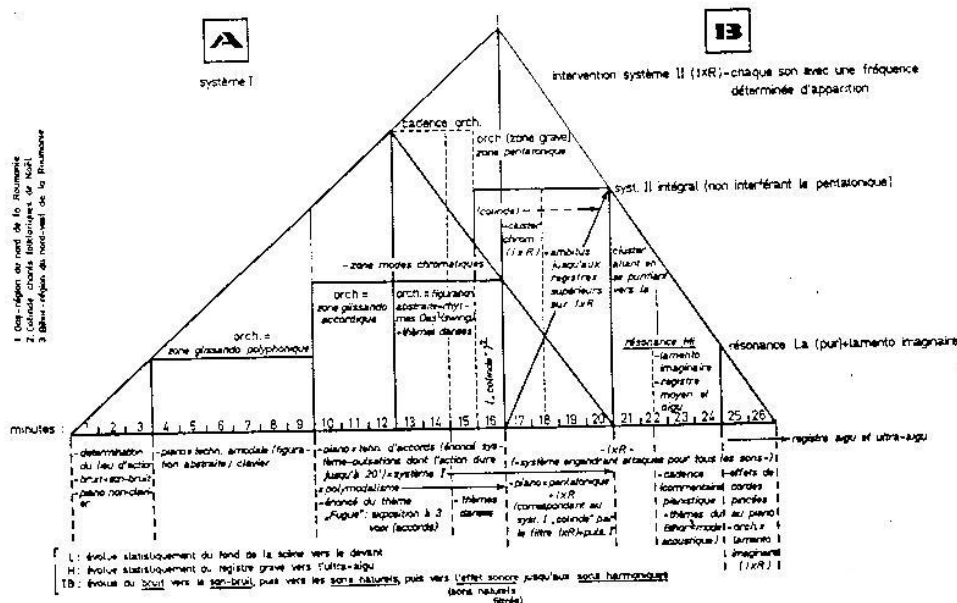


* A se vedea capitolul IV.18.

II



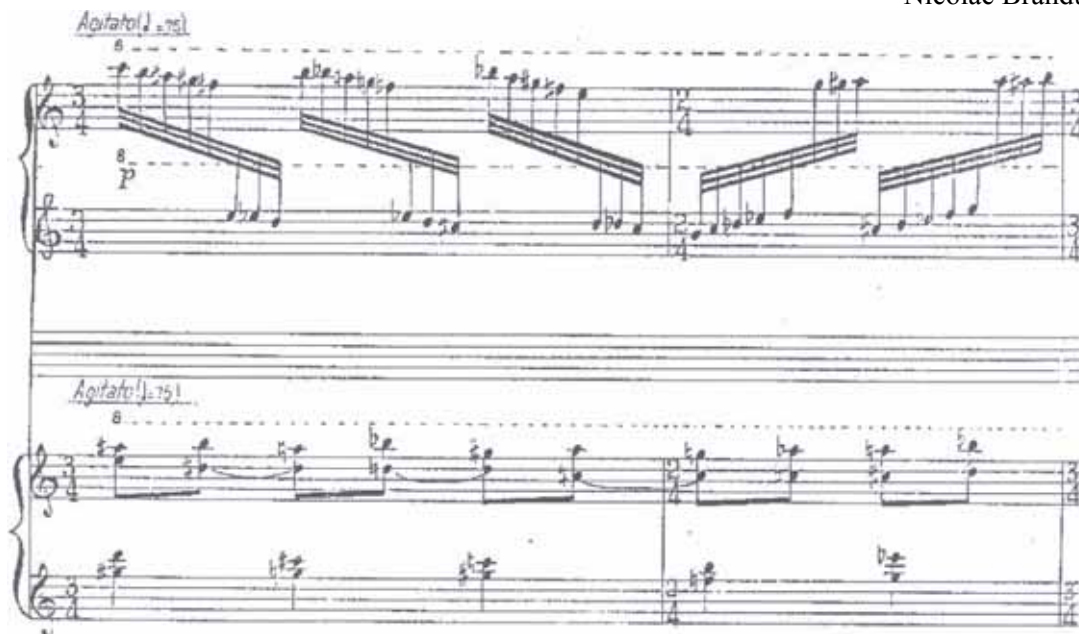
Schema de mai jos înfățișează arhitectura generală a lucrării, elementele figurative și de organizare sonoră care o compun. Trecînd prin etape succesive, în general prin transformări lente, muzica evoluează de la percuții cu sunet nedeterminat, efecte variate de zgomot în orchestră și non claviaturistice la pian, spre *rezonanță naturală* (cea dintîi de MI, apoi ultima, de LA), care urmează să se impună spre sfîrșit în zonele ei cele mai acute, la pian ciupindu-se discret corzile. Totodată, odată cu primele secvențe de *glissando* în orchestră, la pian urmează să se dezvolte claviaturistic o serie de principii tehnice-pianistice, organizate rațional după metode clasice și mai noi ale studiului acestui instrument (vezi Hanon, Czerny, Cortot, Dragoș Tănăsescu), care au fost aplicate cu rigoare de compozitor, conform unor algoritmi la fel de raționali de organizare pseudo-modală cromatică a discursului muzical. Tehnica *acordică* urmează să capete ulterior aspectul unui *fugato* pe trei voci, într-o ambianță cromatică polimodală. Primul *ictus* (minutul 13) marchează trecerea bruscă de la *glissando* orchestral la *pulsăție* egală, sincronă pe întreg ansamblul. Totodată aici încep să se afirme *elemente figurative* (corespondente unor anume etape caracteristice ale *limbajului* muzical) ce vor fi integrate în evoluția generală a discursului (ritmuri folclorice de dans, apoi *teme*, fragmente melodice pentatonice permanente modulante, apoi, în partea a doua, motive din Bihor cu cvarta mărită specifică, înscrise în *modul acustic* de MI și de LA). Totodată în această a doua parte este enunțat un sistem polimetric general care subîntinde întreaga „claviatură” sonoră, fiecărui sunet acordîndu-i-se o anumită rată, strict individuală, de apariție (*pulsăție*) în contextul general.



valurile de treizecideoimi să se urmărească fără încetare, „agitato”, $\text{♩} = 75$, în registrul acut, îmbogățite prin procedeul variațional până la reperul [90], când se instalează secțiunea B, cu o configurație diferită ritmic și cu o linie melodică în octave, acorduri și multe arpegii la mâna dreaptă;

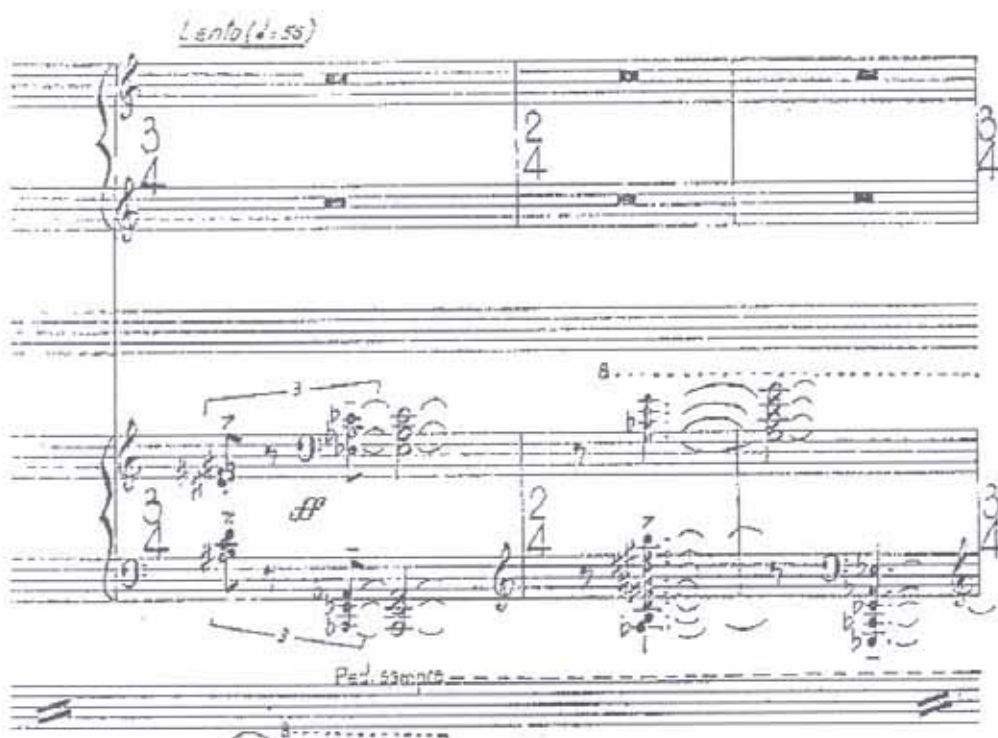
I MOTO PERPETUO

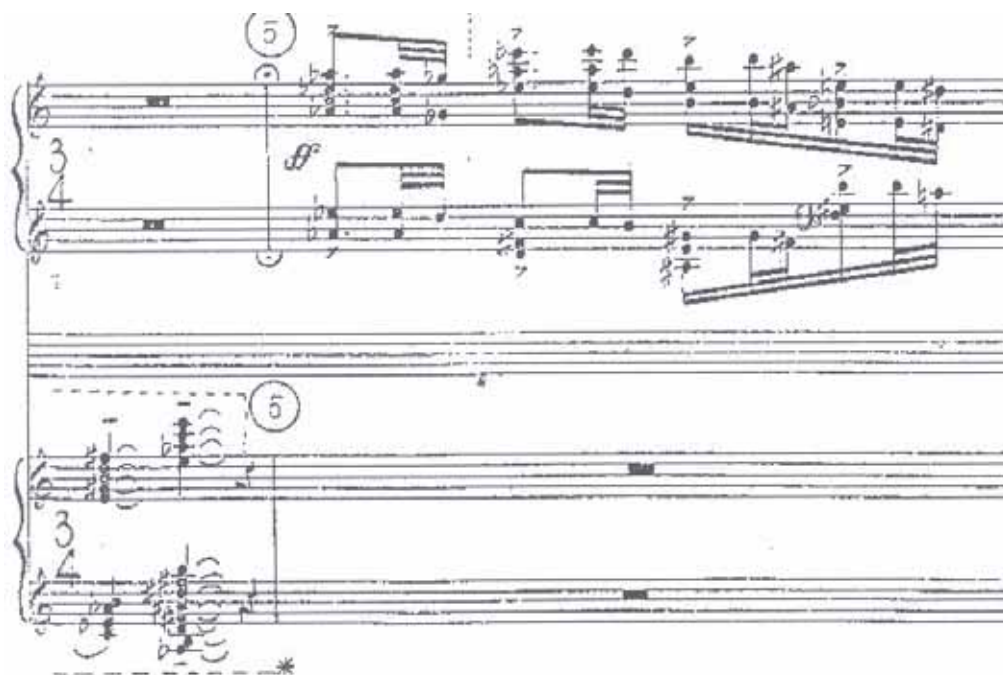
Nicolae Brânduș



Partea a II-a „Intermezzo”, Lento, explodează în fortissimo-ul orchestrei, solistul dând replica după primele 5 măsuri și continuând în octave, salturi, cu o energie sălbatică, până la reperul [35], „espressivo”, de un dramatism sec, dur, topit în segmentul „armonioso”, arpeggiat și, din nou „molto rinforzando”, attacca.

IL INTERMEZZO

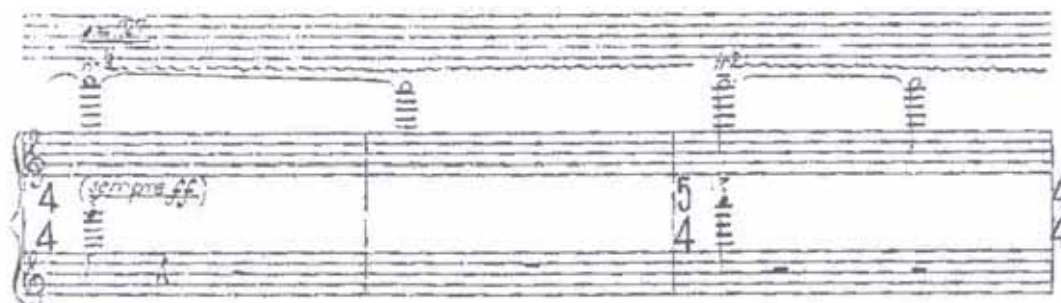




Partea a III-a, „Pot-Pouri”, ♩ = 127, sempre fortissimo, triluri în registrul acut, până la măsura 22, Meno mosso, triluri în bas, mâna dreaptă brodând dantelării complicat frazate, arpegii, cromatizări și derulări multiple. Glissando-uri și pe clape albe și pe clape negre, schimbări de tempo: „meno mosso”, „Lento”, „Giocoso” cu o melodie veselă, apoi „Presto”, „glissando” la ambele mâini marchează reexpoziția. Tema principală revine în „Molto meno mosso”.

III. POT-POURRI

Nicolae Brânduș



Partea a IV-a, „Remember”, piano, ♩ = 75 este o narațiune expresivă, ca un cântec popular, expus de orchestră. Pianul solist intră cu un pasaj ascendent, „veloce” dar „armonioso”, continuat „cantando”, cu o melodie în octave, replică a celei expuse de orchestră, cu comentarii în broderii cromatizate. Amintirea este sublimă, dar doare, se frânge în suspine, disipându-se în neant

IV-a REMEMBER

Concertul Nr. 2

Nicolae Brânduș



De o surprinzătoare și plăcută audiență ni se prezintă lucrările concertante pentru pian solo sau pentru pian și bandă magnetică de Maia Ciobanu*. Desprinsă total de realitatea palpabilă, muzica ei ne conduce pe un tărâm oniric unde structura „fluviu” a unor dezvoltări continue ne antrenează mai departe, mereu mai departe, în alte peisaje sub alte reflectări de lumini, de „ape”, spre ocean, într-un flux continuu. O nouă optică asupra esteticii muzicale utilizează tehnici diversificate, aparținând structurilor arhaice, modalismului, spectralismului, „noii consonanțe” etc. Diferite niveluri temporale se suprapun și se resintetizează într-o nouă coerență, un alt sens și o imagine artistică personală în cadrul curentului postmodern. Tehnica pianistică a pieselor sale este de un înalt grad de dificultate. În lucrarea *Da Suonare*, de exemplu, este de necrezut cât de dificilă poate fi o partitură scrisă la două voci, în două moduri suprapuse, cu accidenți ce acționează numai asupra notei pe care o preced, în mișcare uniformă și simultană, dar rapidă:

Maia Ciobanu



În partea mediană a lucrării *Da Suonare* de Maia Ciobanu, configurația scriiturii devine polifonică, apoi acordică, rarefiindu-se treptat, până la final. Lucrarea a fost compusă în 1976, editată în 1983, în „Piese pentru pian de compozitori români”, Ed. Muzicală, disc Electrecord ST- ECE 02591(1977) și Athens, Greece (1997).

Concertul pentru pian și bandă de magnetofon (1990), de Maia Ciobanu romantic în esență și desfășurare, păstrează cele trei părți ale concertului clasic, forma de sonată dilatându-se astfel: expoziția în partea I, dezvoltarea și repriza în partea a III-a, *Fantasia*, în timp ce partea a II-a este o Temă cu variațiuni. Dialogul solist- orchestră este înlocuit de dialogul solist-bandă de magnetofon, personajul „pianistic” își susține punctul de vedere pasional, retoric, în dialog cu comentariile distorsionate replicate de banda de magnetofon, conflictul rămânând neelucidat până la finalul lucrării (partea a III-a)

Concertul a fost dedicat Ilincăi Dumitrescu, prezentat în primă audiență de aceasta în recitalul din 10 aprilie 1991, la Sala mare RTV.

În mirajul megaposibilităților de expresie din creația muzicală contemporană, în varietatea îmbinărilor de timbre ale instrumentelor tradiționale și cele electronice, prezența unei lucrări concertante pentru pian solo este o raritate. În contextul creației – prin excelență simfonică, de operă cu specific de teatru instrumental, (vezi *Urmuzica***, de cameră, vocal-instrumentală, compozitorul Sorin Lerescu*** (n.14 nov.1953,Craiova) a dedicat

* Născută la 5 mai 1952, la București, Maia Ciobanu a studiat compoziția la Conservatorul „C. Porumbescu” din București, cu Dan Constantinescu și Myriam Marbé, s-a perfecționat la Darmstadt. Conferințe, concerte, studii de muzică electronică, Suedia, Germania, Elveția. Premii (premiul Academiei Române (1998), Premiul Uniunii Compozitorilor (1999), Medalia „Meritul Cultural”(2004). Conferețiar univ. dr., Facultatea de Muzică a Universității *Spiru Haret*, profesor asociat la Universitatea Națională de Artă teatrală și cinematografică „I.L. Caragiale” din București. Emisiuni radio și TV. Compoziții în domeniul simfonic, vocal-sinfonic, cameral, vocal, muzică electronică, de balet și de scenă, interpretate în Europa, S.U.A., Canada. Membră a Uniunii Compozitorilor din România, a Ligii Internaționale a Compozitorilor (ILWC), (IAWM), (ICMA) Președinte al secțiunii naționale Române a SIMC (2002-3) Editor – înființează grupul Alternative de creații contemporane.

** după poemul erotico-eroic și muzical „Fuchsiada” de Urmuz, libret de Pavel Pușcaș „*Opera Urmuzica* mi-a oferit ocazia îndelung pregătită, de a vizualiza conceptele avangardei urmuziene în straturi polifonice gândite a fi compatibile cu ideile de recompunere sonoră continuă.”

*** Sorin Lerescu compozitor, conf. univ. dr. Facultatea de Muzică a Universității *Spiru Haret*, studii Universitare Muzicale București cu Tiberiu Olah și Anatol Vieru, post-universitare cu Ton Leeuw Brian Ferneyhough, Morton Feldman. A fondat grupul „Traiect”(1982) și Festivalul Internațional „Întâlnirile Muzicii Noi” Brăila (1997) Președinte al Secțiunii Naționale Române a Societății Internaționale de Muzică Contemporană (SNR-SIMC) (din apr. 2003) membru SACEM (Soc.Autorilor,Compozitorilor, și Editorilor de Muzică-Paris) Premiul Uniunii Compozitorilor (2003). Meritul Cultural (2004).Jurii, conferințe, emisiuni radio TV, concerte, festivaluri etc în țară, Europa, Australia, SUA.

pianului lucrarea *Piano-Canto* pentru pian solo (1980), p.a. 21.06.1981, București Sala Dalles, solist Paul Rogojină și *Phonologos III* pentru orgă sau pian solo (1984) prezentată de Constantin Sandu (varianta pentru pian) și Nicolae Licareț (varianta pentru orgă).

Piano-Canto de Sorin Lerescu reprezintă, de fapt, o introspecție în universul memoriei afective, sub forma unui *continuum* sonor format din repetări obsesive de acorduri (la mâna stângă) însoțite de fulgurații melodice și structuri omofone (la mâna dreaptă). Vocea pianistului însoțește discursul muzical ca o prelungire a sonorităților pianului, creșterile și contrastele dinamice prefigurând *clusterul în fortissimo possibile* din finalul lucrării. Formația „Pro Contemporania” a inclus această lucrare în concertele susținute în anul 2003 la București, New York, Viena și Budapesta.

PIANO-CANTO

Sorin Lerescu

Phonologos III, pentru orgă sau pian solo, pune în evidență un tip de discurs sonor care are la bază relația: continuitate-discontinuitate. Parametrul armonic are o evoluție lentă, în timp ce parametrul ritmic rămâne neschimbat. Armoniile figurate suplinesc întrucâtva absența unui contur melodic pregnant. *Phonologos III* aduce în prim plan ideea de acumulare treptată din registrul acut spre registrul grav. Sunete izolate constituie *incipitul* unor acumulări armonice cu rol în configurarea unui alt parametru: cel dinamic.

PHONOLOGOS III Pour Orgue (Piano solo)

Sorin Lerescu

Sorin Lerescu, PHONOLOGOS III (fragment din partitură)

Practica a dovedit că se pot crea lucrări valoroase utilizând procedeele cele mai diverse. Important rămâne scopul, sinceritatea și talentul cu care se aleg mijloacele tehnice și de expresie, foarte noi sau mai vechi, măiestria cu care se alcătuiesc într-o formă sau alta, după o matură chibzuință. Preocuparea pentru inovație, interesul pentru investigarea zonelor necunoscute ale orizontului sonor, sunt laudabile atâta timp cât nu devin un scop în sine, nu pierd legătura cu valoroasa moștenire a realizărilor acumulate de muzica românească prin eforturi de migală plină de dăruire artistică, atâta timp cât nu uită că muzica se adresează omului integral, nu numai omului cu puterea sa sporită de abstractizare filozofică și intelectualizare, dar și omului cu emoțiile, bucuriile, sentimentele și aspirațiile sale.

VII. CONCERTE PREZENTATE ÎN PRIMĂ AUDIȚIE

Concertul pentru pian și orchestră Pe Culmile Carpaților de Stan Golestan

Unul dintre cele mai „elaborate” capite din activitatea mea concertistică a fost munca de pregătire a Concertului pentru pian și orchestră *Pe Culmile Carpaților* de Stan Golestan. (n. 26 mai 1875 d. 21 aprilie 1956). Spun aceasta deoarece, descoperind în Bibliotecă o partitură de orchestră format „de buzunar” cu acest concert de ample dimensiuni și înțelegând din lectura lui că este conceput în spirit autentic românesc, interesant prin limbajul său direct, melodios, inteligibil și apropiat de fondul afectiv al ascultătorului cel mai puțin avizat, într-un cuvânt accesibil, fără a fi facil, într-o perioadă când o serie de lucrări contemporane practic fac abstracție de posibilitatea de înțelegere a auditorului, alungându-l în loc să îl apropie de sala de concert, m-am hotărât să-l studiez. Pentru aceasta, am extras întâi partea pianului solist, lăsând loc pentru partea pianului II (alte două portative adiacente). Apoi, am făcut singură reducția orchestrei, pe care am adăugat-o pe aceste două portative, pentru a putea exersa lucrarea cu pianul II. Ulterior, am solicitat extragerea știmelor pentru orchestră, prin biroul de copiat note al Conservatorului. Toate aceste operațiuni solicitând un foarte mare volum de muncă și de timp – care în cazul studierii oricărui alt concert editat normal, cu întregul său material, oferit interpretului de la început, ca de la sine înțeles –, sunt o etapă neștiută, nebănuită măcar, pentru public. Am studiat acest concert cu multă stăruință, cu pasiune – pot să zic, constatînd, pe parcurs, că este gândit foarte orchestral, în sensul că pianul este mai mult integrat în masa orchestrei, decât evidențiat solistic, dar muzica lui tot frumoasă rămânea, încât a fost o plăcere să-l lucrez. L-am prezentat în primă audiție în cadrul unei sesiuni științifice, cu Orchestra de Studio a Conservatorului, dirijată de Grigore Iosub, la Ateneu, la 12 mai 1967.

Înregistrarea specială s-a făcut cu orchestra de Studio a Radioteleviziunii Române, dirijor Carol Litvin, solistă Georgeta Ștefănescu Barnea și a devenit disc Electrecord, ECE 0493, în 1971.



Stan Golestan s-a născut la Vaslui, a plecat să-și continue studiile începute în țară, la Paris, la „Schola Cantorum”, unde i-a avut profesori pe Vincent d’Indy, Auguste Sérieyx, Albert Roussel și, după mulți ani, s-a perfecționat în compoziție cu Paul Dukas. S-a stabilit în Franța, dar toată viața s-a considerat român și în lucrările lui a dovedit o afecțiune pe care depărtarea în loc să o estompeze a amplificat-o, iar prin articolele, conferințele, concertele organizate în care a prezentat multe lucrări în primă audiție, împreună cu soția sa, cântăreața Madeleine Lagarde, a contribuit la popularizarea creațiilor școlii românești de compoziție, în Franța și Olanda. A activat ca Secretar general al Federației Internaționale a Criticilor Muzicali și Dramatici și ca Președinte al Cercului criticilor Străini din Franța. A compus muzică simfonică, rapsodii, concerte, muzică vocală, muzică de cameră. A fost profesor de compoziție la „École Normale de Musique” din Paris. A obținut Premiul I „George Enescu” (1929).

Concertul *Pe Culmile Carpaților*, în original *Sur les Cîmes Carpathiques*, cu subtitlul *Vârful cu dor* scris în limba română, *Concerto pour Piano et Orchestre* de Stan Golestan este structurat clasic, în trei părți. De fapt, este o lucrare programatică ce ne proiectează încă din titlu în universul de „la munte” al înălțimilor înnegurate de ceturi sau senine, în care s-a născut legenda ciobanului îndrăgostit din *Vârful cu dor*. Partea I, „Allegro”, Zi de sărbătoare – Voci în noapte evocă atmosfera destinsă, însorită și caldă a unei zile de sărbătoare dintr-un sat românesc de la munte. Tema I este dansantă, expusă de suflători în dialog de solo-uri de flaut, clarinet, oboi, pe un fond de arpegii delicate ale pianului, susținute pe alocuri de sonorități de taraf, („l’espressivo à la tzigane”). Tema a II-a, prezentată de pianul solist, amintește de hora *Banul Mărăcine*, foarte cunoscută la granița dintre cele două secole, XIX și XX. După o prelucrare bogată, cu caracter viguros, optimist, o cadență „ad libitum”, o revenire „A tempo meno mosso” și o adevărată cascadă în „a Tempo allegro”, treptat apele se liniștesc, se lasă noaptea și urmează secțiunea „Lent” – „Voci în noapte”. În singurătatea și liniștea nopții de pe *Vârful cu dor* se aud voci minunate care-i alină înfrigurarea și „urâtul” tânărului cioban. În partitură își fac apariția două voci de soprane și o altistă amintind prima temă, – un moment de adevărată surpriză într-un concert instrumental –, după care partea I-a a *Concertului* (în original: „*Jour de Fête – Voix dans la nuit*”) se încheie în aceeași atmosferă tonică de la început, în „vivo”, gălăgios, în „fortississimo”. O caldă melodie intonată de cornul englez, ne apropie panorama nemărginită, de basm, ce se deschide ochiului de pe înalte creste carpatine, în debutul părții a II-a, „Molto lento”, intitulată *Singurătate*, în original „*Solitude*”. Oboiul îi dă replica înflorit, ornamentat, pentru ca pianul solist „visător”, („reveur”) dar „a Tempo”, să expună la rândul său, prima temă, bogat înveșmântată cu pasaje, triluri, arpegii pierdute în „pianissimo”, secțiunea „Adagio”, prezentată în altă tonalitate, trecând din fa# minor la mi bemol minor (prin schimbarea armurii) expune tema tot la suflători, pianul intrând discret, acompaniind solo-ul de flaut, preluând apoi conducerea discursului muzical. Tonalitatea se schimbă din nou, de la șase bemoli la „nimic” la cheie, urmând un fragment tratat cromatic, secvențial, după care revine A-ul, prima temă, în fa# minor.

Partea a III-a, *Veselia mulțimii*, în original *Joie des Foules*, *Allegro giocoso* este o exuberantă desfășurare de energie în ritm alert, întrerupt de o secțiune mediană „Molto meno mosso” unde, din nou, un solo de oboi, continuat de solo de flaut pregătesc intrarea, cu un „glissando” a solistului pianist. „A Tempo vivamente”, secțiunea C, se derulează „giocos”, în măsuri de 4/4 și uneori de 2/4 sau 6/4. A-ul revine intonat de orchestră, urmat de segmente „a Tempo vivo”, „Meno mosso”, „Molto vivo” în pianissimo volubile, crescut treptat până la fortissimo, urmează „Tempo”, apoi „a Tempo I” și *Precipitando* al Fine. Un joc de acorduri, octave și un „glissando” ascendent încheie apoteotic acest concert închinat frumuseții, vitalității, bogăției și sensibilității poporului român, folclorului său atât de valoros și original. Concertul a fost dedicat Doamnei Ginisty Brisson, pe care am avut plăcerea să o cunoaștem personal, împreună cu soțul meu, la Paris, cu ani în urmă.

Stan Golestan

CONCERT PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ 2. CONCERT D
„PE CULMILE CARPAȚILOR“ ȘI 12 II
(VÎRFUL CU DOR)

I. „Zi de sărbătoare“ — „Voci în noapte“,
II. „Singurătate“, III. „Veselia mulțimii“

I. Lento
II. Moderato

Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române
Dirijori: Carol Litvin (1), Ludovic Baci (2)
Solistă: Georgeta Ștefănescu - Barnea (1)

FILARMONICA DE STAT ARAD
Orchestra simfonică Stagionca 1967-1968

Vineri, 23 martie 1968

Sala Palatului Cultural

CONCERT SIMFONIC

DIRIJOR:

FAURE RODRIGUEZ
ARGENTINA

Solistă - pian:

GEORGETA ȘTEFĂNESCU BARNEA

IN PROGRAM:

F. Mendelssohn-B.: Uvertura „Athalta“

Stan Golestan: Concertul pentru pian și orchestră „Pe culmile Carpaților“

R. Schumann: Simfonia a IV-a

Duminică, 24 martie 1968, orele 11. CONCERT-EDUCATIV

FILARMONICA DE STAT BACĂU

Vineri, 1 martie 1974, orele 19.30

SALA TERTRULUI GRAFIC DE STAT BACĂU

CONCERT SIMFONIC

DIRIJOR:

I. IONESCU-GALAȚI

Solistă:

GEORGETA ȘTEFĂNESCU BARNEA

SALA ATENEULUI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Vineri 12 Mai, 1967, ora 20

În cadrul Sesiunii științifice a cadrelor didactice
din Conservator

CONCERT SIMFONIC AL ORCHESTREI DE STUDIO

Dirijor: GRIGORE IOSUB

GEORGE ENESCU	Suite I-a în Do major
DOMNICA DUMITRAȘCU-CONSTANTINESCU	Cincoțica curului (primă audiere)
	Recitator: GEORGE CARAHIN
STAN GOLESTAN	Concertul pentru pian și orchestră (primă audiere)
	Solistă: GEORGETA ȘTEFĂNESCU-BARNEA
CARMEN PETRA-BASACOPOL	Cronșile. Poem pentru cor în mișcare și orchestră (primă audiere)
	Recitator: ELIZA PLOPEANU

CORUL DE STUDIO AL CONSERVATORULUI

Dirijor: IOVAN MICLEA

Regia: ANA MOLNAR

FILARMONICA DE STAT ARAD
ORCHESTRA SIMFONICĂ
Stagiunea 1967—1968

Sâmbătă 23 martie 1968, orele 19,30

Duminică 24 martie 1968, orele 11

SALA PALATULUI CULTURAL

CONCERT SIMFONIC

F. Mendelssohn-Bartholdy: Uvertura „Athalta“
Stan Golestan: Concertul pentru pian și orchestră „Pe culmile Carpaților“

— Zi de sărbătoare — Voci în noapte

— Singurătate

— Bucuria mulțimii

A. Schumann: Simfonia a IV-a

— Lento assai — vivace

— Lento assai — Romanța

— Scherzo

— Vivace

Dirijor: FAURE JOSE RODRIGUEZ
Argentina

Solistă: GEORGETA ȘTEFĂNESCU BARNEA (pian)

Concertul pentru pian și orchestră mică op.19.nr.2 de Filip Lazăr

Întâmplarea a făcut ca și următorul concert pe care l-am prezentat în primă audiție să aparțină tot unui compozitor născut în România și stabilit la Paris, unde a păstrat legătura cu școala românească de compoziție și a utilizat anumite intonații, inflexiuni modale și ritmuri din folclorul românesc într-o formă modernă, situată pe un cu totul alt palier decât *Concertul* de Stan Golestan, anume lui Filip Lazăr (n.6 mai 1894, Craiova, - d.3 nov. 1936, Paris.)

Filip Lazăr a studiat la Conservatorul din București (între 1907 – 1912) cu D.G.Kiriac (teorie și solfegii), Alfonso Castaldi (armonie, contrapunct, compoziție), Emilia Saegiu (pian), apoi s-a perfecționat la „Leipziger Konservatorium” (1913 – 1914), cu Stephan Krehl (armonie, contrapunct, compoziție) și Robert Teichmüller (pian). Filip Lazăr a activat ca pianist concertist, profesor de pian și teorie și solfegii în Franța și Elveția (1928 – 1936). S-a numărat printre membrii fondatori ai Societății Compozitorilor Români (1920), a fost membru fondator și președinte al Societății muzicale „Triton” din Paris (1928) și membru al „International Society for Contemporary Music”. A primit premiul I „George Enescu” (1924) și Premiul Radiodifuziunii Franceze (Paris, 1931). A compus muzică de teatru, simfonică, de cameră, corală, vocală. Pentru pian a scris *trei Concerte*, o *Sonată în Fa major*, *Suita I* (Premiul „George Enescu”), *Suita II-a*, ambele editate la „Wien, Universal Edition” (1925), *Două dansuri populare românești*, editate în „Folk dances of the World”, Oxford University Press, *Bagatelă*, *Marș funebru*, *Sonata în fa minor, op.15*, *Pièces minuscules pour piano*, două caiete, op.16, Editura „Durand”.

Concertul nr.2, pentru pian și orchestră mică, op.19 de Filip Lazăr a fost compus în 1931 și tipărit în 1933, la Editura „Durand”.

Configurația lui contrapunctică, la două voci, de o claritate și precizie cristalină – este cuceritoare. Ritmul foarte alert și viteza impusă de partitură fac însă ca ceea ce părea foarte clar, să nu fie deloc simplu, dimpotrivă. Constatând, din materialele cercetate, că am în față un concert neobișnuit de interesant, care nu a mai fost cântat în public, deși fusese editat de atâția ani, în condiții grafice excepționale, mă întrebam care va fi fost cauza acestei tăceri? În timpul studiului am dezlegat misterul: era de o dificultate tehnică deosebită, mascată de aparenta lui simplitate. Partea I, „Allegro”, este scrisă în măsuri alternative de 5/8, 4/8, 3/8, 2/8, într-un ritm ostinat, rapid, incisiv, îmbinat cu o desfășurare melodică mult cromatizată, condusă spre un iureș final, exploziv.

CONCERTO N° 2 Pour Piano et Petit Orchestre

Filip Lazăr

I

Allegro $\text{♩} = 126$

1er PIANO (Solo)

2d PIANO (Réduction de l'Orchestre)

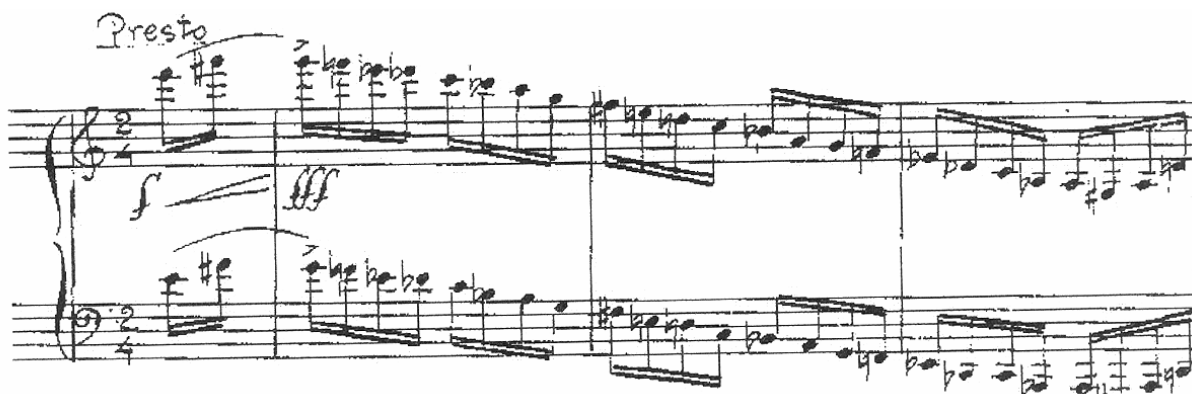
Allegro $\text{♩} = 126$

ff

mf

Partea a II-a, „Presto”, scrisă în măsura de 2/4, cu foarte multe schimbări de tempo, cum sunt: „allegro, vivo, allegretto, allegro, accelerando molto, a Tempo, rall, accel. rall. andante, presto” etc., se încheie cu un dublu „glissando” descendent, (mâna dreaptă pe clapele albe, mâna stângă pe clapele negre). Aceste schimbări corespund unei posibile istorioare hazlii, pe care interpretul este încitat să și-o imagineze, cu nostimadele sale.

II



Partea a III-a, „Vivace”, în măsură de 4/4 este lucrată în triolette, întrerupte din când în când de cvintolette, care se suprapun unor triolette din vocea cealaltă, ceea ce se întâmplă ades, scriitura concertului fiind constant contrapunctică. Am realizat înregistrarea specială a acestui concert în primă audiție, în compania orchestrei de Studio Radio, dirijate de Ludovic Baci, iar prima audiție în concert public am realizat-o în compania Filarmonicii de Stat din Bacău, dirijor Ovidiu Bălan, la 16 iulie 1972.



Filarmonica de stat Bacău

Duminică 16 iulie 1972, ora 11

Sala Teatrului dramatic Bacovia - Bacău

CONCERT SIMFONIC **„FESTIVAL DE MUZICĂ ROMÂNEASCĂ”**

DIRIJOR:

OVIDIU BALAN

SOLISTA:

GEORGETA ȘTEFĂNESCU-BARNEA - pian

IN PROGRAM:

Dumitru Bughici: *Poemul vieții noi*

Filip Lazăr : *Concert nr. 2 pentru pian și orchestră opus 19* primă apariție

Solistă, **GEORGETA ȘTEFĂNESCU-BARNEA**

G. Ștefănescu: *Simfonia în La major*

Stagiunea 1971 - 1972

Biletele se găsesc la Agenția teatrală, telefon nr. 12709

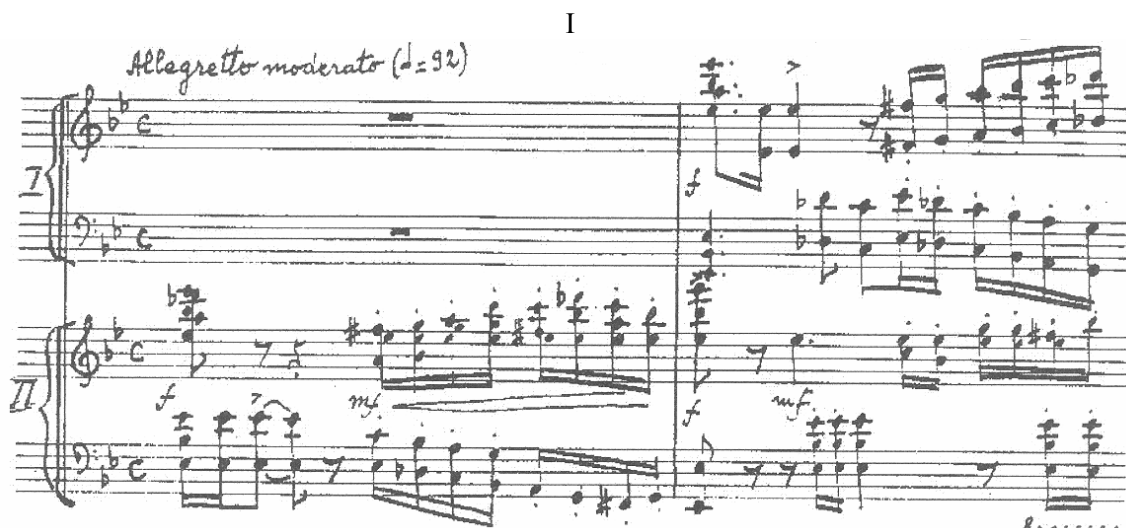
**Concertul pentru pian și orchestră – versiune nouă –
de Alexandru Velehorsi**

*„Doamnei Georgeta Ștefănescu Barnea
cu mii de mulțumiri, în amintirea
imprimării de la Radioteleviziune,
A. Velehorsi” București, 13.X.1971*

Este o dedicație ce atestă, pe prima pagină din partitură, încununarea cu succes a unei importante etape de studiu, aprofundare, precizare și șlefuire a principalelor coordonate ale *Concertului pentru pian și orchestră – versiunea nouă*, (din 1960), *primă audiție*, de Alexandru Velehorsi în interpretarea destinatarei dedicației de mai sus. Compozitorul, profesor de citire de partituri la Conservatorul din București, Alexandru Velehorsi (n.9 iunie 1918, la Friedek-Mistek, d.1998, București) a studiat la același Conservator (1938-1945), cu profesorii: Faust Niculescu (teorie-solfegii), Mihail Jora (armonie, contrapunct, fugă, compoziție), Dimitrie Cuclin (forme muzicale, estetică), Ion Ghiga (orchestrație, citire de partituri), Ionel Perlea (dirijat orchestră), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii, folclor), Alexandru Theodorescu (violă). A compus muzică simfonică, muzică de cameră, corală, vocală, redactând și lucrări didactice (*Studiul transpoziției*, Editura Didactică, 1968). Concertul la care ne referim, în prima sa variantă, datând din 1950, a fost interpretat de Maria Fotino, dirijor fiind Theodor Rogalschi (1953). Înregistrarea specială a versiunii noi, din 1960, a fost realizată de Orchestra Radioteleviziunii Române, dirijor Carol Litvin, solistă Georgeta Ștefănescu Barnea, p.a., la 13. X. 1971.

L-am prezentat apoi, în primă audiție, în concert, cu orchestra Filarmonicii de Stat din Botoșani, dirijor Modest Cichirdan, la 22.XII.1972 și cu orchestra Filarmonicii din Iași, dirijor George Vintilă, la 30.XII.1972.

Concertul pentru pian și orchestră de Alexandru Velehorsi este un opus viguros, masiv, ancorat în melosul și ethosul românesc de la primele până la ultimele note ce-l alcătuiesc, fiind scris în spirit folcloric, fără să citeze direct teme din acesta.



Concertul respectă forma clasică în trei părți: partea I „Allegretto moderato”, partea a II-a „Intermezzo – Andantino sostenuto”, partea a III-a „Allegretto risoluto”. Varietatea și aglomerarea ritmico-melodică, modificată aproape la fiecare măsură, au ca efect o sporire a gradului de dificultate tehnico-pianistică. În schimb, o corectă frazare, rezultată din citirea atentă a indicațiilor din partitură, îi dă sens, expresivitate și culoare. În multe pasaje, melodia se ridică din orchestră, pianul șușotind un desen figurat, pentru a fi reluată și împodobită prin pasaje rapide și dantelate... Tot ce se declamă se intonează în octave,

eventual acorduri. După prima secțiune din partea I, cu doi bemoli la armură, – intonații modale, fluctuante, secțiunea mediană îi anulează și pe aceștia, tema doinită este repede secționată și se continuă discursul prin noi și noi fragmente, diferit structurate armonic și ritmic. O bară dublă și măsura de 3/4 ne anunță secțiunea „Tempo II”. O pagină plină de poezie, o temă populară, un cântec de caval, poate, tratată contrapunctic în orchestră, e preluată de pian, continuată cu o adevărată cadență: după „ritenuto, agitato e accelerando”, până la „tempestoso”, descinzând din nou în „Tempo II” în compania orchestrei în 3/4, liric, dar exuberant. Un nou „Allegro” într-un cvasi-Si bemol, „Meno mosso”, readuce tema lirică din „Tempo II”, „rall.”, „descr.”, „acc.”, „Tempo I” și Cadența propriu zisă, „molto agitato”, „barbaro e retinuto”. Schimbarea tonalității prin schimbarea armurii, Si Major-Andante, revenire la Si bemol, subliniază proclamarea amplă a motivului inițial al temei I a concertului, dramatic și grav, apoi urmând o reintegrare în discursul general al orchestrei.

Partea a II-a, „Intermezzo”, „Andantino sostenuto”, în măsura de 4/8, în Fa major, este, de fapt, o nouă ipostază a temei principale din partea I-a, interiorizată, „espressivo”, prezentată întâi de orchestră, apoi de pian, cu largi spații solistice, „dramatico, non troppo lento”, în 2/4, și do minor.

II INTERMEZZO

Andantino sostenuto (♩=72)



Din nou „Tempo I” într-un fa major cu inflexiuni modale, pasaje modulatorii pentru a face trecerea, prin „Attacca subito” la partea a III-a, „Allegretto risoluto”, în măsura de 2/4, în Mi bemol Major. Aceasta debutează cu trei acorduri placate, în Forte, ca un chiot de „iu, hu, hu!” care face să se dezlănțuie hora, bine ritmată, în „tempo giusto” cu replici între solist și orchestră, în maniera dialogului „concertino-concerto grosso” din preclasicism.

III



Construit în formă de Rondo, întrerupt de reapariția temei a 2-a „Tempo II” din partea I-a, în măsura de 3/4, prezintă succesiuni de secțiuni, „Andantino”, „espressivo”, „veloce”, „legiero”, „molto ritenuto”, „lento”, „appassionato”, „scherzando”. Reîncepând dialogul cu orchestra „appassionato”, „veloce”, modulând din Sol Major la Mi bemol major inițial, în „strepitoso”, jocul se oprește brusc, la comanda.

Doamna Georgeta Stefanescu-Barnea, cu
sua de multumiri, in amintirea imprimarii
de la Radioteleviziune.

Dec. 13 X 1971

Atelioschi

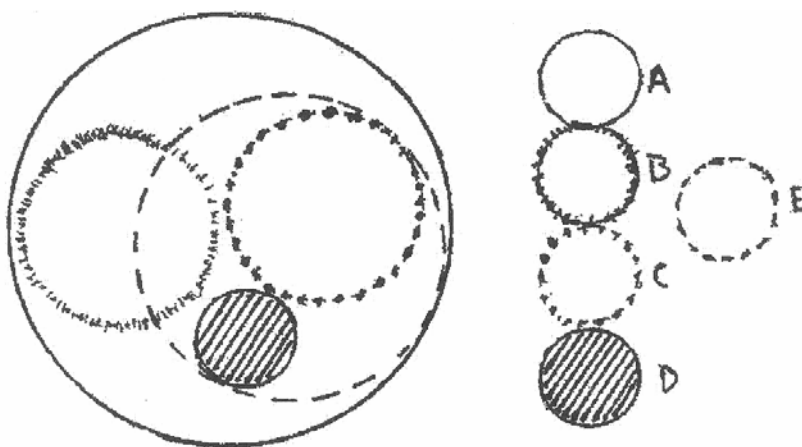
**FILARMONICA DE STAT
BOTOȘANI**
PREZINTA
Vineri 22 decembrie 1972, ora 19
**CONCERT
FESTIV**
Dirijor:
MODEST CICHIRDAN
Solist:
GEORGETA ȘTEFĂNESCU-BARNEA
pian
IN PROGRAM:
ION ZAMFIRESCU Concert pentru orchestră de seară
ALEX. VELHOVSCHI Concert pian și orchestră
PAUL CONSTANTINESCU Brail și Ofensești
GEORGE ENESCO Război la

VIII. UNELE ASPECTE ALE NOTAȚIEI UTILIZATE ÎN PARTITURILE CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI PENTRU PIAN

Notația muzicală contemporană se dovedește, atât pentru cercetătorul neavizat, cât și pentru teoreticianul consacrat, un domeniu foarte vast, destul de dificil de sistematizat și numai parțial cunoscut.

Unele cărți apărute pe această temă* prezintă doar enumerări de opinii și exemple, ferindu-se de a face vreo sintetizare a materialului expus, de a propune sau recomanda un sistem sau altul. Departe de a intenționa să analizez fenomenul graficii muzicale contemporane – care, fără îndoială, ar putea constitui obiectul unui studiu cu implicații filosofice, etice, sociale, legate de fenomenul artei și esteticii contemporane, aș dori doar să selectez unele elemente ce se impun a fi cunoscute de interpretul pianist.

În primul rând, pentru a aborda sfera notației contemporane a partiturilor pentru pian, voi încerca, foarte pe scurt, să conturez cadrul acestei probleme în planul general al culturii umane.



– A = sfera notației generale. Preocuparea de a găsi forma cea mai potrivită prin care să se poată fixa într-o imagine care „se vede” sunetul care „se aude”- își găsește rădăcinile în activitatea și strădania multimilenară a omului.

– B = sfera notației sunetelor vorbite. Evoluția semnelor care au însemnat numărătoare, idee, cuvânt, literă și care, în final, au dus la cristalizarea diferitelor alfabete actuale.

– C = sfera notației sunetelor cântate.

Evoluția semnelor ce indicau sunetele cântate, cu text, fără text, vocal, instrumental, a cunoscut etape importante, ca aceea a notației neumatice, notației psaltice-bizantine, a vechilor tabulaturi pentru orgă, a basului cifrat etc. Continuând cu tot ce a însemnat „notație muzicală” după Guido D’Arezzo și stabilirea la portativul de 11 linii, ne vom da seama că, de fapt, urmărind problema notației muzicale parcurgem întreaga istorie a muzicii scrise.

Muzica este o artă vie, care trăiește prin manifestarea ei concretă, reală, activă, în fața publicului din sala de concert, în familie, sau pentru plăcerea celui care cântă.

Notația este cea care permite ca fenomenul respectiv, al manifestării muzicale active, să se poată repeta, aproximativ la fel, – cu mereu alți interpreți, în condiții diferite –, permite ca opera muzicală să poată fi interpretată din nou, peste timp, peste ani, „să rămână”.

Pelicula, banda magnetică, discul sunt mijloace mecanice prin care o anumită interpretare realizată o singură dată de cineva, se poate auzi și poate rămâne în timp. Nimic nu poate însă înlocui

* Bibliografie selectivă: Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*; Paul Lang and Nathan Broder, *Contemporary Music in Europe*; Virgil Thomson, *American Music Since 1910*; John Cage, *Notations*; Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*; Gillo Dorfles, *Interferenze tra musica e pittura e la nuova, notazione musicale* – articol în „Musica a arti figurative”.

notația muzicală, singura care oferă baza reînnoirii interpretării, viabilitatea continuă a operei scrise. Cât timp notația sunetelor vorbite a avut drumul ei, iar cea a sunetelor cântate a evoluat distinct, în domeniul său de acțiune, totul a decurs relativ clar.

– E = sfera notației muzicale contemporane preia integral realizările obținute în evoluția notației muzicale tradiționale, dar conține în plus o serie de elemente datorate interferențelor tot mai frecvente cu alte arte, cum ar fi: pictura, grafica, teatrul, poezia, baletul, precum și imixtiunii unor parametri specifici altor domenii de activitate, aparținând științelor exacte: matematică, fizică, acustică, electronică, mașini calculatoare etc., care își fac loc tot mai mult în discipline muzicale ca: analiza formelor, compoziție, muzicologie etc. De asemenea, ceea ce a devenit, cu timpul, o problemă specifică a notației utilizate în partiturile contemporane este notația sunetelor nemuzicale.

– D = notația zgomotelor.

Notația partiturilor contemporane pentru pian reprezintă, în acest context, un caz particular al sferei notației muzicale contemporane, sau, altfel spus, aplicarea întregii problematice expuse mai sus la un domeniu anumit, la literatura pentru pian. În cele ce urmează, vom încerca să distingem în notația muzicală contemporană câteva tendințe corespunzând diferitelor orientări ale structurii pieselor.

Astfel, este vorba, în primul rând, de acea tendință de a îmbogăți metric discursul sonor, tendință concretizată prin trei aspecte principale: ¹– acela de a realiza o polimetrie interioară, obținută prin dispoziția deliberată a unor accente care creează de fapt o cu totul altă măsură decât cea menționată în partitură prin fracții și bară de măsură: exemplu din Finalul *Concertului pentru pian și orchestră* "pe Culmile Carpaților" de Stan Golestan; ²– alt aspect de polimetrie este mai ușor de sesizat, deoarece se referă la utilizarea unor măsuri alternative, notate deschis. Exemplu: Nicolae Coman, *Ora veche* – măsuri alternative 7/4, 3/4; ³ – al treilea aspect de modificare metrică se referă la renunțarea completă la bara de măsură. Exemple: Sigismund Toduță, *Trenia*; Liviu Comes, *Melopee*; Nicolae Brânduș, *Piese pentru pian*. O altă tendință la care ne putem referi, desigur cu o arie foarte largă de acțiune este îmbogățirea ritmică a limbajului muzical. Aici întâlnim, de asemenea, mai multe aspecte, cum ar fi: dificultăți ritmice remarcabile într-un text polifonic de o mare claritate și concizie, cum este începutul părții a III-a din *Concertul pentru pian și orchestră op.19, nr.2* de Filip Lazăr. Multiple dificultăți ritmice rezultate din împărțiri neregulate, în partea a III-a a *Sonatei în fa# minor* de George Enescu, Final, unde observăm și notarea deosebită a unui acord „în rezonanță”, („en résonance, sans frapper l'accord”).

Prezența colorată și succulentă a ritmurilor noastre populare în unele dintre partiturile contemporane românești pentru pian, excelând în unele piese de Paul Constantinescu și mai ales de Sabin Drăgoi, reprezintă pentru interpret o problemă mult mai dificilă decât pare la o simplă analiză. Aceasta pentru că ritmurile populare românești trebuiesc redactate nu numai corect, ele trebuiesc trăite cu cel mai sigur simț al autenticității lor originale. În unele lucrări contemporane pentru pian apar ritmuri extra-europene a căror utilizare transplantată pe solul european este interesantă ca o curiozitate. La noi, cea care aduce parfumul intonațiilor și ritmurilor orientale, mai ales japoneze, este Doina Nemțeanu-Rotaru. Exemplul cel mai cunoscut în acest sens în muzica apuseană rămâne Oliver Messiaen, care utilizează ritmuri indiene explicate prin legendă.

Scriitura modală este o tendință prezentă alături de celelalte enumerate mai sus, chiar în piesele citate până acum. În mod deosebit, țin să remarc utilitatea explicațiilor referitoare la modurile populare date în caietul său de *Piese pentru pian* de către compozitoarea Myriam Marbé. Politonalitate: exemple din *Impresiunea nr.9* de Mihail Andricu; Vinicius Grefiens, *Miniaturi*; Bela Bartok, exemplu din piesa *Vocea nopții* – din ciclul *Cerul liber*; Myriam Marbé, partea a II-a din Sonatină, *Invențiune*, acest ultim exemplu fiind un eșantion de polimodalism. În toate aceste exemple o mână cântă într-o tonalitate (respectiv într-un mod), iar cealaltă într-una diferită.

Aleatorismul este și el prezent în paleta multidirecțională a limbajului contemporan pianistic. Dacă în cazul partiturilor tradiționale aportul interpretului ține mai mult de personalitatea, cultura, fantezia și talentul său de a echilibra și a alege elemente de culoare, agogică, atmosferă, capabile de a sugera stări de spirit, imagini și asociații de idei, în cazul pieselor cu structuri variabile, interpretul este pus în situația de a alege el însuși structura piesei, alcătuind-o din mai multe variante sugerate de compozitor, de a alege ordinea înlănțuirii diferitelor fragmente ale structurii sau chiar de a elabora

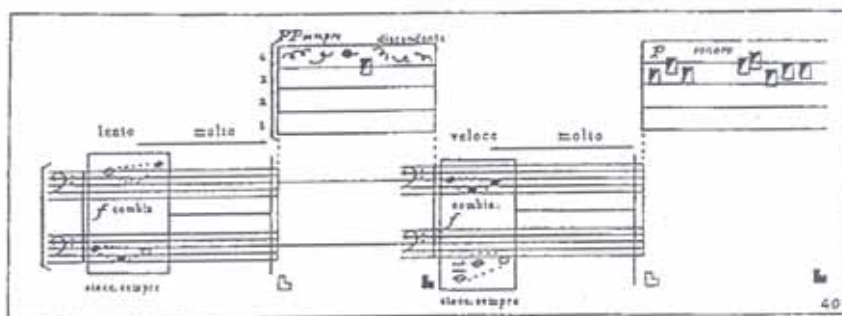
singur structura pe baza unor indicații mai mult sau mai puțin existente în partitură. Exemple: *Trei colinde* de Constantin Simionescu. În exemplele următoare, vom întâlni acel caz de aleatorism în care ordinea succesiunii diferitelor fragmente de structuri – notate de compozitor – este la alegerea interpretului, este vorba de *Monosonata I* de Adrian Rațiu și de piesa *Diacronies II* de Iancu Dumitrescu în care secțiunile prezintă caracteristica de a putea fi executate atât în ordinea firească de succesiune a sunetelor, cât și invers, de la semnul de repetiție spre început. Introducerea zgomotelor în unele partituri „moderne”, a fost însoțită de explicații de notație date, uneori, printr-o detaliată legendă. Exemple: *Concertul pentru pian și orchestră* de Aurel Stroe, *Jocuri pianistice* de Ede Terény.

Curiozități grafice: *Structura I* de Liviu Dandara prezintă o notație pe portative discontinui, plasate totuși – acolo unde apar – în forma obișnuită, adică grupate câte două sau numai unul, în spații paralele și orizontale. Ciclul de piese *Caleidoscop* căruia îi aparține piesa mai sus citată abundă în fel de fel de alte curiozități grafice, unele cu aspect hieroglific, de casete picturale, corespunzând unor module aleatorice (în piesa care dă numele caietului).

Liviu Dandara

CALEIDOSCOP

KALEIDOSKOP



Ca urmare a supradimensionării dificultăților de notație care diferă aproape de la piesă la piesă, interpretarea „pe dinafară” a lucrărilor devine, practic, imposibilă. De asemenea, noua factură a partiturilor contemporane, ne obligă să completăm o muncă desfășurată până azi mai ales în vederea îndeplinirii dezideratului – tabu – respectarea strictă a textului și memorizarea lui, cu cultivarea interesului pentru investigarea zonelor mai puțin cunoscute ale muzicii, dezvoltarea unei maniere active, creatoare în interpretare (exemple: Caietele I, II și III de Dan Voiculescu, intitulate *Carte fără sfârșit*), stimularea capacității de a broda, de a improviza, de a dezvolta diferite variațiuni axate pe un material sonor dat etc.

repede
f, stacc.

moderat
mp, legato

72

desfăceți acordurile, alternând sunetele câte 1-2

numai câte două sunete odată

fiecare deget să fie ținut în clapă până la viitorul atac

ca un joc de copii
mf, dim. sempre

foarte repede
f, stacc.

(se poate muta la cavaele superioare)

cu intermitențe - scurte pauze între grupurile de sunete

scuza

Faceți o compoziție din aceste patru momente încadrate, ținând cont de următoarele indicații:

- în cadrul fiecărui moment, sunetele pot fi eșalonate în orice ordine;
- se va începe neapărat cu primul moment;
- fragmentele pot urma în orice ordine unul după altul, fără a le cânta mai mult de trei ori fiecare;
- între momente vor fi scurte pauze;
- se va încheia cu momentul 2, sub formă de acord: odată scurt și forte, odată lung și piano;
- compoziția va avea o durată variabilă.

O colaborare interdisciplinară între cadrele de pian și cele de compoziție, forme, este de dorit să se axeze pe realizarea unor demonstrații practice de decodificare a unor compoziții muzicale notate diferit de ce am cunoscut anterior, pentru că însăși existența unor astfel de lucrări ne obligă la cercetarea, la studierea lor, la mai multă receptivitate științifică, la o informație mereu „la zi”, la o perfecționare continuă.

IX. ALBUME DIDACTICE DE REPERTORIU

Album de mici piese românești pentru pian

Albumul de mici piese românești pentru pian, – ediție alcătuită și îngrijită de profesor universitar Georgeta Ștefănescu Barnea – a apărut la Editura Fundației *România de Mâine* în anul 1998.

Cele 53 de mici lucrări care îl alcătuiesc aparțin unor compozitori contemporani de primă importanță în muzica românească, constituind o încercare de apropiere a tineretului față de această muzică și au fost selecționate din cele patru caiete cu titlu asemănător editate în 1981 la Litografia Conservatorului din București, apoi la Editura Muzicală, în 1982.

Cuprinsul acestui volum ne dezvăluie, dintr-o privire, o minunată lume a copilăriei, cu preocupările ei de joacă, școală, povești, vacanțe, excursii etc. Compozitori din generații diferite sunt prezenți cu gândul lor cald pentru cei mici, fiecare în felul său, îi cheamă spre muzică, spre frumos, spre învățătură, spre frumusețile patriei în care s-au născut, spre jocurile și cântecele noastre populare.

Astfel, de la Dimitrie Cuclin, Mihai Jora, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Liviu Comes, Alexandru Pașcanu, Carmen Petra Basacopol, Felicia Donceanu, Myriam Marbé, Liviu Dandara, Cristea Zalu, Doina Nemțeanu-Rotaru, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Paul Rogojină, Violeta Dinescu-Lucaci, Terény Ede, Nicolae Chilf, Alma Cornea Ionescu, Dan Voiculescu, Constantin Simionescu, Vinicius Grefiens, Dumitru Bughici, Anatol Vieru, Doru Popovici, Nicolae Coman primim în dar titluri ca: *Vino să te prinzi în joc*, *A fost odată*, *Poveste*, *Caruselul*, *Tren de munte*, *După fragi*, *Cântec de leagăn*, *Hăulit*, *De-a Baba Oarba*, *Melc, melc, codobelc*, *Țambalul*, *Fluierașul*, *Urare de Anul Nou*, *Joc haiducesc*, *În recreație*, *Colind*, *Seara la stână* (de Liviu Glodeanu), *Joc de copii*, *Glumă* et.

Critica de specialitate a consacrat un important articol acestei apariții editoriale, sub pana muzicologului Viorel Cosma.

MIORIȚA

Liviu Comes

The image displays a musical score for the piece 'MIORIȚA' by Liviu Comes. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line begins with a 'Sostenuto' marking and a tempo of 'rit. a tempo'. The piano part features a series of chords and arpeggios. The second system continues the vocal and piano parts, with a tempo change to 'a tempo' and a 'rit.' marking. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, *p dolce*, and *pp subito*. Fingering numbers (1-5) are provided for both hands. The piece is in 4/4 time and G major.

Miercuri, 19 august 1998/4

Albume didactice de pian

În penuria de tipărituri muzicale pentru viitorii interpreți, fiecare volum care mai apare în prezent la edituri particulare poate fi socotit un eveniment singular. De aproape trei decenii, Georgeta Ștefănescu-Barnea, profesoară de pian la Universitatea de Muzică, și-a propus să valorifice în special fondul de muzică veche românească pe calea unor culegeri de piese instrumentale. Recent, activând în cadrul Facultății particulare de Muzică a Universității „Spiru Haret”, a inițiat un ciclu de albume pentru pian, necesare viitorilor instrumentiști, dar totodată și micilor școlari de la liceele de muzică.

Cu sprijinul Editurii Fundației „România de Măine”, prof. univ. Georgeta Ștefănescu-Barnea a tipărit un **Album de mici piese românești pentru pian** (60 pagini). Cele 53 de lucrări, semnate de compozitori contemporani, ne oferă o interesantă panoramă a creației autohtone, în care ineditul se îmbină cu practica didactică (piesele sunt ordonate în sens evolutiv, de la simplu până la complex). Este surprinzătoare varietatea stilistică a pieselor de la clasic și neoclasic până la modern și avangardist. Regăsim nume prestigioase de compozitori, de la Alexandru Pașcanu, Liviu Comes, Marțian Negrea, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Alma Comea-Ionescu, Liviu Dandara, Cristea Zalu, Doru Popovici, până la Anatol Vieru, Carmen Petra-Basaco-

ALBUM DE MICI PIESE ROMÂNEȘTI PENTRU PIAN



ediție alcătuită și îngrijită
de
prof. univ. GEORGETA ȘTEFĂNESCU-BARNEA

Editura Fundației „România de Măine”

pol, Nicolae Brânduș, Liviu Glodeanu, Irina Odăgescu, Myriam Marbe, Felicia Donceanu, Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Dan Voiculescu ș.a. Este un evantai de limbaje sonore, procedee tehnice, formule armonice și contrapunctive de mare sugestivitate. Dar, mai presus de orice mijloc de expresie artistică folosit de fiecare creator, numitorul comun al Albumului întocmit de Georgeta Ștefănescu-Barnea rămâne sursa inepuizabilă de inspirație: folclorul românesc. Dacă viitorii interpreți vor ști să promoveze în rândurile tineretului asemenea piese, atunci nu ne vom mai teme că peisajul muzical autohton se va îngusta până la dispariție. Păcat că lipsește din Album miniaturistul, prin excelență, Tiberiu Brediceanu. Așteptăm continuarea serialului de piese, fiindcă literatura muzicală românească a creat veritabile perle instrumentale care – din păcate – mai zac încă prin arhive particulare.

VIOREL COSMA ■

*Album de mici piese românești pentru pian la 4 mâini, vol. I, II
și Album de piese românești pentru pian la 4 mâini și 2 pian, vol. III*

Ediții alcătuite și îngrijite de Georgeta Ștefănescu Barnea, au apărut la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București, 1989.

Volumele I și II grupează lucrări prezente și în cele patru caiete de „Mici piese românești pentru pian” apărute în 1981 și în 1982, iar volumul III aduce un material inedit. În totalitate aceste compoziții sunt o adevărată școală de integrare a instrumentului pian în formații de ansamblu, fie de muzică de cameră, fie de orchestră, pentru că deprinderea de a-ți asculta partenerul, respectiv partenerii, se formează în timp, ca și aceea de a citi la prima vedere, sau de a acompania. Un repertoriu interesant, original, nostim, va fi întotdeauna apreciat și util, chiar distractiv, iar lucrările cuprinse în aceste caiete corespund întru totul acestor deziderate. De remarcat este și faptul că piesele la 4 mâini și la 2 pian au fost create de autorii lor în această formă de la început, nu sunt aranjamente sau transcripții.

Printre acești autori întâlnim, – în ordinea apariției în album – nume ca: Dan Constantinescu, Dragoș Alexandrescu, Liviu Dandara, Valentin Petculescu, Nicolae Brânduș, Dan Buciu, Liviu Comes, Hilda Jerea, Constantin Silvestri, Felicia Donceanu, Mihail Vîrtosu, Sorin Vulcu, Alexandru Pașcanu, Paul Rogojină, Doina Marian, Hans Peter Türk, Lucian Vlădescu, Anton Dogaru, Adalbert Winkler, dintre care unii au pășit deja în eternitate...

Titlurile din „Cuprins” au rezonanțe din lumea copilăriei, a jocurilor populare, a basmelor, a personajelor îndrăgite, ca: *Lizuca și Patrocle*, *Stan și Bran*, sau: *Ursul păcălit de vulpe*, *Patru ghicitori* etc., pentru a încheia cu *Basoreliefuli dacice*, după care urmează cele două lucrări mai ample, pentru două pian: *Piesă concertantă* de Adalbert Winkler și *Scherzo-Sonata* de Sorin Vulcu.

UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CONSERVATORUL DE MUZICĂ "CIPRIAN PORUMBESCU" BUCUREȘTI

ALBUM DE PIESE ROMÂNEȘTI PENTRU PIAN

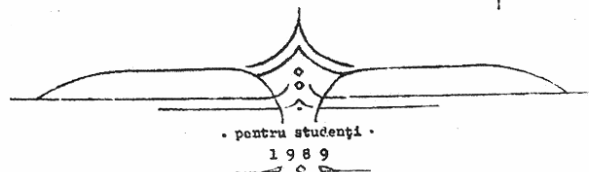
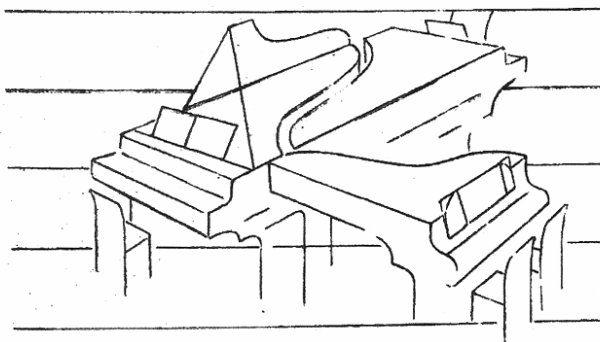
LA PATRU MÂINI ȘI LA DOUĂ PIANE

Ediție alcătuită și îngrijită

de

Lect.univ. **GEORGETA ȘTEFĂNESCU BARNEA**

Caietul III



• pentru studenți •

1989

Lieduri din creația contemporană românească, vol. I, II

Albumul în două volume de lieduri din creația contemporană românească, alcătuit și îngrijit de subsemnata a apărut la Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu” în 1987.

Volumul I înmănunchiază într-un buchet florile muzicale inspirate unor compozitori din zilele noastre, cum sunt: Pascal Bentoiu, Nicolae Coman, Felicia Donceanu, Anatol Vieru de versurile lui Mihai Eminescu, iar următorul buchet – multicolor și bogat în diversitatea sa, – în volumul II, lieduri de Carmen Petra Basacopol, Dan Buciu, Liviu Comes, Emil Lerescu, Myriam Marbé, Alexandru Pașcanu, Valentin Petculescu, Doru Popovici, Adrian Rațiu, Paul Rogojină, Constantin Simionescu, pe versuri de Vasile Alecsandri, Tudor Arghezi, Vlaicu Bârna, Lucian Blaga, Octavian Goga, Magda Isanos, Ion Pilat, Nichita Stănescu și Dan Turcea.

Toate aceste lieduri au fost needitate până la acea dată. În ciuda diversității structurale și temperamentale a compozitorilor cât și a bogăției de inestimabilă profunzime și sensibilitate a versurilor, aceste lucrări au și unele trăsături comune, desigur, în primul rând, caracteristice genului. Astfel, un lirism discret, un inefabil parfum înconjoară totul.

Tonul, confesiv, dureros, autoironic, așa cum este indicat de autoare în cazul liedurilor *Inscripție pe un inel* și *Inscripție pe un mormânt* de Myriam Marbé, pe versuri de Tudor Arghezi, este luminat de imensitatea strălucitoare a zăpezilor albe privite de pe crestele Carpaților ce se bănuiesc dincolo de versurile lui Vasile Alecsandri și Nichita Stănescu în cele două *Pasteluri de iarnă* de Dan Buciu.

Freamătul mării, zbuciumul păsărilor albe în apropierea țărmului pustiu, pe înserat, sunt conturate fin, cu ascuțișuri de peniță muiață în tuș, în liedurile pe versurile lui Ion Pilat – de Constantin Simionescu.

Apropierea primăverii, ca un miracol care descătușează forțele încremenite ale naturii într-o explozie de viață clocotitoare, fără seamăn și de neînving, este tălmăcită în liedurile compozitorului Liviu Comes pe versurile poetei Magda Isanos; *Primăvara*, alături de *Când fânul cosit* și *Anotimpuri* – din ciclul cu același nume – cât și de Carmen Petra Basacopol în *Cântecul primăverii* din ciclul *Cântecele vieții* pe versuri de Nichita Stănescu, din care mai fac parte: *Inima*, *Emoție de toamnă* și *Rău de frumusețe*, prezente de asemenea în album.

În maniera sa caldă, directă, compozitorul Alexandru Pașcanu ne oferă liedul *De neuitat*, pe versuri de Vlaicu Bârna, și oarecum în aceeași atmosferă se prezintă și liedul *Obrajii tăi mi-s dragi*, pe versuri de Tudor Arghezi, subintitulat *Schiță lirică* de Emil Lerescu.

Liedurile lui Valentin Petculescu *Grădini* și *Elegie* pe versuri de Daniel Turcea aduc albumului acel element care confirmă că ceea ce primează într-un lied este încărcătura emoțională care se transmite, indiferent de limbajul muzical utilizat, – de data aceasta acuzând o economie de mijloace redusă, pe alocuri, la un singur sunet.

O melancolie aparte marchează cele trei lieduri pe versuri de Octavian Goga, de Doru Popovici: *Toamna*, *Părășiți*, *Cântec*.

Codrul, tainic și de nepătruns, prieten și sprijin al românilor este prezent atât în liedurile pe versuri de Mihai Eminescu aparținând Felicie Donceanu și lui Anatol Vieru *Cu penelul ca sideful* și *La mijloc de codru des* – fațete diferite ale acelorași poezii, cât și în cele pe versuri de Lucian Blaga, datorate lui Paul Rogojină, *Haiducul* și *Țară*.

Poezia *Și dacă* de Mihai Eminescu apare atât în versiunea lui Nicolae Coman, cât și a lui Anatol Vieru, de fiecare dată cu o prospețime personală.

Pentru încheiere, remarcăm liedul *Treaptă de real și de vis* de Adrian Rațiu, un comentariu dens, sobru, de o sonoritate aspră dar sugestivă, a unei minunate poezii de Nichita Stănescu despre patrie.

ALBUME DIDACTICE DE REPERTORIU ALCĂTUITE ÎN COLABORARE

Mici piese românești pentru vioară, cu acompaniament de pian, caietele I-IV

Ediție îngrijită de: Modest Iftinchi și Georgeta Ștefănescu Barnea

Urmărind aportul realizat de instrumentul *pian* în exprimarea spiritualității noastre specifice, – a ethosului românesc –, prin muzică, în diferitele ipostaze, după ce l-am văzut în piese solo, în lucrări concertante, – ca solist, în compania orchestrei – în „duo” pianistic, la 4 mâini la un pian sau la două

piane, în lieduri, – unde rolul său este cel puțin egal cu al vocii alături de care evoluează, – vom întâlni în continuare lucrări în care pianul acompaniază alte instrumente, susținând și îmbogățind discret sau mai substanțial, după caz, prestația respectivului instrumentist. Astfel, la solicitarea Biroului Secției de creație didactică și pentru copii al Uniunii Compozitorilor din România, am colaborat cu deosebită bucurie la îngrijirea și redactarea corectă a părții pianului dintr-o serie de albume de lucrări românești compuse pentru majoritatea instrumentelor din orchestră, cu acompaniament de pian.

Cele patru caiete de *Mici piese românești pentru vioară cu acompaniament de pian* au apărut în 1980 la Litografia Conservatorului de Muzică din București, iar în 1983 la Editura Muzicală.

Așa cum se arată în Prefață*, „colecția cuprinde un număr important de piese, create special în scop didactic, pentru a remedia lipsa adânc simțită a repertoriului românesc de vioară pentru începători. Pieseile ilustrează variate stiluri și modalități de exprimare. În ceea ce privește gradul de dificultate tehnică, acesta este variabil chiar privind aceeași piesă, în funcție de digitația adoptată (poziția I, a II-a și a III-a). Acest lucru dă profesorilor largi posibilități de adaptare a repertoriului la nivelul capacităților individuale ale elevilor”.

- Semnată de Biroul Secției de creație didactică și pentru copii a Uniunii Compozitorilor din România.

Printre autorii micilor piese pentru vioară, în ordinea apariției în cele patru caiete, cităm: Walter Mihai Klepper, Maya Badian, Anton Zeman, Nicolae Ciocoiu, Cristian Alexandru Petrescu, Anton Dogaru, Myriam Marbé, Adrian Rațiu, Paul Rogojină, Mihail Vîrtosu, Alexandru Velehorsch, Cristea Zalu, Dan Voiculescu, Nicolae Brânduș, Valentin Petculescu, Sorin Vulcu, Mircea Bădulescu, Maia Ciobanu, Florin Dimitriu, Dan Buciu, Constantin Romașcanu, Dumitru Capoianu (prezent cu o suită de cinci piese), Aurel Barbu, Grigore Nica, Adalbert Winkler, Constantin Simionescu, Liviu Comes (patru schițe), Ludovic Feldman, Vasile Timiș, Doru Popovici (trei miniaturi).

Pieseile, uneori grupate în mici cicluri aparținând aceluiași autor sunt interesante, atractive și gândite pentru a fi cântate în audii, pe scenă. Pianul are rol foarte important nu numai pentru realizarea de moment a interpretării respective, dar și pentru că îi dă violonistului siguranța că participă la un act artistic, că face muzică, ceea ce e un adevărat stimulent în studiul său destul de arid la început.



***Albume de piese românești pentru violă, violoncel,
contrabas cu acompaniament de pian.***

Lucrări îngrijite de: Vasile Țugui și Georgeta Ștefănescu Barnea

Continuând seria lucrărilor românești adresate tinerilor instrumentiști inițiate de Secția de creație didactică și pentru copii a Uniunii Compozitorilor din România, *Albumele pentru Coarde grave, violă, violoncel, contrabas* cuprind piese dedicate elevilor din clasele V-VIII ale școlilor și liceelor de muzică, începători în studiul acestor instrumente. Printre compozitorii care au dăruit lucrări albumului pentru violă apărut în 1984, figurează nume ca: Liviu Borlan, Carmen Petra Basacopol, Dan Buciu, Mihail Vîrtosu, Grigore Nica, Anton Dogaru, Constantin Simionescu, Alexandru Velehorschii. „Intonația justă, dezvoltarea auzului armonic, o emisie sonoră frumoasă, sedimentarea deprinderilor tehnice instrumentale, sunt calități obținute prin interpretarea pieselor cu acompaniamentul pianului, care întrește și dezvoltă sonor discursul instrumental.”

• Citat din Prefața albumului, semnată de Vasile Țugui.

Considerând că partea pianului va fi interpretată tot de un elev-pianist, în anumite cazuri, am notat și indicații de digitație, orientativ, bineînțeles, în partitură, mai ales că e vorba de un acompaniament substanțial, ce trebuie studiat înainte de a se face asamblarea.

Albumele pentru *violoncel* și *contrabas* cu acompaniament de pian au apărut în 1985, tot la Litografia Conservatorului de Muzică din București. Primul, pentru violoncel, conține lucrări de: Carmen Petra Basacopol, Dan Buciu, Vasile Țugui, Grigore Nica, Anton Dogaru, Kozma Géza, Nicolae Ciocoiu, Liviu Comes, Paul Rogojină, Mihail Vîrtosu, Myriam Marbé. Al doilea, pentru contrabas, grupează compoziții de: Sorin Vulcu, Mihail Vîrtosu, Anton Dogaru, Violeta Dinescu.

Întreaga colecție de *Piese românești pentru coarde grave cu acompaniament de pian* reprezintă un repertoriu de muzică de cameră deosebit de valoros, de o mare diversitate emoțională, de mare sensibilitate, exprimat în diverse modalități de expresie. Existența unor mici suite de 2-5 compoziții de același autor, este benefică pentru alcătuirea programelor de recital. Sunt, de asemenea, și câteva lucrări mai mari, de exemplu câteva „sonatine”, *Balada* (de Alexandru Velehorschii) pentru violă, *Aria* (de Liviu Comes) pentru violoncel sau contrabas și pian, *Balada* (de Nicolae Ciocoiu) pentru violoncel și pian etc.

Mici piese românești pentru flaut, oboi, clarinet, fagot, cu acompaniament de pian

Ediție îngrijită de: Ion Cudalbu și Georgeta Ștefănescu Barnea

Volumul de piese românești pentru instrumente de suflat din lemn – flaut, oboi, clarinet, fagot – și pian, a apărut în 1984 la Litografia Conservatorului din București, iar în 1988 la Editura Muzicală.

Din sumarul său fac parte 30 de titluri de piese aparținând compozitorilor: Constantin Simionescu, Ion Cudalbu, Maia Ciobanu, Florin Dimitriu, Gabriela Aștileanu, Nicolae Ciocoiu, Liviu Dănceanu, Gheorghe Costin, Mihail Vîrtosu – în volumul I și Liviu Comes, Carmen Petra Basacopol, Nicolae Brînduș, Vasile Timiș, Dan Buciu, Sorin Vulcu, Paul Rogojină, Adam Czako – în volumul II.

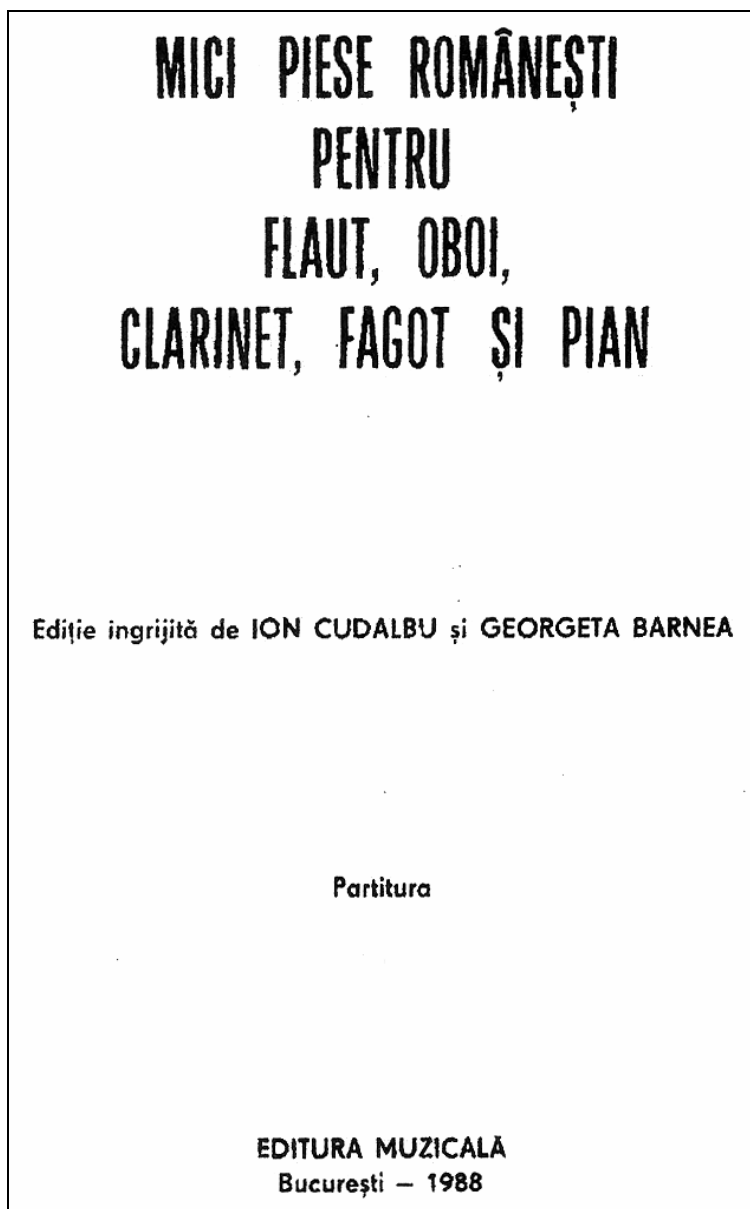
Dintre aceste piese unele sunt scrise pentru un singur (anumit) instrument și pian, de exemplu, numai pentru fagot și pian sunt notate piesele: *Voioșie* de Vasile Timiș, *Poveste* de Sorin Vulcu, *Cântec trist* și *Glumă* de Paul Rogojină, *Joc cu strigături* de Florin Dimitriu. Altele figurează numai în versiunea pentru clarinet și pian, ca: *Temă cu variațiuni* de Constantin Simionescu, *Amintiri* de Gabriela Aștileanu, *Serenadă* de Nicolae Ciocoiu, *De-a prinselea* de Liviu Dănceanu, *Pastel de toamnă* și *Burlescă* de Gheorghe Costin, *Mică piesă* de Mihail Vîrtosu.

Piesele *Joc de copii* de Ion Cudalbu și *Pastorală* de Mihail Vîrtosu sunt scrise numai pentru oboi și pian, iar piesa *După ploaie* de Maia Ciobanu este compusă pentru flaut și pian.

Alte piese sunt prezentate în două ipostaze, cu știmele respective, adică se pot executa la trei instrumente diferite, pentru fiecare variantă instrumentală existând știma, de exemplu – pentru flaut, dar și pentru oboi sau clarinet + pian, apar – *Floarea soarelui*, *Pastorală* și *Cucu* de Carmen Petra Basacopol, *Trei piese pentatonice* de Nicolae Brînduș, *Doină* de Dan Buciu, *Jocul păsărelelor* de Sorin Vulcu, *Trei piese mici* de Adam Czako. Una este scrisă pentru oboi, dar și pentru flaut și fagot – *Glumă pe portativ* de Dan Buciu, alta pentru clarinet, flaut și oboi – *Mica romanță* tot de Dan Buciu.

În sfârșit, există și piesa în patru nuanțe coloristice instrumentale, cum ar fi – *Două dansuri din Apuseni* de Liviu Comes pentru oboi, dar și pentru flaut, clarinet în Si bemol și fagot și *Amintiri* de Ion Cudalbu, pentru clarinet, dar și pentru flaut, oboi și fagot.

Pentru toate aceste piese se utilizează acompaniamentul de pian din volumele – partitură – I, II de bază, ceea ce , deși pare economic, poate crea și dificultăți, unele piese trebuind să fie copiate la xerox, sau de mână, pentru a nu se apela mereu la volumul comun. Esențial este însă faptul că aceste piese există.



***Album de piese românești pentru trompetă, corn, trombon-tubă
percuție, cu acompaniament de pian***

Ediție îngrijită de: Ion Cudalbu și Georgeta Ștefănescu Barnea

Spre deosebire de albumul anterior, acesta, dedicat instrumentelor de alamă – trompetă, corn, trombon-tubă – percuție și pian are o structură diferită, fiind alcătuit din patru fascicule, fiecare fascicul de știmate aparținând unui anumit instrument fiind însoțit de partitura sa separată cu acompaniamente. De asemenea, piesele din acest album apar într-o singură variantă instrumentală, cu câteva excepții, cum ar fi piesa *Poveste* de Sorin Vulcu, compusă pentru trombon, dar și pentru corn,

sau piesa *Amurg* de Liviu Comes, scrisă atât pentru corn cât și pentru trombon-tubă și pian. Cele *Două dansuri din Apuseni*, tot de Liviu Comes, apar pentru trompetă și pentru pecuție + pian.

Într-o ipostază aparte sunt prezentate aici piesele *Pantomimă* de Liviu Comes și *Variațiuni în ritm de joc* de Paul Rogojină, ambele pentru pecuție solo, fără acompaniament de pian.

Cele 14 piese pentru trompetă – cu acompaniament de pian – sunt semnate de: Dan Buciu, Carmen Petra Basacopol, Maia Ciobanu, Liviu Comes, Ion Cudalbu, Florin Dimitriu, Anton Dogaru, Dumitru Marinescu, Mihail Vîrtosu, Sorin Vulcu.

Piese pentru corn, în număr de 12, sunt semnate de: Liviu Comes, Ion Cudalbu, Florin Dimitriu, Anton Dogaru, Dumitru Niculicea, Gheorghe Păunescu, Valentin Petculescu, Alexandru Velehorsch, Sorin Vulcu.

Pentru trombon-tubă, un grup de 14 piese ne sunt oferite – în ordinea apariției în volum –, de compozitorii: Myriam Marbé, Sorin Vulcu, Dan Buciu, Vasile Timiș, Dumitru Niculicea, Anton Dogaru, Ion Cudalbu, Alexandru Velehorsch, Paul Rogojină, Liviu Comes. Opt piese pentru pecuție – dintre care, așa cum am arătat, două sunt fără acompaniament de pian, – aparțin compozitorilor: Maya Badian, Anton Dogaru, Sorin Vulcu, Ion Cudalbu, Liviu Comes, Paul Rogojină. Inspirat din folclorul inepuizabil al poporului nostru, amintind frumusețile naturii și nostalgia vacanței, aceste piese sunt gândite astfel ca, deși linia melodică a instrumentului solist este relativ accesibilă ca dificultate tehnică de execuție, rezultatul sonor în interpretarea însoțită de acompaniamentul de pian să fie bogat înveșmântat.

Albumul – în patru caiete – pentru instrumente de suflat de alamă, pecuție, cu acompaniament de pian, a apărut în anul 1985 la Litografia Conservatorului din București.

Impresionanta colecție de Albume de lucrări românești adresate pianului, vocilor, ca și tuturor instrumentelor din orchestră cu acompaniamentul de pian la care am avut cinstea de a contribui în calitate de îngrijitor de ediție, constituie, în opinia mea, una din cele mai importante acțiuni realizate din inițiativa Secției de creație didactică și pentru copii a Uniunii Compozitorilor din România.

Lucrările prezentate au meritul de a fi creat un repertoriu contemporan românesc original, inedit și – în cele mai multe cazuri compus special pentru aceste instrumente. Intenția de a-i apropia pe elevi sau studenți de creațiile autohtone își găsește rezolvarea prin studierea a cât mai multe lucrări noi, cu grijă ca orice linie melodică să fie expresivă, să „cânte”. Să nu asistăm vreodată la o prezentare de sunete izolate, ci să urmărim desfășurarea frazelor, cu întrebările și răspunsurile lor, curbele lor firești de intensitate și agogică.

O baladă sau o doină, un concert, o sonatină, o suită de miniaturi sau de dansuri create din emanația sufletului – a ethosului românesc valorează în corola de cultură a umanității mai mult decât orice discurs.

X. UNELE ASPECTE ALE EVOLUȚIEI CREAȚIEI MUZICALE CONTEMPORANE

Creația muzicală contemporană, nespuns de bogată și strălucitoare în diversitatea ei, a avut o evoluție sinuoasă și frământată, marcată de evenimentele istorice ale secolului. Multe lucrări analizează, teoretizează, propun sistematizări, periodizări pentru creația muzicală contemporană, evidențiind fie aspectul limbajului muzical, fie pe cel al evoluției formei, încât este foarte greu să le sintetizeze cineva. În cele ce urmează voi face doar câteva spicuiuri din scrierile care m-au interesat mai mult, fie prin profunzimea puterii de analiză sau sinteză, fie prin originalitatea unghiului de perspectivă în apreciere.

Pentru a vorbi despre caracteristicile evoluției muzicale contemporane, Jules Combarieu, în Concluzia la volumul III din *Histoire de la Musique*, arată că istoria muzicii ar putea fi rezumată în patru mari curente, după cum urmează: 1. *Curentul greco-latin* pornit din Grecia... personificat de numele lui Pythagora, bazat pe cele trei intervale: octava, cvinta, și cvarta ($2/1; 3/2; 4/3$). 2. *Curentul anglo-flamand*, străin de tradiția pythagoreică, cultivând contrapunctul sau polifonia. Influența sa pătrunde în Bavaria prin Orland de Lassus (1532 – 1594), în Italia prin Adrian Willaert (1490 – 1562) care vine de la Roma, apoi la Ferrara, fiind din 1572 organist la San Marco din Veneția și contribuind la formarea curentului următor; 3. *Curentul italian* care are două ramuri, școala venețiană – Gabrielli (1659-1690) și școala romană – Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594). Acesta creează stilul în care contrapunctul nu mai este scop ci mijloc de compoziție. Acțiunea sa se extinde asupra Italiei, Spaniei (Vittorio).

Într-o a doua perioadă, o formă foarte expresivă și nouă a dramei lirice și Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) și Claudio Monteverdi (1567 – 1643) exercită influența lor nu numai asupra popoarelor latine, dar chiar în Germania. 4. Curentul german care, cu Bach, Haydn și succesorii lor crează simfonia și muzica de cameră și cu Weber romantismul muzical, dând astfel o continuare ultimelor creații ale lui Beethoven. Acest ultim curent are o funcție universală și chiar mondială, dar este pe cale de a se termina.

În continuare voi prezenta aspecte din evoluția muzicii contemporane în viziunea lui Paul Collaer (1891), așa cum sunt prezentate în cartea sa *La Musique Moderne* (ediția a II-a, 1958)*:

* Paul Collaer, extras din „La musique moderne” ediția a II-a 1958: Prima (generație n.n.) s-a născut între 1862-1873. Ea a provocat în Franța o mișcare pe care suntem obișnuiți să o numim „Impresionism” și ramificațiile sale directe- Erik Satie, Claude Debussy, Paul Dukas, Charles Koechlin, Gabriel Pierné, Albert Roussel, Florent Schmitt. În Germania: Richard Strauss, Hans Pfitzner, Max Reger. Generația a II-a, formată între 1874-1895 vede extinzându-se mișcarea inovatoare în toată Europa. În Germania ieșirea din impas e căutată într-un hiperromantism sau atonalism de către Franz Schreker, Mathias Hauer, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, în sensul apelurilor la modurile noi sau vechi, altele decât Do major, de Ferruccio Bussoni – sau în cercetarea armoniei clasice a bazelor naturale cum propune Paul Hindemith – ori prin folosirea $\frac{1}{4}$ de ton – Alois Haba. O mulțime de compoziții experimentale de un interes pur momentan văd lumina zilei. Atonalitatea devine instrumentul artei expresioniste. În Rusia, Igor Stravinsky își face o nouă concepție despre tonalitate. În Franța, unde regulile scolastice au avut mai puțină greutate ca în Germania evoluția este normală: Maurice Ravel, Maurice Delage, André Caplet dezvoltă acordul de 11° și de 13° – fără rezolvare creând un fel de Post-impresionism bazat pe un mare rafinament al percepției armonice. Această evoluție nu feste suficientă totdeauna în domeniul expresiv pe care caută să-l cucerească Arthur Honegger și Darius Milhaud. Aceștia introduc în muzica franceză un limbaj contrapunctic care nu mai fusese utilizat de la Lully. Spania cunoaște o dezvoltare a artei sale naționale care tinde spre un stil european reprezentat de Manuel de Falla. În Italia se produce o ruptură cu verismul apărând: Franco Alfano, Ottorino Respighi, Alfredo Casella cu limbaj eclectic. Idebrando Piazzetti, Gian Francesco Malipiero, Frederico Ghedini, care tind spre mai multă puritate. În Ungaria, Bela Bartok și Zoltan Kodaly. În Polonia, Karol Szymanowski, în Anglia Gustav Holst, în România, George Enescu, în Boemia, Buhoslav Martinu sunt reprezentanți ai unor renașteri naționale, căutând un stil bazat pe structura

„Făcând o listă a compozitorilor contemporani în ordinea datelor de naștere, se recunosc patru generații distincte, dintre care cea mai veche a pregătit noul fel de a fi al muzicii, a doua l-a realizat, în timp ce a treia a putut exploata roadele fără a face o operă de creație nouă. A patra, a cărei activitate n-a început decât cel de-al doilea război mondial face propuneri cu totul noi”.

Între compozitorii din generația a doua, „reprezentanți ai unor renașteri naționale, căutând un stil bazat pe structura melodică și ritmică a cântecului popular”, în lista respectivă figurează și George Enescu (1881 - 1955).

Prin analogie și în muzica românească o succesiune de date de „intrare în scenă”, de afirmare, ale compozitorilor noștri favorizează o delimitare a generațiilor. Astfel, generația cea mai veche a pregătit terenul, prin relatările, observațiile, culegerile, prelucrările de folclor – autentic – țărănesc sau lăutăresc-orășenesc -, atrăgând atenția asupra acestei comori de originalitate nealterate de elucubrațiile fanteziste ale unor căutări sterile, teoretice, mecanice. Reprezentanții săi sunt prezenți în primele capitole ale acestei lucrări. Generația a doua a dat și la noi marile nume, marile personalități care au creat substanța însăși, de plenară împlinire a muzicii românești, exprimată prin maturitate artistică, șlefuire didactică, elevată competență profesională.

Generația a treia a creat fructificând roadele generației precedente, iar generația a patra a excelat prin diversitatea mijloacelor și procedeele stilistice și semantice, reușind să exprime fațete ale ethosului, ale sufletului românesc, prin caracteristicile personalității lor distincte.

Perioada 1920 – 1949 aduce cu sine confirmarea dezvoltării școlii românești de compoziție. Se produc numeroase experiențe creatoare. Își face apariția un fenomen nou, acela de investigare a zonelor de înnoire ale muzicii bazate pe stilul tradițiilor populare. Se observă alternanța și interferența de moduri, sisteme cromatice, trepte și cadențe fluctuante, moduri nonoctaviante, ritmică de o mare diversitate, elemente neobișnuite de armonizare mergând până la „cluster” (în suita *Impresii din copilărie* de George Enescu). Se afirmă polifonia de influențe populare, în lucrările lui George Enescu, Zeno Vancea, Constantin Silvestri, Paul Constantinescu, Mihail Jora, prevestind creațiile de azi.

În deceniul 1950 – 1960, în muzica noastră apar elemente de limbaj care se desprind treptat din sfera diatonismului. Se cultivă un limbaj modal cromatic de mare diversitate, punându-se în evidență conceptul de pan-modalism rezultat din fenomenul interferării modale. Vasile Herman** arată stadiile de dezvoltare ale gândirii modale: 1. cromatismul difuz; 2. stadiul preserial; 3. organizarea serială cu diferite derivate; 4. începuturile gândirii postseriale. Toate acestea sunt puternic împlântate în solul

melodică și ritmică a cântecului popular. Această a doua generație aparține artiștilor cei mai semnificativi ai epocii noastre; sensibilitatea și arta lor corespund caracterului unei epoci frământate...

A treia generație născută între 1899-1912 se angajează cu îndrăzneală pe urmele novatorilor. George Auric, Francis Poulenc, Ernst Krenek, Henri Sauguet, Dmitri Șostakoviici tind să realizeze un echilibru între direcțiile diverse ale generației precedente. Nimic nou ca tehnică și limbaj nu lărgeste orizontul. Artiști adesea originali par să dorească stabilirea unui nou clasicism în anul libertății noi. Astfel este pentru auric, Poulenc, Sauguet, François, Orff, Chevreuille, Dallapiccola, Petrassi și chiar Messiaen. Între ei se află mai mulți englezi: Benjamin Britten, Michael Tippett, William Walton și americanii Aaron Copland, Walter Piston, Hugues Sessions, Samuel Barber. Spania depășește faza folclorică și Mexicul se impune cu Chavez și Revueltas. În plus, trebuie să notăm activitatea în cerc închis a Germaniei național-socialiste și a Rusiei Sovietice.

În generația a IV-a, născută după 1912, figurează muzicieni care caută moduri de expresie în întregime noi. Neliniștea lor corespunde incoerenței lumii ieșită în 1945 din cel de-al doilea război mondial. Unii clădesc pe cercetările lui Schönberg și Webern un dodecafonism mai mult sau mai puțin riguros. Bruno Madera, Luigi Nono, Mario Peregallo, Pierre Boulez urmează această direcție în timp ce Germania redată libertății tinde să prelungească efortul constructiv al lui Hindemith. Faptul nou este căutarea expresivității și a mijloacelor diferite de tot ce a fost gândit și realizat anterior: încercările de muzică concretă ale lui Pierre Schaeffer și de muzică electronică ale lui Meyer-Eppler. Se remarcă muzicieni ca: Stockhausen Karlheinz și Karel Goeyvaerts.

Repartizarea în patru generații propusă aici nu este riguroasă. Există printre cei mai în vârstă artiști mai noi decât unii tineri. Ținând seama de evoluția limbajului, Charles Koechlin este mai avansat ca Henri Sauguet iar Șostakoviici e cel mai puțin modern decât Stravinsky. Pe de altă parte, compozitorii celor patru generații au compus simultan, unii opere de maturitate, în timp ce alții, primele lor încercări și nimeni nu poate spune că influența se exercită numai de la cei mai în vârstă la cei mai tineri. Poate fi și invers. Există, de altfel, între artiștii de diferite generații contacte, schimburi spirituale care fac să existe un spirit de epocă cuprinzând o perioadă destul de întinsă”.

** Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*.

muzical autohton. Pătrunderea modalului în structura complexă a unor astfel de muzici cunoaște următoarele modalități specifice: 1. formulele de esență modală, (cromatică) alcătuiesc prin juxtapunere o serie; 2. continua lor variație generează noi și noi tipuri melodice variate; 3. suprapunerea armonică a acestora dă naștere unor acorduri specifice care amintesc armoniile de Țițură și taraf; 4. profilul de scară al unor serii creează dodecacorduri.

Pentru perioada cea mai apropiată de zilele noastre, iată cum se exprimă compozitorul Ștefan Niculescu în studiul său *Un nou spirit al timpului în muzică*^{**}: „de vreo două decenii s-a petrecut în muzică o mutație imperceptibilă la început, dar tot mai transparentă cu trecerea vremii”....nu mai apăruse nici o direcție fundamental nouă în creația muzicală. Coexistau doar direcțiile deja manifestate înainte. „Lucrări puternice continuau să exploreze teritorii noi sau abia întrezărite pe una sau alta din orientările instaurate. Dar idei cu totul inedite nu se mai arătau și nici nu aveau să se ivească până azi. Din „monistă” sau „reducționistă”, adică din închiderea pe o singură direcție, gândirea muzicală pare a învăța acum, cu greu, nu numai să accepte pluralitatea, ci și să o integreze, să tindă chiar spre o iluzorie unitate a diversității”. E vorba de un nou ciclu în dezvoltarea muzicii ce s-ar putea numi „postmodernitate”. În continuare, Ștefan Niculescu propune o nouă perspectivă asupra istoriei muzicii din ultimele două secole pornind de la asocierea cuplurilor: ordine/dezordine și individual/colectiv. În esență găsim o aspirație către un limbaj comun care să îngăduie comunicarea neîngrădită și, prin ea, împlinirea rostului muzicii. De asemenea, limbajul muzical comun este posibil de întrezărit și dinspre teoria muzicii – astfel teoria lui Lerdhal și Jakendorff își propune să descopere reguli perceptibile universale și independente de orice limbaj. Mai mult, Lerdhal (1985) crede chiar că teoria sa ar oferi o apropiere științifică de bazele compoziției muzicale, de unde posibilitatea stabilirii acelui consens în domeniul practicii, dispărut – constată el – odată cu avangarda în jurul anilor ‘60-’70. Mihaela Roșu remarcă^{***}: „preluând meșteșugul de la reprezentanții de frunte ai muzicii românești contemporane ca: Sigismund Toduță, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe și alții, tinerii compozitori tind a se defini ca personalitate, pe plan ideatic, estetic, filozofic, poetic, aduc un suflu neocromatic ca expresie a sintezei elementelor consacrate și a ultimelor descoperiri. Se remarcă preocupările pentru forma deschisă (Ulpiu Vlad) extinderea procedurii variațional și improvizatoric, cercetări în domeniul anamorfozei sonore (Șerban Nichifor) și în cel al rezonanței naturale (Călin Ioachimescu). Ca limbaj se investighează zona totalului cromatic (Marina Vlad) sau muzici extraeuropene (Mihnea Brumariu). Structuri arhetipale construite pe armonicele naturale sunt folosite de Liana Alexandra și rafinamente timbrale se obțin prin combinarea surselor oferite de instrumentele clasice și electronice. Alături de folclor este exploatat ca sursă și filonul bizantin oferind inedite posibilități în plan estetic și expresiv (Liana Alexandra, Șerban Nichifor)”. În contextul evoluției creației muzicale europene, muzica românească de azi ne apare perfect integrată, prin gradul său de profesionalitate, elaborare artistică și expresie a unui ethos inconfundabil, cu rădăcini în cele mai vechi straturi ale civilizației umane. Distinsa artistă – literată, pianistă, și profesoară Cella Delavrancea scria în 1937: „...În mitologia elenă. Orfeu, muzicantul care îmblânzise fiarele prin vraja cântecului său, este sfâșiat de Bacchante.

Dinamismul muzicii desigur poate să mâne avântul omenesc până la abisuri fără fund; Germania, țara muzicii este și țara războinicilor. Orfeu găsisese formula tragică a modulațiilor ce nu trebuiesc cântate fără să-ți plătești cu viața îndrăzneala”^{****}. „Tinerii noștri compozitori să țină seama de dinamismul epocii în care trăiesc, să asculte întorsătura unui fir melodic depănat seara pe un drum de țară, să-și aducă aminte de răbdarea unei țărănci române modulând cu acul minunatele alțițe ale unei ii. Să aleagă, în ritmurile complicate ale unui cântec popular, ceea ce se cuvine prezentului, adică tot ce are grai, vioi, hotărât și să nu se îndepărteze de drumul muzicii populare bătut de atâtea veacuri de jale și bucurii. Cei care au dar de creație să scrie în stil românesc. Cei care interpretează să studieze cu dragoste și răbdare, să-și dăruiască tot talentul pentru a face cunoscută muzica noastră, cu bucuria de a fi fost cei dintâi, adevărați pionieri ai compozițiilor românești”^{*****}.

^{**} apărut în nr. 9 al revistei Muzica.

^{***} În articolul său *Profilul unei generații* (Revista „Muzica” nr. 7/1986).

^{****} extras din articolul *Acorduri în ton major* de Cella Delavrancea. Editura Muzicală 1970.

^{*****} extras din articolul *Promovarea muzicii românești* de Cella Delavrancea, volumul *Dintr-un secol de viață* – ediție îngrijită de Valeriu Răpeanu, Editura Eminescu 1987.

XI. STUDIUL PIANULUI, FACTOR ACTIV ÎN FORMAREA PERSONALITĂȚII VIITORILOR MUZICIENI

Pianul este principalul instrument de lucru în studiul și aprofundarea celor mai importante discipline de specialitate muzicală: compoziția, dirijatul, teoria și solfegiul, armonia, contrapunctul, citirea de partituri, formele, muzica de cameră, acompaniamentul vocal și instrumental, pedagogia etc.

Studiul pianului este un adevărat test de perseverență, curaj, voință, autostăpânire, autocontrol, echilibru psihic.

Este un element formativ, constructiv, în anumite situații chiar recuperator. Constituie un antrenament ideal pentru dezvoltarea atenției distributive.

Activitatea artistică-solistică, de performanță, deși reprezintă idealul spre care tinde fiecare pianist începător, în cele din urmă triază un număr relativ mic de interpreți. Problemele lor sunt de natură strict competitivă, pe plan tehnic și interpretativ. Efortul în studiu, memorizare, concentrare este condiționat și de o atentă pregătire fizică, psihică, de o corectă alimentație și trebuie bine dozat înainte de concert sau concurs.

În cazul “pianului general”, deși mulți dintre studenții noștri dezvoltă, cu timpul, o carieră pianistică solistică și pedagogică, scopul urmărit este cel de educație muzicală, nu de performanță.

*

În încheiere am ales un pasaj dintr-un studiu apărut la Universitatea de Muzică din București, în 1999*.

„Asediați de cavalcada decibelilor dezlănțuiți ce se revarsă asupra lor prin megafoane, prin stațiile de amplificare supramecanizate, robotizate, prin valul de violență, groază, pornografie ce se prezintă neconținut la televizor, pe ecrane, oamenii se simt tot mai însingurați și mai deprimați.

Obosiți de hărmălaia generală, tot mai mulți sunt cei care privesc, cu un nou interes, spre natură, spre începuturi și încearcă să se apropie de izvorul muzicii transmise din străbuni.

Sunt redescoperite valențele tămăduitoare ale muzicii și, probabil, vom asista la o nouă dezvoltare culturală, într-un nou ciclu de elevație spirituală, mai sensibil axat pe calitățile naturale, reale, ale sunetului, în armonie cu tot universul.

Există toate premisele pentru ca această renaștere spirituală să pornească de pe meleagurile noastre, românești, pentru că trăim într-un spațiu binecuvântat, în care calitatea și numărul neobișnuit de mare de talente au fost recunoscute și confirmate. Totul este să știm și să reușim să cultivăm aceste talente, să le insuflăm încredere în valoarea lor, dar și conștiința obligativității de a se autoperfecționa, de a munci, de a studia. Aceasta, nu numai din dorința de a se realiza personal, dar și din patriotism și – de ce nu? –, din dorința de a dăruia omenirii un dram de frumusețe și liniște în plus.”

În viteza fluxului informațional de azi lipsește răgazul pentru analiză, pentru decantarea valorilor. Opinii și curente contradictorii, uneori viciate de interese ascunse, ostile nouă, conturează în afară o imagine falsă, poluată. Sarcina noastră este de a corecta, prin forțele noastre, această imagine.

Potențialul artistico-muzical al generației tinere este minunat, datorită viitorilor profesori de muzică, actualii noștri studenți, este de a-l cultiva cu dragoste, cu răbdare, competență și pasiune.

* *Valențe ancestrale ale muzicii în viziunea lui Alain Daniélou; Clavirul universal – de prof. univ.dr. Georgeta Ștefănescu Barnea, îndrumător științific prof. univ.dr. Dr. H.C.Victor Giuleanu, pag.18.*

15 AIRS NATIONAUX ROUMAINS
transcrits pour Piano par Henri (Alfred Heinrich Ehrlich)
Viena 1850
PREFAȚĂ

Din toate ideile care în ultimii ani s'au arătată qua principale pârghii a le muvmentu-lui, aquea a Naționalității a fostă fôră contestație una din que-le mai puternice. Orî quare a fi judicata que vor face Istoricii venitori asupra acestuî principu politicu, fie qua aquéstă idee sâ se stergă dupô quum sperâmă d'în aintea aque-lora a le Omenității și Progresu-lui fie qua populi si recunoscă odată quô numai în reapropriere, êrô nu în odie se cade sî caute garanția desvoltărei loră, quô numai prin ordine și pace potă căpîta aquéstă egalitate de drepturi atât de dorită, – noi contipuraniî avemă datoria și îndatorarea de a vuă atențiunea și stădiurile nôstre la toate aqueste ideî quare, se nască la orizontele politicu și nu dispară și elle de quătă spre a face locă altora măî întinse și mai mari.

Strigătu-lă de Naționalitate și de Drepturi egale aă afăltă ună resunetă puternică la Populu romană, quare-le locuesce România, Moldavia, Bessarabia, Bucovina întregă, quea măî mare parte din Transilvania și Banat, și quâteva commitaturi din Ungaria. Occupândă ellă singură ună teritoriă peste 5 000 mile pătrate, Populă romană presentăsă ună elementă compactă, tare și unită.

Amă trăită mai multă de trei ani pr'între acestă populă.

Amă avută ocasiă a'î învăția limba, a'î cunôsce obiceiurile, nărăvurile și ariile naționale. Și fiindă-qua pămăntenă m'ău încredințată quô amă înneverită bine caracterulă acestoră melodiă atât de originale și atât de interesante, credă sî îndeplinescă o datoriăde recunoscință pentru primirea favorabilă de quarea totă-dă-una m'ău bucurată lăgă Romani, contribuindă din parte-mă, prin publicarea aquestei colecțiunî o probă quô naționalitate acestui populă se pronunție precisă, necontestabilă, nu numai în limba și datinile sale dar încă și în musica sa, quarea differă de orî-quare alta cunoscută pônă aquum.

Negreșită aqueste arii se vor părea fôrte straniă la ântea vedere pentru melodia loră cu totu-lă originală, quâte o dată sâlbatecă, pentru acompaniamentu-lă loră quare-le aici contine accordurile qua-le măî capricioase, qua-le măî bisare chiar, aici este cu totu-lă simplu, chiar monotonă.

Si cu toate aquestea nu ne sfimă de a speră quă cu quătă ăsă va da quineva ostenela de a le jucă, cu atâtă va pretiui esspresia de melancoliă dulce, posomorită, durerôsă chiar, quarea se pronunția măî în toate ariile de cântecă a le Romaniloră. Sunt în musica națională a acestuî populă de aquele pasagiuri misterioase, quare făcă sî se presimtia dorintie arinde remănate în fundulă inimei si care se manifestăsă prin plânsătă numai.

De altă parte ariile de dantiu resuflă aquea veselă nebunatică, sgomotôsă, la quare nenorocitu-lă se aruncă cu totu-lă în aqueste momente de plăcere.

Instrumentele que întrebuintiasă Romani sunt buciumulă, cavalu-lă, soțiu nedespărtită a-lă pastoriloră, cimpoiulă și naiulă. Sunt multă terrană quariă măî jăcă si din vioră, dar artistă de acestă instrumentă se află ai cu sêmă pr'întă Çigani quariă sunt adevăratăi musică ai oraseloră; – aquestă se servescă si cu neiu-lă, cu cobsa, o specie de mandolină cu corde de metală quare se jăcă cu o pênă. Capu-lă trupeî essecută melodia pe vioră; – Neiu-lă face sî se audiă mai tare în sunete ascutite pasagiuri-la quele măî totă-dă-auna è jucată de cōtră quelă mai în vêrstă d'întră artistă Çigani quarele essecută pe acestă instrumentu acompaniamente-le que-le mai dificile cu o îndemănare amirabilă.

Pe ômenă aquestă, speciă de orchestră âmblătore, îi întêlnescă în toate serbătorile. Ei suntă măî totă-dă-auna cu vestminte orientale. Cândă quine-va îi aude essecutândă cu ună chipă seriosă si melancolică quare-le nique o dată nu'î lasă ariile naționale Romane întră soțietate alesă – adaugendă musicăi instrumente-loră ună cântecă plină de tristetiă, – si cândă vede quineva impresiunea que produce asupra auditoriu-lui loră, atunci se pricepe quă, de-si totă Romani, quariă aă luată o educatiă quătă de puçină îngrijită, au luată manierele si nărăvurile soțietateî moderne, cu toate astea simtimentu-lă națională essistă în totă virtutea la d'însă, si pêtunde lustrulă mode-loră străine.

Quătă pentru caracteru-lă si ritmu-lă musicală a-lă ariiloră romane, se cade sî mărturisescă curată quă este totă que e măî dificile de a cuprinde si de a întelege, decă quine-va nă lă audită jucate în terră de cōtră Çigani chiar. Mă voiă încercă înse de a essplică pe quătă se va puteă diferitele genuri și nuançe-le que-le măî caracteristice a musicăi naționale Romane.

Ariile Romane se împart în *Doine* séu *Balade*, în *Cântece de lume* séu *Romançe*, *Cântice de joc*, séu *Chore* si alte-le, si în *Marsuri* antice nationale.

Balade-le, sunt arii vechi a le quâra cuvinte readucă totă-dă-auna aminte vre o suvenir istorică séu vre un romanțiu de amor. Terrani Munteni, – quari sunt adevărați Bardii romani, cântă aueste balade cu o voce plângătoare, foarte lină, cu un muvământ de muzică cu totu-lă neregulat, stăruind asupra notelor de cântec și iutind pe quele de fantază. Ei știu și de aqwestor arii o espresia de înținare visătoare, de un efect esștraordinariu. Adese-ore cândă quine-va âmbă în muntii teri-lor romane, aude de departe, un fluer quare flueră cu dulcetiă un cântec de dor. O singură voce de muier essecută melodia si sunete-le flueru-lă se amestecă cu cântecu-lă. Atunci se opresce fôră voie-ă qua domni de un farmec necunoscut spre a ascultă mai mult timp aqweste suspine a le munte-lă. Am înțelnit multi călători străini în teri-le române, quari nefiind de loc de școlă romantică, mă-a mărturisit, quă aste cântece atât de simple si atât de esșpresive lă au făcut o impresia mă viă si mă profundă de quăt tôte aste gambade musica-le que se auudă adă în sale-le de concert si de teatru quare sunt permise cu aplauze frenetice!

Cântece-le de lume (romanțele) sunt melodii făcute pe poezii mă noue, si mă totă aque-lă caracter qua a-lă baladelor. Ele diferă de balade în aque-ea quă jucate cu un muvământ mă iute, ele servescă asîmenea qua arii de joc.

Cântice-le de joc, sunt melodii esșclusive pentru danti.

Danti-lă quelă mă frequent în orase Chora. – La Terră se jôcă Chora, jocul de brău si Cîlusarii.

Chora se jôcă astă fel: dântuitorii-atât ômeni quăt si muieri –, a-lă quâror număr nu este finisat, se apucă de mână si formă un cerc. Fie-quare pôte intră si esi după plac. Se jôcă în rînd, îndoin un picior în vreme que que-lă face un pas înainte séu înderept, totă-de-odată brașurile se clăenă încet, dântuitorii se apropie séu întind cercu-lă, totă cu aque-le miscări que-ea que dă Chorei un ôrequare aer de îndolentia si de a lene quare nu se întrerupe de quăt de cîtră vre un vesel dântuitor quare manifestă veselie sa bătând cu furie picioru-lă pe pământ. Aquestă legănare grătișă se cuvine mă cu sêmă de a esșprimă în muzică; de aque-ea trebuie să se apese mă multă baterea d'ântei a fie quărei măsur, si a duă foarte puțin.

Cu quăt miscări-le Chorei sunt line, egale si linisite, întră atât quele ale jocu-lă de brău sunt viă si animate. Dîntuitorii se tînă cu mâna stângă de încingătoare punând mâna drăptă pe umere-le vecinului. Ei essecută un pas, cu quea mă mare iutală.

Danti-lă Cîlusari-lor, are o sîmnică cu totu-lă istorică pentru Romani, terranii conservă în memoria lor fapte confuze din istoria vechi-lor Romani mă quâror sunt urmasi, si raptu-lă Sabine-lor este ună-lă din înalte-le fapte quele mă memorabile ale gloriosi-lor lor strebuni, a quâror suvenir ei o celebră cu Cîlusarii. Ei alergă la sunete-le fluerului, viărei si cimpoi-lă, cu ambleme-le anticilor arme Romane, măciuci, lănci, securi; ei sară, strigă, ieă puseciuni resbelice, si prin aqweste miscări si clincăitu-lă arme-lor lor, ei își representă suvenir aqwestui cavaleresc episodă a-lă anelor primitive a le Romei antice. Septemăna Rusali-lor este cu totu-lă consacrată aqwestui jocă a-lă Cîlusari-lor quare le tîne loc de capitul de istoria

Citătoriu-lă si mē erta quă m'am oprită la descriptiunea tutu-lor astor amărunturi. Am socotit quô eră necesari a dice quâte-va cuvinte asupra caracteru-lă unei muzici naționale quare mă necunoscută artisti-lor quum și amatori-lor pînă aquum, nu va lipsi, după quum speră, de a luă rându-lă seă p'întră arii-le naționale a-le altor populi; quare mă fost permise cu favoare.

Que-le quâte-va arii conținite în aqwestu caiet sunt o minimă parte din tôte melodii-le Romane, a-lă quâror număr ă foarte mare. – De aque-ea și que-ea que făcă aici este mă multă o încercare de introduce muzica națională a Romani-lor în lumea musicală, de quăt o colecția que publică, și îmi propună a da la lumină peste puțină a duă cullegere spre a complectă în ôre quare chipă aqwestă livresonă pe quare rogă a fi privită qua o muștră.

Se cade se adăugă aici quô, qua Musică conscientiosă n'am schimbată nemica nique în melodii nique acompâniment; qui lă-am transcrișă așă quum lă-am audită cântate de Romani și de muzicii Çigani. Sferșendă, socotă de a mea datorie de a aduce mulțămiri-le me-le que-le mă sincere pré demnu-lă

D. Generalu-lă G. Magheru

Elă a dată ântea impulsie aqwestei publicații și prin consiliuri-le și bune-le sale oficiuri mă înlesnit de a aduce aqwestu omagiă Nației Sale.

Viena, Aprilie 1850

A. Henri E.

À LA DÉCOUVERTE DE L'ÉTHOS ROUMAIN À TRAVERS LES ŒUVRES POUR PIANO D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par prof. univ. dr. GEORGETA ȘTEFĂNESCU BARNEA

Résumé

Des innombrables œuvres roumaines pour piano – seul ou avec orchestre, à quatre mains ou pour deux pianos, œuvres interprétées le long des années, par l'auteur de ces lignes, quelques-unes en première audition, enregistrées à la Radio ou sur des disques Electrecord; du nombre tout aussi grand d'œuvres associant le piano avec la voix ou avec les différents instruments à cordes, à vent, bois ou cuivres et même à percussions, qui furent éditées, rééditées, aux soins de la soussignée dans de nombreux cahiers, par initiative personnelle mais surtout à la sollicitation de la section didactique de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Roumanie, seule ou en collaboration – j'ai essayé d'en présenter dans cette thèse une partie seulement. Je ne parlerai donc que des pièces dont je me suis occupée moi-même, d'une des façons énumérées plus haut.

La liste des auteurs ou des morceaux passés en revue est incomplète, parce qu'elle ne vise que quelques aspects de mon activité artistique et didactique, concernant des zones et des ouvrages moins connus et oubliés ou bien des compositions nouvelles, en première audition, évitant, en général, les morceaux et les auteurs très commentés.

Finalement, tout ce florilège d'ouvrages roumaines pour piano ne fait qu'attirer l'attention sur l'importance de l'expression libre, dans un langage musical – plus ou moins élaboré –, de la conception de vie, des sentiments, de la personnalité de chacun, de son appartenance à cette terre et à cet espace culturel, soit par naissance, soit par sympathie ou seulement par son désir de le faire connaître.

La notion d'éthos (du grec *εἶδος*) = habitude, coutume se réfère, chez les Anciens, à la capacité de la musique d'influencer l'esprit humain, de façonner les caractères. C'est à cause de cela que le système éducationnel de la vieille Grèce accordait une exceptionnelle attention à l'éthos, le musicien étant obligé de ne choisir que les modes qui inspiraient aux auditeurs des sentiments et des penchants d'une grande élévation.

Une autre acception du terme d'éthos est celle qui constitue et définit le caractère d'un mode ou d'un „échos” byzantin.

En même temps, l'éthos est ce qui constitue la spécificité d'un peuple du point de vue éthico-esthétique-folklorique et s'exprime par la structure mélodico-rythmique, l'intégration de la musique dans les phénomènes syncrétiques. Le terme s'applique également à l'expression stylistique, éthico-esthétique d'une musique professionnelle, d'habitude d'orientation nationale, dans le cas présent, d'atmosphère roumaine.

Le chemin vers cet éthos roumain si particulier et ineffable, ne s'ouvre pas automatiquement pour n'importe qui. Il faut s'y engager le cœur pur, libre de toute idée préconçue, avec patience, modestie et humilité, – je suis tentée de dire: comme dans une cathédrale.

Autrement, la peine est perdue. Le Final de la Passacaille pour piano de Sigismund Toduță érige une pareille cathédrale. Elle peut être visible ou non, en fonction de celui qui joue et de la manière dont il joue.

La sincérité de l'expression, la compréhension et l'attachement pour la musique roumaine on les cultive dès l'enfance et elles sont directement dépendantes de l'attitude du professeur à leur sujet.

Chaque pièce de „l'Album de petits morceaux roumaines pour piano” peut constituer un pas sur ce chemin; un pas tout petit, mais – qui sait? – peut-être décisif pour plus tard.

I. LA LITTÉRATURE PIANISTIQUE ROUMAINE DU XIX-e SIÈCLE

L'étude comprend quelques considérations générales qui partent de l'idée que ce qu'il y a d'admirable dans l'œuvre des compositeurs roumaines du XIX-e siècle c'est leur vif désir de composer une musique inspirée des chants et des danses du peuple roumain.

Nous allons présenter d'une manière succincte les principales œuvres pour piano de cette période, dans l'ordre chronologique de la naissance des compositeurs.

Les compositions pour piano du XIX-e siècle sont d'habitude simple comme écriture et de petites dimensions. Une partie d'entre elles sont des transcriptions de mélodies du folklore, revêtues d'une harmonie tonale, européenne, (basée sur le système majeur-mineur), souvent aussi avec des inflexions modales; une autre catégorie d'œuvres est constituée par les pièces originales créées dans l'esprit folklorique-celles ci étant surtout les plus intéressantes pour nous. Il y en a également qui adoptent les formes miniaturales, à la mode dans la musique instrumentale européenne d'alors: préludes, nocturnes, scherzos, rondeaux, polkas, mazurkas, valse etc.

Vives ou pleines d'un discret lyrisme, joyeuses ou tristes, toujours mélodieuses, toutes ces pièces ont constitué une étape nécessaire dans le développement de la musique professionnelle, contribuant au développement du goût musical en général et constituant un matériel didactique pour ceux – de plus en plus nombreux – qui voulaient étudier le piano.

II. PIÈCES POUR PIANO DÉDIÉES À LA GUERRE D'INDÉPENDENCE (1877-1878) PAR LES COMPOSITEURS DE L'ÉPOQUE

L'héroïsme, le courage, la modestie, l'oubli de soi poussé jusqu'au sacrifice, la noblesse des actions et la pureté de la pensée qui confèrent une valeur de symbole aux faits d'armes des soldats sur le champ de bataille, tout cela s'est imprimé dans notre mémoire collective grâce surtout au pinceau magique du peintre Nicolae Grigorescu et la plume du poète Vasile Alecsandri. Sur le plan sonore pourtant l'image que nous faisons de cette époque n'est pas complétée par un monument artistique dû à un maître important, mais par les échos des rythmes de nos danses populaires, parmi lesquelles c'est la hora (ronde) qui a atteint alors le sommet de sa gloire.

Véritable document historique, transmis oralement, comme un message parti des vieilles fêtes dionysiaques des Thraces à travers deux millénaires d'histoire, accompagnant les réjouissances de nos ancêtres, leurs nostalgies, les réconfortant par son optimisme dans les moments critiques, la hora était devenue le moyen le plus indiqué pour exprimer la joie en même temps que la mélancolie du fantassin, comme aussi l'évocation de l'âpre lutte.

Ceci explique pourquoi la majorité des compositions dédiées à des commandants et officiers, à des héros individuels ou à des armées entières sont des horas.

Une pareille hora pour piano intitulée „Peneș Curcanul” appartient au compositeur Ciprian Porumbescu. L'alternance, dans l'introduction, des passages rythmiques avec les fragments empreints de poésie et de lyrisme, et plus loin l'appel de la trompette interrompant le déploiement de la hora proprement dite, nous poussent à constater que, dans la hora „Peneș Curcanul” de Ciprian Porumbescu il y a des éléments de ballade.

III. ENESCO ET LA POÉSIE DU PAYSAGE ROUMAIN. REFLEXIONS D'UN INTERPRÈTE SUR LA SONATE EN FA# MINEUR OP. 24, No. 1 POUR PIANO

En essayant de détacher au moyen de l'analyse l'élément essentiel, décisif en dernière instance, qui confère de la valabilité à l'interprétation de la Sonate en fa# mineur de Georges Enesco, j'ai compris – après l'avoir étudiée personnellement et jouée des l'époque de mes études universitaires, après l'avoir écoutée dans des interprétations de référence offertes par les pianistes Silvia Șerbescu et Maria Fotino, après l'avoir écoutée également au Concours International „Georges Enescu”, jouée par de jeunes artistes très doués, venus de différents pays, après l'avoir réécoutée dans quelques interprétations actuelles, - j'ai compris, donc que cet élément essentiel qui conditionne la réussite est la compréhension par l'interprète de l'identification du compositeur avec son pays dont il a sublimé la spiritualité en l'intégrant aux aspirations contemporaines, philosophiques et humaines d'autoperfectionnement.

Ce chef d'œuvre est pénétré de la nostalgie des horizons bleux et du haut ciel de la patrie, de ses montagnes et ses sources cristallines, de la pittoresque ville de Sinaia, si chère au compositeur.

IV. *MINIATURES PIANISTIQUES ROUMAINE*

Dans la littérature pianistique roumaine, c'est la miniature qui est – sans doute – le genre le mieux représenté dès l'aube des premières œuvres pour piano autochtones du XIX-ème siècle et jusqu'à présent.

Ce chapitre passe en revue la contribution apportée dans ce domaine par vingt-cinq compositeurs roumains, qui ont conféré de l'originalité, prégnance et rayonnement à la miniature pianistique roumaine.

V. *SONATINES POUR PIANO DE COMPOSITEURS ROUMAINE*

Faisant partie d'une série d'ouvrages roumains dédiés à la jeunesse, initiés par la section didactique de l'Union des Compositeurs, l'Album de *Sonatines pour piano de compositeurs roumains* – dont l'édition a été soignée par la soussignée, Georgeta Ștefănescu Barnea –, vient de modifier sa configuration dans les éditions successives (1985, 1985, 1994, 2000).

D'une grande diversité stylistique, posant des problèmes de rythme, de polymétrie, polyphonie, de polytonalité, contenant même des éléments d'aléatorisme, les sonatines sont des compositions destinées à familiariser les élèves – ou les étudiants –, avec les problèmes de la musique moderne, de les aider à développer leur sens rythmique et polyphonique et les préparer à comprendre les structures compliquées de la musique moderne.

VI. *CONSIDÉRATIONS CONCERNANT LES OEUVRES CONCERTANTES POUR PIANO*¹¹

Dans le contexte du développement si riche, pluridirectionnel et effervescent de la production musicale contemporaine en Roumaine, une place importante – par le public nombreux auquel elle s'adresse – revient aux œuvres pour piano et orchestre.

L'ancrage solide dans le mélос autochtone, la problématique philosophique de l'homme de nos jours, l'optimisme, la pulsation pleine d'entrain des antiques rythmes populaires, la nostalgie de la mélodie traditionnelle – la doina – sont les éléments les plus caractéristiques qui définissent le profil particulier du concerto roumain pour piano et lui confèrent son originalité dans la musique contemporaine.

Ces traits apparaissent en tant qu'éléments communs de quelques œuvres d'une facture très diverse tant au point de vue du style, que des moyens et procédés techniques utilisés.

VII. *CONCERTOS PRÉSENTÉS EN PREMIÈRE AUDITION*

VII.1. *Le Concerto pour piano et orchestre „Sur les Cîmes Carpatiques” de Stan Golestan*

Un des chapitres les plus „élaborés” de mon activité de concert a été le travail de préparation du Concerto pour piano et orchestre „Sur les Cîmes Carpatiques” de Stan Golestan (né le 26 mai 1875, mort le 21 avril 1956). J'affirme cela parce que, découvrant dans la Bibliothèque de l'Université de Musique de Bucarest une partition d'orchestre format „poche”, de ce concerto de grandes dimensions, j'ai compris à sa lecture qu'il était conçu dans un esprit authentiquement roumain. Il était intéressant par son langage direct, mélodieux, intelligible et proche du fond affectif de l'auditoire le moins avisé, en un mot: accessible, sans être facile, à un moment où une série d'ouvrages contemporains font pratiquement abstraction de la possibilité de compréhension de l'auditoire, l'éloignant au lieu de l'attirer dans la salle de concert. Je me suis donc décidée de l'étudier. Pour cela, j'ai extrait d'abord la partie de piano, gardant une place pour un deuxième piano, d'accompagnement. Ensuite, j'ai fait moi-même la réduction de l'orchestre, ce qui m'a permis d'étudier l'ouvrage avec le deuxième piano. Le matériel d'orchestre a été réalisé par le bureau des copiateurs du Conservatoire. Toutes ces opérations nécessitant beaucoup de travail, seule une grande passion pouvait me déterminer à l'entreprendre.

¹ Article paru dans la revue „Musica”, nr. 10, octobre 1974 – signé Georgeta Ștefănescu Barnea.

VII.2. Le Concerto pour piano et petit orchestre op. no. 2 de Filip Lazăr

C'est le hasard qui a fait que le suivant concerto que j'ai présenté en première audition appartienne aussi à un compositeur né en Roumanie et établi à Paris. Là, il a maintenu des contacts avec l'école roumaine de composition et a utilisé certaines intonations et inflexions modales en même temps que de rythmes du folklore roumain dans une manière moderne, située sur un plan tout à fait différent du concerto de Stan Golestan. Il s'agit de Filip Lazăr, né le 6 mai 1894 à Craiova, Roumanie, mort le 3 novembre 1936 à Paris.

Le Concerto op. 19 no. 2 pour piano et petit orchestre de Filip Lazăr a été composé en 1931 et a été publié en 1933 par „Durand”.

Sa configuration contrapunctique à deux voix est d'une clarté et d'une précision cristalline particulièrement attachante. Le mouvement très vif, imposé par la partition, fait néanmoins que ce qui paraissait très clair au début ne soit pas du tout simple à exécuter. Bien au contraire!

Ayant constaté – après avoir parcouru ce concerto – que je me trouvais en présence d'une oeuvre particulièrement intéressante, qui n'avait jamais été jouée au concert, quoiqu'elle avait été éditée depuis déjà pas mal d'années et dans des conditions graphiques exceptionnelles, je me demandais quelle pouvait en être la cause? Pendant l'étude j'ai trouvé la clé du mystère: la pièce était d'une difficulté technique inaccoutumée, difficulté masquée par une apparente simplicité.

VII.3. Le Concerto pour piano et orchestre – Deuxième version – par Alexandre Velehorsch

*„Pour Mme Georgeta Ștefănescu Barnea,
avec mille remerciements, en souvenir de son
enregistrement pour la Radiotelevision”*

A. Velehorsch

Bucarest, le 13 octobre 1971

Voilà une dédicace qui atteste, sur la première page de la partition, l'aboutissement avec succès, d'une importante étape d'étude, d'approfondissement et de mise au point des principales coordonnées du Concerto pour piano et orchestre – deuxième version – (datée 1960), oeuvre créée par la destinataire de la dédicace.

VIII. QUELQUES ASPECTS DE LA NOTATION UTILISÉE DANS LES PARTITIONS POUR PIANO DES COMPOSITEURS ROUMAINS CONTEMPORAINS

La notation musicale contemporaine se montre, tant pour le chercheur peu avisé que pour le théoricien consacré, un domaine très vaste, assez difficile à systématiser et connu seulement en partie.

Quelques livres parus sur ce thème²² présentent en général une suite d'opinions et d'exemples, évitant de faire une synthèse du matériel exposé, de proposer ou de recommander un système ou un autre. Loin d'avoir l'intention d'analyser le phénomène de la graphie musicale contemporaine – qui, sans doute, pourrait constituer l'objet d'une étude avec d'implications philosophiques éthiques, sociales, liées au phénomène de l'art et de l'esthétique contemporaine, je désirais seulement choisir quelques éléments dont la connaissance s'impose pour l'interprète pianiste.

IX. ALBUMS DIDACTIQUES

L'impressionnante collection d'Album contenant des pièces que nos compositeurs ont destinées au piano, à la voix, de même qu'à tous les instruments de l'orchestre, accompagnés naturellement par

²² Bibliographie sélective: Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Paul Lang and Nathan Broder, *Contemporary Music in Europe*; Virgil Thomson, *American Music Since 1910*; John Cage, *Notations*; Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik*; Gillo Dorfles, *Interferenze tre musica e pittura e la nuova notazione musicale article*, dans „Musica e arti figurative”.

le piano, – collection dont j’ai eu l’honneur de m’occuper en vue de publication – constitue, selon mon avis, une de plus importantes actions réalisées à l’initiative de la Section didactique de l’Union des Compositeurs de Roumanie.

Compte tenu de son importance et son utilité, comme aussi du fait que les albums sont épuisés dans les librairies, la réédition de cette collection aurait été infiniment bénéfique.

Les pièces présentées ont le mérite d’avoir créé un répertoire contemporain roumain original et – dans la plupart des cas – composé spécialement pour ces instruments.

L’intention de rapprocher les élèves ou les étudiants des œuvres autochtones trouve sa solution dans l’étude d’un grand nombre de pièces nouvelles en accordant tout son attention à l’expressivité de chaque ligne mélodique, en essayant de la faire „chanter”. Il ne faut jamais assister à une présentation de sons isolés, mais il faut suivre le développement des phrases, avec leurs réponses, leur courbes naturelles d’intensité et d’agogique.

Une ballade ou une doîna, un concerto, une sonatine, une suite de miniatures ou de danses venues de l’épanchement d l’âme ont plus de valeur pour la culture de l’humanité que n’importe quel discours.

X. L’ÉTUDE DU PIANO, UN FACTEUR ACTIF DANS LA FORMATION DE LA PERSONNALITÉ DES FUTURS MUSICIENS

C’est le piano qui est le principal instrument de travail dans l’étude et l’approfondissement des plus importantes disciplines musicales: la théorie et le solfège, l’harmonie, le contrepoint, la lecture des partitions, les formes, la musique de chambre, l’accompagnement des voix et des instruments, la pédagogie etc.

L’étude du piano est un véritable test de persévérance, courage, volonté, maîtrise de soi, autocontrôle, équilibre psychique.

Il est aussi un élément formatif, constructif et – dans certaines situations – récupérateur.

Il est un entraînement idéal pour le développement de l’attention distributive.

La carrière de soliste, quoique représentant le but vers lequel aspire chaque pianiste débutant, n’est accessible qu’à un nombre relativement restreint d’interprètes. Leurs problèmes sont de nature strictement compétitive sur le plan technique et sur celui interprétatif. L’effort qu’exigent l’étude, la mémorisation, la concentration est conditionnée aussi par une attentive préparation physique et psychique, par une correcte alimentation et il doit être soigneusement dosé avant un concert ou un concours.

Dans le cas de la classe de piano complémentaire, quoique beaucoup de nos étudiants arrivent eux aussi à faire carrière comme solistes ou pédagogues, la fin poursuivie est celle d’une éducation musicale générale et non la performance.

*

En guise de conclusion, j’ai choisi un paragraphe extrait d’une étude paru à l’Université de Musique de Bucarest, en 1999³.

Submergés par la cavalcade des décibels déchainés qui débordent sur eux par les mégaphones, par les stations d’amplification surmécanicisées, robotisées également par le flot de violence, d’horreur, de pornographie qu’on présente sans cesse à la télé et au cinéma, les hommes se sentent de plus en plus isolés et déprimés.

Fatigués par le vacarme général, le nombre de ceux qui se tournent avec un intérêt renouvelé vers la nature, vers les racines culturelles et essaient d’approcher les sources de la musique transmise par les ancêtres est toujours plus grand.

On redécouvre les valences thérapeutiques de la musique et peut-être que nous assisterons à un nouveau cycle d’élévation spirituelle, plus axé sur les qualités naturelles, réelles du son, en harmonie avec tout l’Univers.

Toutes les prémisses sont réunies afin que cette renaissance spirituelle, et, en premier lieu, musicale se déclanche à partir de nos contrées, roumaines, parce que nous vivons dans un espace béni, dans lequel la qualité et le nombre particulièrement grand de talents ont été reconnus et confirmés. Il nous reste à connaître et à trouver, à cultiver et protéger ces talents, de leur insuffler la confiance dans leur valeur, mais aussi la conscience de l’obligativité de s’autoperfectionner, de travailler, d’étudier. Cela, non seulement par désir de se réaliser personnellement, mais aussi par patriotisme et – pourquoi pas? – pour faire don à l’humanité d’un brin de beauté et de tranquillité.

³ *Valences ancestrales de la musique, dans la vision d’Alain Danielou. Le piano universel*, par prof. univ. drd. Georgeta Ștefănescu Barnea, dirigeant scientifique prof. univ. dr. Victor Giuleanu.

DATE BIOGRAFICE

Prof. univ. dr. Georgeta Ștefănescu Barnea

Diplomată în arte, solistă concertistă – pian, a absolvit Conservatorul de Muzică C. Porumbescu /Universitatea de Muzică din București în 1957, la Clasa prof. Silvia Șerbescu. A studiat pianul la Câmpulung Muscel cu prof. Andrei Napadievici, absolvent al Conservatorului din Lemberg, la Cluj cu prof. Magda Kardos (la Conservatorul Gh. Dima).

Specializare: Pian, specializări în Germania, Elveția, Franța.

Doctor în muzicologie *Universitatea de Muzică din București*, 2000, cu lucrarea „Spre Ethosul românesc prin creațiile pentru pian de ieri și de azi” – coordonator prof. univ. dr. H.C. Victor Giuleanu

Activitatea profesională: Prof. de Pian principal – Liceul „George Enescu”, București, 1957-1960, Asis. univ., lect. univ., conf. univ. prof. univ. dr. la Universitatea de Muzică, București – 1960-2000; din 1991 și în prezent prof. univ. dr. la Universitatea *Spiru Haret*, Facultatea de Muzică.

Activitate artistică: Concerte cu filarmonici din țară și peste hotare, recitaluri de pian.

Prime audiții absolute: Concertul pentru pian și orchestră „*Pe Culmile Carpaților*” de Stan Golestan, Concertul pentru pian și orchestră mică op. 19 nr. 2 de Filip Lazăr și Concertul pentru pian și orchestră – versiunea nouă – de Alexandru Velehorschî în compania Orchestrei de Cameră Radio, dirijor C. Litvin și L. Baci. Înregistrări speciale Radio și TV în țară și în Germania, Elveția, Anglia. Discuri Electrecord (Stan Golestan, Carol Miculi, Sabin Drăgoi).

Activitate științifică: A editat numeroase albume pentru pian (cca 35 singură, 26 în colaborare), ex: Marțian Negrea – piese ptr. Pian 1994;

Sonatine pentru pian – 2 volume Editura Fundației *România de Mâine* 1994, 2000;

Lieduri din creația contemporană românească – 2 volume, Editura Fundației *România de Mâine* 2000; Album de mici piese românești, Editura Fundației *România de Mâine* 1998;

Mihai Burada – piese pentru pian – 3 volume Editura Fundației *România de Mâine* 1993;

Piese românești pentru pian din secolul XIX, vol. I, II, III – Editura Fundației *România de Mâine* 2004; Album de piese preclasice și clasice Editura Fundației *România de Mâine* 2004. Studii și piese pentru pian Editura Fundației *România de Mâine* 2005 (în colaborare); Multe alte Albume didactice de piese pentru pian de Schubert, Chopin, Grieg, H. Herz – (culegere de exerciții tehnice și game), Haydn 5 Sonate, Mozart 5 Sonate, Beethoven 2 Sonate pentru pian etc.

Distincții: Diplomă și Gold Commemorative Medal *Woman of the Year 1994* acordate de American Biographical Institute.

Prezentă în dicționarele: *International Who's Who in Music* Cambridge – England, ed. XII – XVIII. De asemenea, în *Five Hundred Leaders of Influence* ed. a-III-a 1996, *A Celebration of Global Achievements*, Editura American Biographical Institute Raleigh, North Carolina U.S.A.

Dicționarul *Mondo Femina* – Femei Române, ed. I și II, București, 1994.

Constantin Toni Dârțu, *Personalități române și faptele lor 1950-2000*, vol. VI și VIII, Iași, 2007.



BIBLIOGRAFIE

Piese românești pentru pian din secolul XIX, vol I, II

Album alcătuit și prefăcut de Georgeta Ștefănescu Barnea Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu” București, 1975. Idem—ediție revăzută, adăugită și prefăcut de prof. univ. dr. Georgeta Ștefănescu Barnea, vol. I, II, III la Editura Fundației *România de Măine*, 2004.

Piese pentru pian inspirate din Războiul pentru independență 1877-1878 – album omagial alcătuit de Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu”, București, 1977.

Album de mici piese românești pentru pian – ediție alcătuită și îngrijită de prof. univ. Georgeta Ștefănescu Barnea, Editura Fundației *România de Măine*, București, 1998.

Album de mici piese românești pentru pian la patru mâini caietele I și II, – ediție îngrijită de Georgeta Ștefănescu Barnea, 1988 și

Album de piese românești la patru mâini și la două pian caietul III, – ediție îngrijită de Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu” București 1989.

Album omagial în trei volume Mihai Burada – ediție alcătuită, îngrijită și studiu introductiv de Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Academiei de Muzică, 1993, idem la Editura Universității *Spiru Haret*, 1994.

Sonatine pentru pian de compozitori români vol. I, II. Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului „Ciprian Porumbescu”, 1983; – Idem, Editura Muzicală, 1984, (un volum) – Idem, ediție revăzută și adăugită, (prefăcut de prof. univ. dr. Liviu Comes) vol. I, II. Editura Fundației *România de Măine* 1994; – Idem, ediție revăzută și adăugită 2000.

Lieduri din creația contemporană românească, vol. I, II. Ediție alcătuită și îngrijită de Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului 1987. – idem ediție revăzută și adăugită, de prof. univ. Georgeta Ștefănescu Barnea (cuvânt înainte de prof. univ. Doru Popovici), Editura Fundației *România de Măine*, 2000.

Album omagial Marțian Negrea – Piese pentru pian, alcătuit și îngrijit de Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Academiei de Muzică, București, 1994.

Eusebie Mandicevski, – *10 Variațiuni pe o temă de G.F. Händel*, în sol minor, pentru pian, op. 6 Prefăcut, ediție îngrijită de Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului, București, 1982.

Serafim Antropov, – *Patru preludii pentru pian*, ediție îngrijită de Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului București, 1986.

Mici piese românești pentru pian caietele I-IV, colecție alcătuită de Georgeta Ștefănescu Barnea, Cornelia Petrescu, editată de U. Comp. la Litografia Conservatorului 1978; idem, la Editura Muzicală, 1981.

Mici piese românești pentru vioară și pian, caietele I-IV, colecție îngrijită de Modest Iftinchi și Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului, 1980, idem la Editura Muzicală, 1982.

Mici piese românești pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și pian, volumele I, II, și III, ediție îngrijită de Ion Cudalbu și Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului, 1984, idem la Editura Muzicală, 1988.

Album de piese românești pentru violă cu acompaniament de pian lucrare îngrijită de Vasile Țugui și Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului, 1984.

Album de piese românești pentru violoncel cu acompaniament de pian lucrare îngrijită de Vasile Țugui și Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului, 1985.

Idem pentru contrabas cu acompaniament de pian, 1985.

- Album de piese românești pentru corn și pian*, ediție îngrijită de Ion Cudalbu și Georgeta Ștefănescu Barnea, Litografia Conservatorului, 1985.
- Idem pentru trombon – tubă cu acompaniament de pian, 1985.
- Idem pentru percuție și pian, 1985.
- Idem pentru trompetă cu acompaniament de pian, 1985.
- „Considerații privind creația concertată pentru pian” – articol de Georgeta Ștefănescu Barnea, revista „Muzica”, nr. 10, octombrie 1974.
- „Valențe ancestrale ale muzicii în viziunea lui Alain Daniélou”, de Georgeta Ștefănescu Barnea, îndrumător științific Prof. univ. dr. Victor Giuleanu, Litografia Universității de Muzică din București, 1999.
- Meliné Poladian Ghenea „Prime audiții de muzică românească: Lucrări pentru pian și cântece pentru voce și pian”, revista „Muzica”, nr.7, 1972.
- Alfred Hoffman „Cântecele Independenței de ieri și azi”, „România Liberă”, 3 mai 1977, pag. 2.
- Liviu Rusu – Învățămint și educație muzicală: „Miniaturi pianistice românești din secolul al XIX-lea”, revista „Muzica”, nr. 12, decembrie 1977.
- Joseph Bloch and Șahan Arzuni „Karl Mihuli” revista „Keyboard Classics” March/Aprilie 1989, New York.
- Viorel Cosma „Albume didactice pentru pian”, Rampa, supliment al ziarului „Azi”, nr. 67 (194), 19 august 1998.
- Noi tipărituri: Cântece pe versuri de Mihail Eminescu, cronică de Doru Popovici, „Tribuna muzicală Radio”, marți 5 aprilie 1988.
- Emisiunea de Radio, „Lucrări instrumentale”, duminică 13 iunie 2004, pr. 2.
- Preludiul emisiunii, *Eveniment editorial: piese românești din secolul al 19-lea*, de Doru Popovici.
- Romanian Piano Pieces of the XIXth century* by Ștefănescu Barnea, în „Bulletin of the Transilvania University of Brașov”, vol. 10(45)-New Series, B4, Published by Transilvania University Press Brașov, 2004.
- Borza Enea – Mihail Burada, *Album de piese pentru pian, compuse în epoca războiului pentru dobândirea independenței*, alcătuit și prefăcut de Borza Enea, Litografia Conservatorului „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1977.
- George Breazul – *Pagini din istoria muzicii românești*, București, 1966.
- Eduard Caudella – „Progresul muzicii, și al teatrului la noi” articol apărut în revista „Arta Românească”, Editura Iași, nr.9-10, 1909.
- Octavian Lazăr Cosma – „Vârful cu dor” de Zdislav Lubicz revista „Muzica”, nr.2, 1996.
- Viorel Cosma – *Muzicienii Români, Lexicon*, Editura Muzicală, București, 1970.
- Viorel Cosma – *Tedor Burada, Viața în imagini*, Editura Muzicală, 1966.
- Dr.C. Diaconovici – *Enciclopedia Română*, Astra-Sibiu, ediția 1898.
- Veturia Dimoftache și Nicolae Brânduș – Centenar Marțian, Negrea revista „Muzica” – seria nouă, anul anul IV, nr.1 (13), ianuarie-martie 1993.
- Henri Ehrlich – *Airs nationaux roumains pour piano*, Prefația, Editura P.Machetti, Vienne, 1850.
- Karl Geiringer – Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski/Sonderabdruck aus der „Zeitschrift für Musikwissenschaft”, Jahrgang XV, Heft 8/Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig, 1933.
- Diamandi Gheciu – *Preludii pentru pian* de Mihail Jora, revista „Muzica”, nr.10, 1962.
- Yay Gottlieb, Alain Neveux, François-Michel Rignol, François Thira – „10 ans avec le piano du XX-e siècle” – catalogue raisonné proposé par Editions Cité de la Musique. Centre de ressources musique et dance.
- Vasile Herman – *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, teză de doctorat, Cluj, 1973.
- Klaus Kessler – *Cronică târzie*, Editura Muzicală, București, 1984.
- La Musica – *Enciclopedia Storica* – UTET – Unione Tipografica Editrice Torinese, dir. Guido M.Gatti.
- Histoire de la Musique – encyclopédie de la Pléiade* 1963 – dir. Roland Manuel. NRF Librairie Gallimard.

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edby Stanley Sadie (20 volumes), Macmillan Publishers Limited London, 1994.
- Iacob Mureșeanu – „Ceva despre muzică”, revista „Musa Română”, nr.2, 1888.
- Nadia Nedelcuț – Aspecte de notație modernă în creația pianistică românească, revista „Muzica”, nr.2, 1996.
- Marțian Negrea – Valoarea etică a creației, revista „Muzica”, nr.6, 1966.
- Ștefan Niculescu – „Un nou spirit al timpului în muzică”, revista „Muzica”. nr.9, 1986.
- P. Nițulescu – Muzica Românească de azi, Cartea Sindicatului Artiștilor instrumentiști din România. Institutul de Arte Grafice „Marvan” S.A.București, 1940.
- Marta Paladi – *Brahms*, Editura Muzicală, 1972.
- Pop Oana Rodica – *Creația pianistică românească, secolul XIX*, Editura Muzicală, București, 1980.
- Pop Oana Rodica – „Profiluri muzicale – Marțian Negrea”, revista „Tribuna”, nr.9 (108), Cluj, 28.II.1959.
- Lucian Predescu – *Enciclopedia Cugetarea*, București, 1940.
- Mihai Gr. Poslușnicu – *Istoria Muzicii la Români*, Editura Cartea Românească, 1928.
- Eugen Pricope – „Marțian Negrea” revista „Muzica”, nr.4, 1964.
- „Compoziții muzicale de dl. Burada”, – articol apărut în revista „Familia”, Oradea, nr.50, 13.XII. 1892.
- Iosif Sava – „Marțian Negrea la 70 de ani”, revista „Tribuna”, nr.25 (333), Cluj, 20.I.1963.
- George Sbârcea – Mihail Jora, Editura Muzicală, 1969.
- Carmen Stoianov – „Liviu Comes”, revista „Muzica”, nr.3, 1999.
- Vasile Tomescu – *Paul Constantinescu*, Editura Muzicală, București, 1967.
- Vasile Tomescu – *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, première partie, Editura Muzicală, București, 1973.
- Vasile Tomescu – „Un înaintaș al muzicii noastre: George Ștephănescu, „compozitor” de seamă și întemeietor al teatrului liric românesc”, revista „Muzica”, supliment, nr.1, 1954.
- Zeno Vancea – *Creația muzicală românească, secolele XIX-XX*, Editura Muzicală, 1968.
- Dicționar de termeni muzicali* – Coordonator științific prof. univ. Zeno Vancea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
- Vasile Vasile – „Recviemul parastas” de Marțian Negrea, revista „Muzica”, seria nouă, anul IV, nr.3, iulie-septembrie, 1993.
- Jeanne Vidal, *De l'être musical. Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres*. Imprimeries P. Attinger S.A. Neuchatel Suisse, le quinze avril MCMLII.
- Manuscrise originale și vechi tipărituri, puse la dispoziție de Biblioteca Academiei Române, căreia îi adreșăm distinse mulțumiri.