

Interferența național-universal în sonatele românești pentru pian

NEMETI Meda

Colegiul de Muzică „Sigismund Toduță”
meda.piano@gmail.com

Abstract: The National-Universal Interferences in Romanian Piano Sonatas

The pioneers of the Romanian classical music school of composition have their origins in the 19th Century. The folklore was the primary source for their musical themes, which will converge with the Western techniques and musical language. The first Romanian piano sonata dates from this period, but the following works will increase year by year. Thus, in the 20th Century, the composers paid more attention to innovating methods and modern details. The most essential Romanian composer of the genre is George Enescu. Due to him, to his contemporaries and the next generations (from the second half of the 20th Century), the Romanian piano sonatas are aligned in the European and universal music tendencies.

Key words: *sonata; piano; Romanian; composer.*

O scurtă incursiune în trecutul muzical al țării noastre, ne va reliefa că școala componistică românească apare odată cu fenomenul european al *școlilor naționale*, în secolul al XIX-lea. Cea mai veche formă de manifestare a muzicii autohtone, folclorul, va reprezenta o sursă de inspirație definitorie pentru lucrările viitoarelor generații de compozitori, și se va împleti cu mijloacele expresive și de limbaj occidentale.

Primii compozitori care tind să valorifice motive românești în piesele lor, sunt Alexandru Flechtenmacher, considerat creatorul vodevilului național (Stoianov și Stoianov 2005, 40), în lucrările cu titlul *Jianu, căpitan de haiduci*, *Uvertura moldavă* și Elena Asachi-Teyber, soția eruditului Gheorghe Asachi cu *Balada moldavă*, cantata *Cortul* sau vodevilul *Contrabantul*. În același timp, înainte de mijlocul secolului al



XIX-lea, remarcăm răspândirea influențelor muzicii instrumentale apusene, cu predilecție în zona creațiilor pianistice. Încep să apară *colecții de cântece populare*, scrise în notație vest-europeană și aranjate pentru pian, cu scopul de a face cunoscute melodiile naționale românești, alături de alte încercări de a îmbrăca genurile clasicoromantice în haina tradițională: *miniatura instrumentală* (sub forma piesei de salon sau a prelucrării populare), *tema cu variațiuni*, chiar abordarea *genului cameral* (cvartete, cvintete).

Cea de-a doua jumătate a secolului aduce cu sine cristalizarea școlii componistice, în paralel cu promovarea de către creatorii români a unei palete mai largi de genuri muzicale. Merită să amintim aici contribuția adusă muzicii românești de compozitorii Gheorghe Dima, Ion Vidu, Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu, Gavriil Muzicescu, Eduard Caudella (prima operă), Ion Scărlătescu, Constantin Dimitrescu și George Stephănescu (prima simfonie). Acestuia din urmă îi este atribuită și prima *sonată* din creația muzicală instrumentală românească.

Compusă în anul 1863, *Sonata în LA pentru pian și violoncel* reprezintă cea dintâi încercare a unui compozitor român, și anume George Stephănescu, în abordarea genului. Însă, neîmpământenirea sa în creația autohtonă, îi conferă sonatei un caracter accidental. Tot din această perioadă face parte și *Sonata în LA* de Constantin Dimitrescu (nu avem prea multe date despre piesă; este presupusă doar existența sa). În decadele următoare, Alexandru Mocsonyi scrie două sonate pentru pian, în Re major, respectiv în re minor (1872), iar C. M. Cordoneanu, *Sonata pentru pian în SOL* (1886), primele dovezi ale creației de gen în pianistica românească. Ultima sonată cunoscută din secolul al XIX-lea este cea a lui Ion Scărlătescu, *Sonata în re minor* (1897), compusă în timpul studiilor la Viena. Lucrarea este, însă, o pastişă a compozițiilor clasicilor vienezi, lipsită de personalitate, cu toate că forma este realizată, iar temele sunt pregnante. Valoarea acestor sonate, este, așadar, una exclusiv documentară, din punctul de vedere al stilului și al direcției, fiind create cu un secol în urmă.

Însă, cu toate că „istoria” sonatei românești pentru pian este aproape inexistentă înainte de anul 1900, observăm dorința în creștere a compozitorilor autohtoni de a se alătura lumii muzicale contemporane occidentale. Aceasta se concretizează prin aplicarea metodelor moderne de compoziție în piesele de gen, fiecare lucrare contribuind într-un fel sau altul la dezvoltarea și împământenirea sonatei în muzica românească. Astfel, influențele culturii europene asupra compozitorilor români se fac remarcate, încă de la finalul secolului al XIX-lea și primii ani ai secolului XX, urmare fie a studiilor muzicale efectuate de către aceștia în afara granițelor țării, fie a interferențelor cu muzicienii străini. Dimitrie Cuclin și George Enacovici sunt descendenți ai *Schola Cantorum* din Paris, condusă în acea perioadă de întemeietorul ei, Vincent d'Indy. Cu toate că sonatele pentru pian sunt mai mult „de școală”, existența lor reprezintă o dovadă a preluării liniilor componistice ale dascălilor francezi. Mihail Andricu studiază și el la Paris cu Gabriel Fauré și Vincent d'Indy, devenind membru al



Société française de musicologie, publicațiile sale despre rolul folclorului în muzica cultă românească fiind apreciate atât în țara noastră, cât și în Franța.

Mentor al unei întregi generații de compozitori, Mihail Jora l-a avut ca îndrumător, în Leipzig, pe Max Reger, apoi a continuat cursurile la Paris. În *Sonata op. 21* pentru pian, elementele romantice¹ și neoromantice se împletesc cu cele modal-folclorice, bazate pe o construcție tradițională a genului, cele trei părți păstrând succesiunea clasică.

Partea I, tema I – „schumanniană”:



Piesa este dedicată unuia dintre cei mai apreciați elevi ai săi, Dinu Lipatti. Urmând „modelul” profesorului, după asimilarea de la acesta a tradițiilor germane, tânărul Lipatti se îndreaptă spre Paris, unde va studia cu Paul Dukas. Stilul național „însușit mai mult din creația cultă a adepților școlii naționale decât din folclor” (Vancea 1978, 2: 274) se va întrepătrunde cu cel neoclasic în *Concertino în stil clasic pentru pian, op. 3*, compus în 1936.

Un alt compozitor care a preferat echilibrul clasic, inserându-i, însă, elemente de limbaj specifice Romantismului și păstrând un fir melodic popular, este Filip Lazăr². Contemporan cu Mihail Jora, acesta s-a înscris, de asemenea, la Conservatorul din Leipzig, iar după anul 1920, a întreprins turnee în Europa și S.U.A., cu scopul de a încerca lansarea și promovarea muzicii românești peste hotare.

Corelarea folclorului și a imaginii satului autohton cu principiile muzicale dobândite în timpul studiilor la Viena, a fost o prioritate și pentru Marțian Negrea, evidențiată inclusiv în titlurile anumitor lucrări pianistice și nu numai.

Apogeul creațiilor românești ale genului este materializat prin cele două sonate op. 24 ale lui George Enescu, cel mai cunoscut compozitor din țara noastră. Primul contact cu viața muzicală europeană³ are loc odată cu acceptarea sa la Conservatorul

¹ Tema I are influențe schumanniene.

² Membru fondator și președinte al Societății Muzicale TRITON, din care mai făceau parte și personalități muzicale ale vremii ca Serghei Prokofiev, Arthur Honegger și Darius Mihaud, Filip Lazăr leagă prietenii cu Maurice Ravel, Igor Stravinski și Bohuslav Martinu.

³ Ne referim efectiv la încadrarea sa directă în cultura vieneză. Enescu a fost inițiat în tainele compoziției de către Eduard Caudella, muzician cu studii la Berlin și Frankfurt, și care i-a dezvăluit foarte tânărului discipol elementele tehnicii componistice occidentale.



din Viena (1888), unde studiază compoziția cu Robert Fuchs.⁴ După absolvire (1894), va continua aprofundarea tehnicilor componistice la Paris (1895-1899), avându-i ca profesori pe Jules Massenet și Gabriel Fauré, reprezentanți de seamă ai Romanticismului târziu francez. Astfel, creațiile pentru pian ale lui George Enescu relevă, din punct de vedere stilistic, o evoluție gradată, având ca scop final realizarea unei sinteze proprii a limbajului muzical. În partiturile enesciene regăsim elemente de expresie ale stilului neobaroc (*Suita pentru pian nr. 1 în stil vechi*), ale neoclasicismului (*Suita op. 10*), influențe ale școlii germane îmbinate cu cele ale școlii franceze, toate acestea primind amprenta personală a autorului, prin utilizarea unor mijloace specifice folclorului (ritmul parlando-rubato, heterofonia) și/sau ale cântului liturgic (monodia și starea non-pulsatorie).

Sonata op.24 nr.1 în fa# minor (1924) este una tripartită, dar, succesiunea părților - *Allegro molto moderato e grave*, *Presto vivace* și *Andante molto espressivo* - nu se încadrează în tiparul clasic al genului, ci tălmăcesc un climat specific. Tonalitățile de bază sunt tratate în așa fel încât să capete valențe modale, prin cromatizarea constantă a unor trepte și evitarea altora, prin înlocuirea cu cele alăturate. Rezultatul: o coloristică diversificată, modulații extrem de interesante, tensiune oscilantă și, per ansamblu – o lucrare de rară profunzime și sensibilitate.

Ca exemplu, începutul părții a III-a:

Sonata op.24 nr.3 în Re Major (1935) are o structură complexă, care, alături de „mulțimea și sinuozitatea liniilor” (Bentoiu 1984, 369) melodice, fac din această piesă

⁴ Sub îndrumarea profesorului austriac și-au făcut studiile, printre alții, și compozitorii Gustav Mahler și Jan Sibelius.



(de altfel, ultima dedicată pianului) o capodoperă. Cele trei mișcări ale sonatei – *Vivace con brio*, *Andantino cantabile* și *Allegro con spirito* – se succed conform modelului clasic *repede-lent-repede*; astfel, putem aprecia această lucrare ca făcând parte din curentul neo-clasic, dar, abordarea este una complet nouă. În partitura sonatei există chiar o notă cu rol de prefață, în care Enescu însuși explică semnificația noilor termeni semiografici utilizați.

Urmașii generației de compozitori aflate sub geniul muzical enescian, au contribuit deopotrivă la perfecționarea școlii componistice românești; astfel, în anii de după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial, aceasta a cunoscut o reală înflorire, sincronizându-se, în mare parte, cu curentele de avangardă. În paralel cu diversificarea genurilor muzicale, creatorii români propun noi concepții estetice prin muzica spectrală, heterofonică, arhetipală și morfogenetică⁵.

Dorința de a fi în concordanță cu orientarea muzicală vest-europeană se remarcă și în abordarea sonatelor românești pentru pian din cea de-a doua jumătate a secolului XX. Ca și conținut, însă, nu putem departaja foarte riguros tendințele prezente în cultura muzicală europeană – și, implicit, în cea românească – după anul 1950. Acestea se interferează în opera unuia și aceluiași autor, făcând dificil de încadrat întreaga sa creație într-o categorie concretă din punct de vedere stilistic și estetic. Prin urmare, persoanele care publică lucrări de specialitate, au opinii și criterii diferite privind catalogarea și apartenența stilistică ale compozitorilor autohtoni. Astfel, dacă facem referire la influențele muzicale care se perpetuează de la generația anterioară, putem stabili trei tipologii esențiale⁶: muzica de inspirație folclorică, cea de inspirație bizantină și cea cu influențe de tip balcanic.

Elemente ale folclorului românesc se regăsesc și în creațiile contemporane pentru pian, încorporate în noul context al tehnicilor componistice. Urmând calea deschisă de către predecesorii lor, și, dorind să ducă influențele tradiționale la un alt nivel al expresivității, autorii preferă, în majoritatea sonatelor, stilizarea unor sintagme folclorice și utilizarea sistemelor modale diatonice și cromatice specifice. Acestea devin uneori chiar motive tematice sau componente de bază ale discursului muzical, ca și în desfășurarea *Sonatei nr. 2 pentru pian, op. 17* de Liviu Glodeanu (1963), a părții I, *Allegro*, din *Sonata Aforistica* de Eduard Terényi (1961), sau a *Sonatei pentru pian* de Valentin Timaru (1965).

Ca exemplu, motivul „ceardașului” din *Sonata Aforistica* de Eduard Terényi (p. I)

⁵ Cel mai concludent exemplu al contribuției compozitorilor români la dezvoltarea muzicii contemporane este cel al lui Aurel Stroe, strâns legat de apariția muzicii morfogenetice și a conceptului estetic non-evolutiv.

⁶ Această clasificare este preluată din documentatul studiu al lui Irinel Anghel, *Orientări, direcții și curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*.



Risoluto ♩ = 84

Ritmul de ceardas

Cilatre-seria completa

sempre simile

accel.

Alteori, le găsim în organizări riguroase, realizate după legi numerice, în muzica minimalistă, morfogenetică⁷, arhetipală sau spectrală.⁸ Serialismul dodecafonic sau structurile simetrice weberniene, se împletesc, de asemenea, cu elemente modale, în anii '60, seria situându-se în topul preferințelor compozitorilor români de sonate.

Sonata - Ostinato de Cornel Țăranu (1961) este o capodoperă a serialismului. Seria inițială a lucrării:

Risoluto ♩ = 138

Remarcăm, totodată, și interesul pentru revalorificarea curentelor reprezentative ale muzicii, și îmbinarea acestora cu folclorul tradițional. Astfel, putem aminti sonatele de orientare neoclasică care predomină în anii '50, dar și lucrări ulterioare, ca *Sonata pentru pian* de Vasile Spățăreanu (1962), *Sonata no 1 în stil clasic* și *Sonatele*

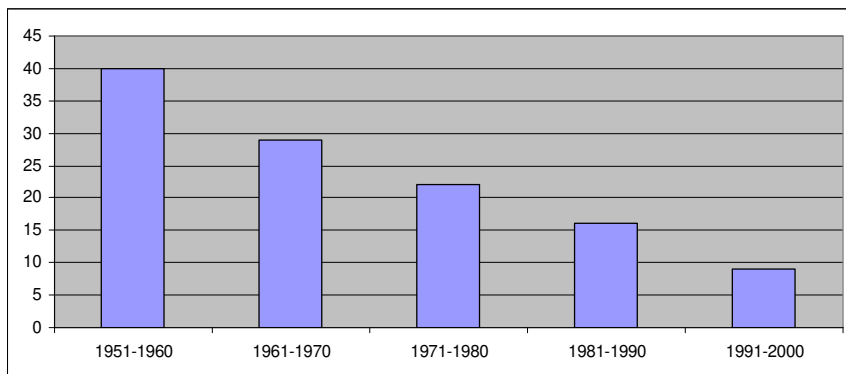
⁷ Ca exemplu, *Sonata pentru pian* de Aurel Stroe (1955).

⁸ Ca exemplu, sonatele pentru pian ale lui Horațiu Rădulescu – *Sonate după Lao Tze* – compuse între 1991-99.



no 2-5 de Tudor Dumitrescu (1971-1972). Există sonate pe care le putem încadra în sferile neobarocului, din punctul de vedere al abordării structurale monotematice, în sinteză cu limbajul modal-serial: *Sonata da ricercar* de Vasile Herman (1958), *Sonata-Ostinato* de Cornel Țăranu (1961) și *Monosonatele I-II* de Adrian Rațiu (1968-1969). Myriam Marbé iese din tiparele deceniului, în anul 1956, punând laolaltă o scriitură de manieră neoimpresionistă și cvasi-improvizații populare în *Sonata pentru pian*. Aceasta este compusă într-o singură mișcare, la fel ca *Sonata* lui Dan Voiculescu, zece ani mai târziu, evidențiind dorința compozitorilor români de a exploata genul măcar prin diversificare, dacă nu și prin numărul operelor. Cele mai multe sonate românești pentru pian din a doua jumătate a secolului XX au fost compuse între anii 1951-1960, respectiv 40; în următoarea decadă au fost scrise 29, numărul acestora scăzând o dată cu trecerea anilor.

Graficul sonatelor românești pentru pian între anii 1951-2000:



O altă influență regăsită în sonatele românești pentru pian este cea a intonațiilor și structurilor modale bizantine, alături de elementele clasico-romantice, folosirea vechiului limbaj bizantin interferând cu tehnicile specifice secolului XX. Un exemplu concludent al întrepătrunderii stilistice este cel al *Sonatei a II-a* de Vasile Herman (1967), care, prin titlurile părților, ne sugerează cu exactitate mesajul piesei: *STIH*, *ANTIFONIE*, *ISOANE (Quodlibet-quasi cadenza)*, *VERSETE* și *MELISME*. Toate acestea sunt elemente ale cântărilor religioase bizantine. În același timp, structurarea sonatei în cinci părți și utilizarea unei legende pentru explicarea unor notații pianistice aduc un suflu nou în creația compozitorului.

Dezvoltarea științei și a tehnicii și-a pus amprenta și asupra muzicii instrumentale românești, facilitând apariția unor lucrări electro-acustice, pentru pian „preparat”. În *Sonata pentru un pian singur* (1981), Liviu Dandara recurge la mijloace mai puțin obișnuite pentru desăvârșirea scopului artistic: trei surse de lumină colorate diferite și un casetofon, fără a pune la socoteală notația propriu-zisă. Sonata devine, astfel, o simbioză



între elementele de teatru instrumental, muzică electronică, muzică concretă și aleatorism, unde, inclusiv ordinea paginilor, cu excepția primei și a ultimei, poate fi schimbată de interpret. Efecte sonore interesante regăsim și în mai recenta *Sonata a IV-a pentru pian* de Dan Dediu (1996). Aici, însă, de producerea acestora se ocupă exclusiv pianistul, folosind și marginile de lemn ale instrumentului, alături de bătăi din palme și pocnituri din degete. Organizarea discursului muzical este și ea inedită, prin suprapunerea a două planuri: unul al *palindromului*, celălalt al *temei cu variațiuni*, după cum însuși autorul ne explică într-o cvasi-prefață a lucrării.

Urmărind criteriul tematic și estetic al sonatelor pentru pian compuse în țara noastră, întâlnim o altă clasificare (Georgescu, 1998), sub trei aspecte: lirico-contemplativ, structural-constructiv și arhetipal-reflexiv. Dar, această modalitate de a încadra creația compozitorilor, nu poate fi aplicată efectiv și definitiv în întregii lor opere. Stilul muzical al fiecăruia se metamorfozează o dată cu dezvoltarea propriei personalități, și, uneori, în funcție de evoluția curentelor epocii. Nu există, deci, nici în sonatele pentru pian, un tipar prestabilit sau o caracteristică general valabilă în ceea ce privește structura, forma sau notația.

Din punct de vedere al structurii genului, avem sonate monopartite (*Sonata pentru pian* de Myriam Marbé, *Sonata-Ostinato* de Cornel Țăranu, *Sonata* de Dan Voiculescu), bipartite (*Sonata pentru pian* de Valentin Timaru), tripartite (*Sonata pentru pian* de Aurel Stroe, *Sonata Aforistica* de Eduard Terény, *Sonata pentru pian* de Vasile Spătărelu) sau chiar alcătuite din cinci părți (*Sonata a II-a* de Vasile Herman). Lucrările înglobează, de asemenea, forme foarte variate, de la cea de sonată monotematică (Țăranu) la forma clasică, bitematică (Spătărelu), de la fugă (Stroe, partea a III-a) la temă cu variațiuni (Dediu) și chiar la eliminarea totală a formei (Glodeanu, partea a II-a).

Semiografia este și ea extrem de diversificată; notațiile convenționale dinamice și agogice sunt completate cu termeni noi, iar pedala este „trasată” liniar în unele piese; altele, compozitorii lasă utilizarea pedalei la latitudinea pianistului, și nu o notează deloc. Tot în cea de-a doua jumătate a secolului XX apar și simboluri grafice inedite pentru *cluster*e sau pentru diferitele efecte sonore, formele acestora variind de la un autor la altul.

Sonatele românești pentru pian se aliniază, așadar, tendințelor europene și universale, fără a-și pierde, însă identitatea specifică, nucleul tradițional reprezentând o bază pentru elaborarea unor construcții muzicale originale în țara noastră.



BIBLIOGRAPHIE

- ABRUDAN, Lucia, 1982. *Sonata pentru pian în muzica românească din prima jumătate a secolului XX* (teză de doctorat). Cluj-Napoca: Conservatorul de muzică „Gheorghe Dima”.
- ANGHEL, Irinel, 1997. *Orientări, direcții, curente în muzica românească din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Muzicală.
- BENTOIU, Pascal, 1984. *Capodopere enesciene*. București: Editura Muzicală.
- COSMA, Octavian Lazăr, 1976. *Hronicul muzicii românești*. București: Editura Muzicală.
- COSMA, Viorel, 1989-2006. *Muzicieni din România. Lexicon bibliografic, vol.I-IX*. București: Editura Muzicală.
- GEORGESCU, Corneliu, 1998. Noi tendințe în muzica românească contemporană. *Muzica*, nr. 1
- GILDER, Eric, 1993. *Dictionary of Composers and Their Music*. New York: Gramercy
- STOIANOV, Carmen și STOIANOV, Petru, 2005. *Istoria muzicii românești*. București: Editura Fundației România de Măine.
- ȚĂRANU, Cornel, 1968. *Etape post-enesciene*. Cluj-Napoca: Conservatorul de muzică „Gheorghe Dima”.