

Reflexii ale modernității muzicale în creațiile timpurii ale lui Zeno Vancea

Mirela MERCEAN-ȚÂRC PhD

University of Oradea, Faculty of Arts, Music Department
merceanmirela@yahoo.com

Abstract: Reflections of Musical Modernity in Zeno Vancea's Early Creations

The paper aims to present the activity and creation of composer and teacher Zeno Vancea during his youth when he worked at the Conservatory in Târgu Mureș. Five of his works, found in the manuscript in the library of the Târgu Mureș Philharmonic, are testimonies of the composer's musical language evolution in the years of his youth under the impulse of the multiple stylistic directions at the beginning of the 20th century. The musical works written during this period represent a brilliant synthesis between national and universal, the tendencies of the avant-garde of European modernity and the tradition of the Romanian folk modalism.

Key words: *Zeno Vancea, Romanian interwar music, Târgu-Mureș Municipal Conservatory, modernity and tradition in European music.*

Născut în Transilvania la începutul secolului XX într-o familie mixtă în care tatăl era roman iar mama austriacă, Zeno Vancea a îndrăgit muzica grație mamei și mătușii care cântau bine la pian, studiaseră muzica la Conservatorul din Praga. În casa părintească din Lugoj se cânta mult astfel în scurt timp, copilul și-a făurit un ideal. A dorit să se facă compozitor (Popovici 1985, 67). Destinul a făcut să rămână orfan de tată la 4 ani și de mamă, la 11 ani astfel că, multe dintre visuri s-au retezat înainte să se poată împlini.

Totuși, în Lugojul natal în acele vremuri exista o viață muzicală intensă reprezentată de recitalurile și concertele corurilor și formațiile instrumentale camerale în special de amatori. Compozitorul și dirijorul Ion Vidu era sufletul acestor manifestări, el, l-a descoperit pe Zeno Vancea și i-a dat primele lecții care au continuat timp de doi ani, până



la începerea primului război Mondial. Ion Vidu l-a inițiat în tainele teoriei muzicii, ale armoniei și pianului. Câteva compoziții de început i-au fost prezentate și lui Tiberiu Brediceanu care a apreciat talentul micului compozitor. Zeno Vancea și-a continuat studiile cu Iosif Willer, un profesor de origine austriacă iar la vârsta de 18 ani s-a înscris la Conservatorul din Budapesta deoarece ca orice transilvănean al acelor vremuri, vorbea perfect maghiara, germană și română. În 18 noiembrie 1918 Imperiul Austro-Ungar s-a destrămat iar studenți români s-au întors în țară. Zeno Vancea s-a înscris la Conservatorul din București fiind îndrumat imediat către cel din Cluj, proaspăt înființat. Până în 1921 a studiat în instituția clujeană cu Gh. Dima, Augustin Bena, Hermann Klee, Ana Voileanu Nicoară dobândind o diplomă de profesor de liceu. Cu diploma primită dar și cu o experiență de compozitor, corepetitor și dirijor, putea să se angajeze la oricare dintre instituțiile de învățământ din țară. Însă dorința sa de a-și împlini vocația a fost atât de puternică încât la 21 de ani a câștigat o bursă de studii care i-a permis să plece la Viena pentru a studia compoziția. Acolo a studiat compoziția cu Ernst Kanitz la Neues Wiener Konservatorium din 1921 până în 1925 și din 1930 până în 1931. Mai puțin celebru decât contemporanul său Arnold Schoenberg, Kanitz era un bun pedagog și a avut meritul de a-l iniția în tainele contrapunctului și al fugii. Viața muzicală vieneză a fost însă cea mai bună școală pentru tânărul compozitor. A avut șansa de a audia toate operele lui Richard Strauss, simfoniile lui Mahler, concertele orchestrei Tonkunstverein, a altor orchestre celebre, a putut urmări arta dirijorală a unui Furtwangler, Bruno Walter, Richard Strauss, sau Gustav Mahler. Și tot acolo a asistat la scandalul primei audiții a *Sinfoniei de cameră numărul 1* de Schoenberg, a ascultat primele compoziții ale tânărului Hindemith și premiera *Passacagliei* de Alban Berg. A fost atras, ca de altfel mulți colegi de generație, de tehnica scriiturii serial-dodecafonice, și în egală măsură de marile figuri ale compoziției vremii, Bartók și Stravinski (Popovici, 1985, 85).

Viața și activitatea la Târgu Mureș. (1926-1949)

Abia întors din Viena lui Zeno Vancea i se va oferi oportunitatea de a ocupa prin concurs un loc la Liceul Militar din Târgu Mureș, ca profesor de pian și dirijor de orchestră. După trei ani va da concurs la Conservatorul Municipal la catedra de Istoria muzicii, Armonie, Contrapunct și Teorie. Aici se va împrieteni cu muzicianul Max Costin, autorul primei monografii G. Enescu în casa căruia se cânta multă muzică de cameră, și unde adesea poposea George Enescu după concertele sale. I-a apreciat pe profesorii maghiari, buni profesioniști, care studiaseră la Budapesta și rămăseseră pe catedre în urma unirii Transilvaniei cu România: Lászlo Árpád discipol al lui Franz Liszt sau Richard Chovan profesor de pian care i-a instruit pe: Theodor Bălan, Ovidiu Drâmba, Alexandru Demetriad, toți devenind ulterior nume celebre în muzica românească.



Contribuția pedagogică :

Unul dintre primii și cei mai importanți studenți ai lui Zeno Vancea la Târgu Mureș a fost Constantin Silvestri, care la 13 ani scria deja simfonii și opere, și pe care l-a introdus în tehnica scriiturii moderne timp de 3 ani, înaintea plecării la București. Alături de el nu putem să nu-l amintim pe Liviu Comes compozitor și pedagog de prestigiu care a studiat 10 ani la Conservatorul din Târgu Mureș în perioada 1927-1937. În privința preocupărilor îmbunătățirii actului pedagogic putem aminti faptul că în anii de la Târgu Mureș, Zeno Vancea a publicat pe cheltuiulă proprie două cărți: *Istoria Muzicii Universale și Românești* în 1938 precum și *Muzica bisericească corală la români*, tot în 1938 republicată de editura Moravetz în 1944. Se întrevădeau deja marile sinteze muzicologice de maturitate: *George Enescu* (1964), *Studii și eseuri* (1953-1964), *Creația muzicală românească în secolele XIX-XX, două volume* (vol. I 1968, vol.2 1979), *Studii și eseuri muzicale*, (1974).

Zeno Vancea creează și menține o orchestră simfonică la Târgu Mureș (avându-i ca predecesori pe Max Costin și Adalbert Metz). Orchestra era formată atât din muzicieni profesioniști cât și dintre amatorii foarte talentați. Aceasta, deoarece dintre cei peste 600 de înscriși pe an la Conservatorul Municipal, doar 10-15 deveneau muzicieni de profesie, ceilalți practicau muzica de plăcere și pentru formarea lor culturală. Sufletorii orchestrei erau angajați ai fanfarei militare astfel că întreaga comunitate de muzicieni contribuia la existența acestei orchestra. Zeno Vancea a dirijat vremelnic această orchestră datorită lipsei timpului însă, în 1945, atunci a fost numit Director al Direcției Muzicii în Ministerul Propagandei și Artei, nu a uitat să susțină subvenționarea din partea statului a orchestrei din Târgu Mureș al cărei prim director a fost numit Geza Kozma.

Tot la Târgu Mureș a avut loc cea mai importantă întâlnire din viața sa personală, aceea cu soția sa Judith Illyes, care i-a fost elevă și apoi a studiat pianul la Budapesta. În pofida opoziției familiei, ea s-a căsătorit cu „bietul profesor sărac” și i-a fost de-a lungul întregii vieții cel mai bun prieten dar și cel mai sever critic, după cum mărturisea compozitorul (Popovici, 1985, 52)

Contribuția la arta componisticii românești:

La Târgu Mureș Zeno Vancea a compus lucrările care i-au adus cele mai multe recunoașteri naționale prin premii la concursul Enescu:

- Premiul II „George Enescu” pentru *Priculiciul* 1932-33, și *Cvartetul de coarde nr. 1*;
- Mențiune pentru *Preludiu Fugă și Toccata pentru pian* 1934;
- Premiul III pentru *Scoarțe pentru orchestră de cameră*, 1936;
- Premiul II pentru *Trei dansuri grotești*, 1937, *Cvartetul de coarde numărul 2*, 1938;
- Marele premiu pentru *Recviemul* 1942, (lucrare concepută în timpul refugiului la Timișoara).



Cvartetul în stil bizantin (1928), care s-a pierdut, se înscrie, în această perioadă alături de celelalte două cvartete amintite, între cele nouă opusuri de gen create de compozitor de-a lungul vieții sale. La Târgu Mureș se organiza un concurs anual de compoziție de lieduri, fapt care l-a impulsionat să scrie miniaturile vocal-instrumentale pe versuri de Rainer Maria Rilke, Octavian Goga și George Coșbuc precum și lieduri pe versurile unor poeți maghiari. Aceste lucrări s-au interpretat în 1931 într-un recital ce mai cuprindea: *Sonata pentru vioară și pian* (compusă la Viena) și *Trei bagatele pentru pian*.

Întâlnirile cu George Enescu ce concerta adesea la Târgu Mureș, i-au marcat unul dintre principiile importante pe care le-a aplicat în creația sa: inspirația din sursa folclorică într-un discurs muzical modern, rezultat din fuziunea elementelor naționale cu cele universale.

Între anii 1940 și 1945, ca refugiat, a activat la Conservatorul din Timișoara. La întoarcere a reorganizat conservatorul, orchestra, a predat și a compus lucrări importante, printre care și *Cântecele de toamnă* pe versurile lui George Bacovia. În 1948 a fost chemat la București ca director în minister. A rămas definitiv în capitală și începând cu anul 1949 a preluat catedra de Contrapunct a Conservatorului bucureștean precum și Secretariatul Uniunii Compozitorilor Români.

Astfel s-a încheiat prima perioadă a activității și creației lui Zeno Vancea la Târgu Mureș, o perioadă prolifică ce a definit maturizarea și conturarea unui stil personal în muzică, un stil ancorat în tendințele modernismului european.

Tendințe și orientări stilistice în muzica românească interbelică.

Începând cu anul 1920 considerat anul zero al muzicii românești moderne, odată cu înființarea Societății Compozitorilor Români, întreaga forță de creație muzicală românească se îndrepta către modernitatea europeană, ea însăși marcată de nenumărate „orientări, tendințe curente” (Anghel, 1997). În anii `20-30 impresionismul era deja considerat academic, iar expresionismul, cu etapele sale atonalism și dodecafonism, se manifestau pe deplin. Stravinski zguduise deja lumea muzicală cu *Ritualul primăverii* prin modernitatea aceluși „stille barbaro” inspirat de muzica ritualurilor primitive ruse,¹ Bartók aducea un alt tip de primitivitate în *Allegro barbaro*² ambii exploatand forța de prezentare a primordialității ritmului și a exacerbării acestuia. Hindemith³, Ravel⁴,

¹ 1909-1917 perioada rusă.

² 1908-1915 perioada investigărilor muzicii țărănești din Transilvania, Ungaria, Slovacia și integrarea lor sub formă de citat sau invenție melodico-ritmică în creația sa.

³ Hindemith *Sonata pentru violină solo, op. 11 nr. 6* și apoi celebrele *Kammermusik*.

⁴ Maurice Ravel *Tombeau du Couperin*, 1914.



Orff⁵, Enescu⁶, Prokofiev⁷ Stravinski⁸, se reîntorceau la resursele istoriei prin referențialități de tip neo-folclorice (neomodale), medievale, renaștentiste, baroce sau clasice. Aspectele de limbaj muzical datorate diverselor tehnici de compoziție raportate la sistemele tonomodale utilizate, dar și intențiile expresive vor fuziona, generând, numai până în 1920, o constelație de stiluri și substiluri a căror sinteză a fost realizată de muzicologa Laura Vasiliu. O simplă enumerare cuprinde: stilul tonal-postromantic, stil tonal-neoclasic stil tonal-expresionist stil tonomodal-postromantic, stil tonomodal-impresionist stil tonomodal-expresionist, stil modal-impresionist, stil modal-expresionist, stil modal-folcloric, stil modal-neoclasic stil modal-abstracționist atonal-expresionist, stil atonal-abstracționist, stil experimental (emanciparea zgomotului, bruitism). (Vasiliu, 2002, 229-233).

Dacă până în 1920 aportul enescian a fost preponderant vârful de lance al recuperării decalajului istoric al muzicii românești față de cea europeană, începând cu deceniul al treilea, se remarcă o integrare a datului identitar național în creații românești originale ale „noului val” de creatori români; Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu Zeno Vancea, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri. Astfel, prin punerea în „ecuație a termenilor folcloric – modern” (Firca 2002, 128), compozitorii români vor da naștere unor soluții stilistice în care citatul folcloric primește diverse metamorfoze, de la sugestivitatea idilico-bucolică prin armonizarea modală diatonică, la abstractizare și constructivism prin hiperromatizare și geometrizare a discursului muzical.

Căile de mijloc se referă la o adaptare în direcția stilistică a unui postromantism (Enescu, în cele trei simfonii) neoclasicism (S. Drăgoi în *Divertiment rustic*; S. Toduță în *Concertele pentru orchestră de coarde* etc.) (Chelaru 2007, 264-267)⁹ sau a unui impresionism cu tentă autohtonă cum întâlnim în creațiile lui M. Jora (*Privești moldovenești*) sau Marțian Negrea (*Povești din Gruî, În Munții Apuseni*) Theodor Rogalski. ș.a. O altă fațetă a soluțiilor stilistice oferite de compozitorii români ce preiau ideea de originalitatea a muzicii românești prin referențialitatea folclorică pe axa „Stravinski – Bartok” este ceea ce Cl. Liliana Firca numește „ironie și scenariu picaresc” ca un „prim vector al modernismului muzical românesc” (Firca 2002, 136). Prin preluarea în cheie comic-ironică sau grotesc-caricaturală a unor subiecte, compozitorii au găsit calea către un nou expresionism de stil autohton: *Priculiciul*, de Zeno Vancea, *La piață*, *Demoazela Măriuța*, de M. Jora sau *O noapte Furtunoasă* de P. Constantinescu, după Caragiale ș.a. Dintre lucrările concepute „în haină națională” cu evidente trăsături expresioniste, Z.

⁵ Neoantichitate: *Prometeu*, *Catulli Carmina*, neomedieval *Carmina Burana*, Neorenaștere: *Trionphi di Afrodite*.

⁶ Enescu *Suita op. 10 pentru pian*, 1903.

⁷ Prokofiev *Simfonia clasică*, 1917.

⁸ Stravinski în perioada neoclasică prin *Pulcinella*, 1919.

⁹ Carmen Chelaru indică: Romantismul târziu, Neoclasicismul, Impresionismul, Expresionismul, Folclorismul modern.



Vancea (Vancea 1978, II: 14) mai amintește expresia fantasticului și tragicului în *Întoarcerea din adâncuri* de M. Jora, dar și creații expresioniste concepute de C. Sivestri sau L. Feldman.

Compozitorii au folosit astfel o serie de procedee compoziționale europene dându-le culoare românească prin: „deformarea” cromatică a melodiei sau acompaniamentului, politonalism sau polimodalism, ostinatourile preluate din muzica folclorică de dans, paralelismele de intervale și acorduri cu tentă fie impresionistă, fie arhaic primitivă, asimetrii ritmico-metrice, hiper cromatizarea melodiilor, acorduri ciorchini cu elemente *ajoutée*, acorduri de cvarte/cvinte, clustere, diferite cadre modale preluate din folclor sau inventate ș.a.

Zeno Vancea (1978, 12) amintește că „structura cromatică a melodiilor unor compozitori români nu este neapărat de proveniență wagneriană ci are rădăcinile în „aplicarea principiului treptelor mobile” caracteristice melodicii folclorului românesc.

Un ultim vector stilistic îl reprezintă tendința de abstractizare a discursului muzical prin cromatizare și disipare a funcționalității modale sau tonale, conducând către un constructivism-expresionist ce implică invenția melodică pornind de la arhetipuri intonaționale de origine folclorică supuse unor prelucrări savante.

Ipostaze stilistice în creația de tinerețe a lui Zeno Vancea

Creația de tinerețe a lui Zeno Vancea, mai puțin cercetată, și în mare parte compusă în anii dinaintea și imediat după activitatea din Târgu Mureș poate reflecta într-o măsură mai mare sau mai mică aceste tendințe stilistice și de limbaj prezente în muzica europeană și românească. Dacă în mare parte creația de după 1950 a fost publicată, lucrările de tinerețe pe care le-am găsit în biblioteca ANMGD, sau în biblioteca Filarmonicii din Tg Mureș sunt încă în manuscris iar una dintre ele, cum ar fi un *Trio pentru suflători*, nu apare în nici un lexicon.

O primă lucrare, compusă în 1923, la Viena este *Sonata pentru vioară și pian*¹⁰. Este o lucrare „de școală” aflată încă în manuscris și găsită în biblioteca Filarmonicii din Târgu Mureș. Această lucrare este elocventă în ceea ce privește influența școlii de compoziție vieneze. Este scrisă în formă de sonată, fiind marcată de suflul unui romantism târziu de filieră Brahms-Mahler, ce se întrevede în fluctuația tonală continuă, fraze extinse bazate pe arcuri secvențiale culminative. Armonia este impregnată cu funcțiuni alterate, trepte secundare, arpegii, acorduri cu septime și none. Patetismul expresiei denotă o bună cunoaștere a stilului romantic târziu, iar forma, amplă, în trei secțiuni expoziție, dezvoltare și repriză, transfigurează transformă, metamorfozează, sau restituie în

¹⁰ În lexiconul, *Muzicieni din România*, (Cosma 2006, IX:157), sonata apare datată 1931. În manuscris apare anul 1923.



repriză materialul tematic ce pare că dezvoltă trei teme, cea de-a treia, în dezvoltare va apărea și în finalul reprizei sub forma unei code ample după modelul beethovenian.

Tema întâia prezintă o instabilitate tonal-armonică prin acorduri alterate ce subînțeleg o zonă armonică situată în Re major.

Ex. Zeno Vancea Sonata pentru vioară și pian măs. 1- 15

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 1-15. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The Violin part is marked "Allegro moderato cantabile" and the Piano part is marked "Molto con grazia". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A "Toco rit." marking is present in the piano part at measure 14.

Tema a doua, cantonată în si minor aduce un caracter solemn, imnic prin acordurile simple de acompaniament și configurația diatonică a melodiei, care în acompaniament prezintă stilema *passus duriusculus* utilizată pe scară largă de compozitor.



Ex. B1 pag. 3 ultimul sistem

O a doua idee muzicală B2, intens cromatizată ne prezintă un desen secvențial specific romantic.

Ex. B2 p. 4 sistemul 2 și 3 numai vioara.

Interpretată în primă audiție în 1931 de către violonistul Karl Haiak, acompaniat la pian de compozitor, lucrarea a rămas în manuscris și este posibil să nu mai fi fost cântată niciodată de atunci.

Datate în 1926, cele *Patru lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke*¹¹ (Cosma 2006, IX:158) reprezintă o fuziune a unui limbaj tonal-modal cu nuanțe expresive din zona postromantismului german reprezentat prin melodică diatonică bazată pe arcuri melodice largi, pe desene secvențiale, acorduri cromatice și tonalitate lărgită, continuu modular. Manuscrisele găsite la Filarmonica din Tg. Mureș conțin corecturi ale textului literar în unele pasaje chiar lipsind textul. Ele au fost desigur recopiate și publicate la Editura Muzicală. O comparație între aceste manuscrise și variantele finale ar putea lumina pași în evoluția scriiturii compozitorului.

Observăm în toate liedurile un discurs muzical marcat de pasaje cromatice în acompaniament, sunetele alterate care generează modulații cromatice sau enarmonice, precum și o scriitură predominant contrapunctică.

¹¹ În *Lexiconul Muzicieni Români* sunt declarate 5, ultimul *Der Bach hat leise melodien* fiind același cu *Izvorul cântă încet* (Cosma 2006, IX:158)



În liedul *Will den Frühling zeigen*, întâlnim o evoluție pianistică ce aduce pasaje cromatice și acorduri alterate conturând împreună cu melodia, expresivitatea unui romantism târziu.

Ex. Will den Frühling zeigen măs. 8-12

Ex. Modulație enarmonică Will den Frühling zeigen, măs. 21



În schimb în cel de-al treilea lied, *Möchte mir ein blondes Glück erkiesen*, (*Fete blonde*), Zeno Vancea colorează atmosfera într-o tușă impresionistă, datorată sonorității acordurilor de cvarte-cvinte, a paralelismelor acordice sau a mixturilor de terțe, cvarte, a acordurilor cu septimă, și cu note ajoutée.

Ex. *Möchte mir ein blondes Glück erkiesen*, rândul 1, acompaniament cu acorduri fără terță.

Ex. *Möchte mir ein blondes Glück erkiesen*: paralelisme de acorduri și terțe, cvarte, cvinte, scriitură arpeggiată, măsurile 21-26

Finalul aerat, suspendat, cu acorduri fără terțe, aduce două posibile straturi funcționale, treapta I și a V-a, fără rezolvare, o incertitudine tonală specifică limbajului



modernității, cu rădăcini în gândirea compozitorilor impresionisti (mă refer la posibila interpretare a acordurilor de cvarte/ cvinte ca fiind acorduri cu septimă și nonă).

În ultimul lied, *Der Bach hat leise Melodien*, compozitorul impregnează cu cromatism atmosfera impresionistă. Scriitura figurativă subliniază ideea de element acvatic. Continua instabilitate tonală și acompaniamentul pianistic complex, precum și intervenția sporadică a vocii, pare că pun în prim plan pianul și nu vocea. Ca stilemă a limbajului compozitorului, ne apare mersul cromatic descendent la toate nivelurile discursului muzical:

Ex. *Der Bach hat leise Melodien* Ex. p. 2 măs. 16-19

În 1926, Zeno Vancea va da naștere unui triptic pentru pian, *Preludiu, Fuga și Toccata* lucrare ce se înscrie într-un neoclasicism de factură locală contribuind alături de *Scoarțe*, scrisă în 1928, la definirea a ceea ce muzicologa Cl. Liliana Firca numește „constructivism” muzical. Autorul își definește intenția în cele 10 colinde citate astfel: „10 deseneuri simfonice pentru orchestră de cameră după cusături țărănești” (Firca 2002, 167). Este prima lucrare în care se afirmă o sinteză între „geometrismul plastic și cel muzical, [...] procedeele muzicale fiind selectate și puse în relație astfel încât să închipuie jocul de linii și policromia unui veritabil desen arhitectural” (*Ibidem*).



În aceeași zonă a folclorismului experimental, sau de avangardă am putea spune, se găsește și muzica baletului pantomimă *Priculiciul*, compus între 1932-1933. Până la varianta finală, publicată în 1958, lucrarea a fost rescrisă și rearanjată de mai multe ori.

În varianta publicată, din necesități dramaturgic muzicale există 7 scene-dansuri care însă nu urmăresc firul narativ al evenimentelor: *Dansul priculiciului*, *Dansul fetei*, *Dansul ursului*, *Dansul peștorului*, *Alaiul nuntașilor*, *Dansul de dragoste* și *dansul flăcăilor*.

Materialul muzical utilizat păstrează spiritul folclorului românesc în melodica fluctuantă modal în diatonismul arhaic al desenelor melodice și ritmica specifică dansului popular. Ceea ce aduce nou, este prelucrarea acestor ductusuri melodico-ritmice, prin cromatizare intensă, prin utilizarea unor acompaniamente ostinate amintind de taraful popular, cu contratimpri caracteristici însă concepute disonant, prin armonii de secunde, cvarte, cvinte, sau prin suprapuneri bi sau polimodale. O puternică stilizare modernă, se întâlnește în acel spirit al ironiei, sarcasmului din *Alaiul nuntașilor* al grotescului în (*Dansul peștorului*) și al satirei muzicale în *Dansul Priculiciului*, toate folosind ca mijloc de expresie deformarea parodică a discursului "contrapunctic politonal și atonal" așa cum îl caracteriza Mihail Jora la prima audiție din 1940 (*apud* Popovici 1985, 112).

Momentele de scriitură în stretti, dialogurile, între timbrurile orchestrale, conținutul atașat sferei de exprimare modernă pe axa expresiei bucolice, pitorești îmbinate cu grotescul și ironia sau sarcasmul fac din această lucrare o capodoperă a limbajului românesc al modernității. Cum am amintit, baletul are mai multe variante. În biblioteca AMGD am găsit o reducere pentru pian în manuscris dedicat Anei Voileanu Nicoară, Tiberiu Brediceanu și lui Constantin Silvestri, reducere în care se observă aceleași procedee compoziționale, mult simplificate unele dintre teme fiind însă modificate și integrate diferit în partitura finală în care chiar și titlurile diferă.

Pentru acuratețea definirii stilului perioadei de tinerețe a creației compozitorului câteva exemple ne pot edifica asupra măiestriei sale componistice.

În *Dansul Ursarului* din 1932 există melodii diatonice cu trepte fluctuante, cu un acompaniament ce asigură un plan modal diferit, din care în partitura din 1958 s-au păstrat doar câteva motive în tema a doua.

Dansul Ursarului, 1932, melodia începe cu un tetraton cu treapta a III- a fluctuantă, melodie armonizată cu arpegiu incert, mărit, ce se transformă în treapta I cu septimă și nonă a unui mod *la ionic* dar apoi prin cromatizarea tuturor treptelor își pierde, la fel ca și melodia, identitatea modală.



Ex. Dansul Ursarului p. 1 măs 1-12

Iată și un bun exemplu de bitonalism rezultat din paralelisme acordice și exemplele ar putea continua

Ex. Dansul ursului p. 6 sistemul 4.

În Marșul nuntașilor din 1936, dedicat lui Tiberiu Brediceanu, melodică este diatonică însă presărată cu o pedală ostinată de acorduri alterate. Se observă concomitența sunetului natural cu cel alterat fie în complexe verticale (melodie – acompaniament) fie în scări nonoctaviante rezultate din structuri de „game în tonuri”.



Ex. Marșul nuntașilor rândul 3.

Prin toate aceste procedee revoluționare în deceniul al treilea, Zeno Vancea se înscrie în linia neomodaliștilor moderni din care fac parte Stravinski, Bartok, Enescu (ajuns la soluții asemănătoare pe o altă cale stilistică).

Cu toate că *Requiemul* a fost scris în perioada anilor de refugiu în Timișoara¹² (1942) el este precedat de creații muzicale religioase anterioare în care Zeno Vancea a sondat filonul muzicii bizantine de rit ortodox. Prin aceste lucrări scrise la Tg. Mureș: 1936 *Psalmul 127* compus în 1927, *Psalmul 131* (1931), *Cvartetul în stil bizantin* 1931, *Liturghia pe melodii de strană din Banat* 1928, *Liturghia numărul 2 pe melodii de cântece de strană din Ardeal*, dar rămase din păcate în manuscris în arhive, compozitorul și-a exersat penelul componistic în ceea ce privește caracterul și stilul muzicii bisericești, creând pagini de o tulburătoare profunzime a gândului muzical. *Requiemul* este închinat unui prieten care s-a jertfit pentru țară în cel de-al doilea război mondial Manuscrisul a fost găsit de compozitorul Adrian Pop în biblioteca Filarmonicii din Tg. Mureș și a beneficiat de o prezentare și analiză în cartea intitulată *Requiemul românesc*. Câteva dintre particularitățile stilistice descrise pot fi revelatoare în acest sens :

Este primul recviem românesc, pe texte din slujba înmormântării sau a Parastasului de rit bizantin, pe coordonate „în același timp națională și modernă” (Pop 2005, 148).

Elementul esențial generator de discurs îl constituie melodia [...] în spiritul și atmosfera stilistică a cântării de strană din care decurg în special structura modală și ritmică... material de construcție pentru secțiuni realizate prin tehnici polifonic, canoane, fugato-uri. Controlul armonic al suprapunerilor este conceput în mod deosebit de subtil

¹² Anul nu este specificat în partitură



Mirela Mercean-Țârc

elastic: procedeele mixturii/ terțe, sexte, cvarte, cvinte, septime)... îmbinate cu momente acordice sau cu temporare evoluții în cel mai pur linearism.

Pop 2005, 149

[...] evoluția materialului melodic se bazează pe exploatarea extinsă a „tehnicii treptelor variabile... în acest fel se ajunge la o încărcătură cromatică oarecum surprinzătoare față de etosul diatonic al temei

Pop 2005, 154

Dar cea mai importantă trăsătură a discursivității acestui recviem este tehnica polifonică dominantă în care imitațiile fugate sau segmentele de stretto canon sau contrapunct liber, îmbină ductusuri tematice specifice modalismului bisericesc, „de esență psaltică” care „prin polaritatea armonică, contrapunctul liber generativ, mixturile și îmbinările timbrale favorizează un climat de sugesție eterofonă” (Pop 2005, 154).

Ex. Expoziția fugii corale intrări T-A-S temă-mixolidian, răspuns la cvintă, si eolian – mi eolian în care se remarcă, pe lângă ethosul specific, schimbările metrice menite să imite libertatea cântării bizantine originare, neîncorsetată metric.

4 *sempre e dolcissimo* 5 6

A. ro - bul a - ces - ta mu - tat_ de la noi_ mu - tat_ de la noi_

T. tat_ mu tat_ mu - tat_ de la noi_ mu - tat_ mu - tat_

7 **Adagio molto (fugato)** 2 3 *p*

A. Pre

T. *sempre e dolcissimo*, ro - bul a - ces - ta mu - tat_ de la noi_ mu - tat_ de la noi_ mu -



7 8 9

S. pre ro - bul a - ces - ta mu - tat de la

A. mu - tat de la noi pre ro - bul a -

T. mu - tat de la noi pre ro - bul a - ces - ta mu - tat mu - tat

Dintre lucrările care vor marca ultima perioadă petrecută la Târgu Mureș amintim cele *Cinci cântece de toamnă pe versuri de George Bacovia* compuse în anul 1946 care sunt rodul unui stil muzical matur, în care elementele specifice de limbaj utilizate în lucrările anterioare sunt integrate unui etos expresionist cu parfum vienez, potențat de mesajul poetic. Toamna bacoviană cu întregul său cortegiu de sentimente: dezolare tristete, melancolie, depresie, boală, năluciri, dor, jale, moarte, somn, apare întruchipată sonor într-o melodică diatonică cu trepte fluctuante expusă de voce și acompaniată de complexe acordic-figurative în continuă schimbare a funcțiilor, ceea ce conferă întregului discurs o stare de incertitudine tonală.

Ex. În grădină p. 2 sistemul 1: linia melodică cromatizată este acompaniată de acorduri alterate ce aduc ideea unei independențe totale a funcțiilor în cadrul unei tonalități lărgite.



În liedul *Melancolie* materialul tematic se metamorfozează continuu pornind de la două structuri acordice complementare *fa# la do#* și *la do mi* în care *do* și *do#* coexistă pentru a crea o stare de instabilitate și tensiune. Finalul desfășoară o scară în tonuri coborâtoare cu terță mare și mică la extremități sugerând „chemarea pământului” întru liniștea morții. Acordul final reafirmă simultaneitatea *do* și *do#*, un cadru nonoctavian disonant.

Ex. *Melancolie*, p. 21

În finalul liedului *Pastel*, compozitorul pictează sonor culori stranie, suspendate funcțional, prin utilizarea mixturilor de cvarte/cvinte paralele, la fel ca în liedul *Alean* unde întreg eșafodajul discursiv este bazat pe această stilmă utilizată în maniera *ostinato*.



Ex. *Alean*, p. 24 ultimul sistem și 25 primul sistem

stai — de mă a — lin — ță cu

p

mi — na ță cea mi — că și

p

Ex. *Alean*, sistemele 1 și 2

Moderato (molto semplice come un canto popolare)

E-n zori e — frig de toam — nă și

p

p legato



cît cu o - chii vezi Se-n-co - lă

p *mf*

În ultimul lied, *Moină*, ciocnirile de secundă mică din acompaniament aduc un puternic contrast cu funcție de semnal, la fel ca și mixturile de acorduri micșorate în desfășurare cromatică ce măresc tensiunea conducând discursul către o expresivitate disonantă, cu parfum decadent expressionist.

Ex. *Moină*, rândul 1

Și noap-tea se la - să mur - da - ră și goa - lă Și gal-beni trec bolnavi co - pii de la școa-lă

molto decresc. *mf* *f* *mf in rilievo*



După aceste creații interbelice, Zeno Vancea se va îndrepta către un limbaj cu puternice valențe atonale, tot mai abstractizat, în care se întrevede aderența la discursul de orientare serială, fără însă a folosi și tehnicile specifice consacrate de compozitorii celei de-a doua școli vieneze. Se știa însă că dodecafonișmul și serialismul a fost declarat burghez și decadent de către culturnicii comuniști care au preluat puterea, după 1945, fiind interzis, astfel că, Zeno Vancea, ca de altfel mulți dintre colegii de breaslă, au fost nevoiți să recurgă la un limbaj intens cromatizat, fără însă a utiliza și tehnica serial-dodecafonică strictă. În 1984 el declara foarte prudent în această privință.

Ascultând la Viena diverse muzici, atât muzică clasică cât și muzică de avangardă – pe vremea aceea dodecafonia era tot ce se putea mai avangardist, am suferit bineînțeles diferite influențe [...]. Dar cred că am reușit încă de pe atunci să-mi găsesc o modalitate proprie de exprimare.

Popovici 1985, 87

[...] deși nu prea pricepeam atunci lucrările dodecafonice, mi-am cumpărat notele (de la *Simfonia de cameră* de Schoenberg) și am încercat să le analizez, ca orice tânăr, pe mine mă interesau mult toate tehnicile noi. Chiar și lucrările dodecafonice pot avea un mesaj bogat [...]. Era un lucru foarte curios [...] colegii mei erau și ei vrăjiți de partea tehnică a compozițiilor lui Schoenberg

Popovici 1985, 84-85

Această orientare se remarcă în *Trioul pentru suflători*, lucrare aflată în manuscris ce se îndreaptă către o libertate a utilizării totalului cromatic la toți parametrii discursului muzical construit eminent pe o gândire polifonică avansată și o stăpânire măiestrită a expresivității de tip atonal. Fără număr de opus sau an, trioul are patru părți contrastante ca mișcare: *Moderato – Vivo – Poco adagio – Allegro moderato*, dar și din punct de vedere al configurațiilor tematice a căror continuă variație generează noi și noi parcursuri discursiv muzicale

Ex. *Trio pentru suflători*, partea I, segm. 1



Ex. Trio pentru suflători, partea II, *Vivo*, temă cu desen de scară sist. I

Vivo $d =$

Ex. Trio pentru suflători, partea III, sist. I, *Adagio*, temă expusă monodic

Poco Adagio $\downarrow =$

III

Ex. Trio pentru suflători, partea IV sist I

Allegro moderato $d =$

IV

Acest stil ce reprezintă o evoluție firească și o împlinire a căutărilor creatoare va governa întreaga sa creație ulterioară perioadei de tinerețe.



Concluzii:

Creația de tinerete a compozitorului Z. Vancea reflectă o eterogenitate a tendințelor de configurare a discursivității muzicale concordante cu spiritul neliniștit, căutător al modernismului muzical în care s-a format ca om și compozitor. Astfel, în lucrările deceniului al doilea al secolului XX întâlnim ipostazieri stilistice postromantice în *Sonata pentru vioară și pian*, tono-modal impresioniste în *Liedurile pe versuri de Rainer Maria Rilke*.¹³ constructivist-neobaroc în *Preludiu - Fugă Tocata* și constructivist - folcloric în *Scoarțe*. În deceniul al treilea, baletul *Priculiciul* prezintă aspectele unui stil modal-expressionist iar *Recviemul – Parastas* este o capodoperă neoclasică (în formă și tehnică polifonică bachiană) modal-bizantină în spiritul invenției tematice. În deceniul patru, liedurile pe versuri de G. Bacovia ating sfera de expresivitate a stilului atonal-expressionist iar Trioul adâncește spiritul abstracționismului atonal. Dincolo însă de analize, clișee, etichete, muzica ce a luat naștere din spiritul acestui om cultivat, reflectă o tinerete plină de căutări creative din care nu lipsesc întruchipări sonore ale unui lirism melodic uneori discret, introspectiv, alteori patetic extrovertit. Ironia, spiritul ludic manifestat în scenele grotești sau burlești ale *Priculiciului*, se completează cu profunzimea gândului și frumusețea arhaică a muzicii *Recviemului*. Din păcate această muzică a rămas doar de sertar, o muzică pe care încă sperăm că generațiile viitoare o vor redescoperi în toată bogăția ei estetică și spirituală.

BIBLIOGRAFIE

- ANGHEL, Irinel, 1997. *Orientări, Direcții, Curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București.
- CHELARU, Carmen, 2007. *Cui i-e frică de istoria muzicii*. Editura Artes, Iași.
- COSMA, Viorel, 2006. *Muzicienii din România*, vol. IX, Editura Muzicală, București.
- FIRCA, Clemansa-Liliana, 2002. *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX*, Editura Fundației Culturale Române, București.
- GRIGORIU, Theodor, 2000. Zeno Vancea, centenar. *Muzica* nr. 1/ 2000, p. 58-65.
- HERMAN, Vasile, 1977. *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București.
- POP, Adrian, 2005. *Recviemul românesc*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca.

¹³ Tot în al doilea deceniu în 1926, Z. Vancea compune o Rapsodie Bănățeană al cărui manuscris incomplet nu ne-a oferit privilegiul unei analize pertinente, însă la o primă privire, aceasta se prezintă ca un potpuriu de teme populare prelucrate în stil modal folcloric.



- POPOVICI, Marta, 1985. *Convorbiri cu Zeno Vancea*, Editura Muzicală, București.
VANCEA Zeno, (s.a.). *Studii și eseuri muzicale*, Editura Muzicală, București.
VANCEA Zeno, 1978. *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. II, Editura Muzicală, București,
VANCEA, Zeno, 1968. *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. I, Editura Muzicală, București.
VASILIU, Laura, 2002. *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*. Editura Artes, Iași.

Partituri:

- VANCEA, Zeno, 1926. *Sonata pentru vioară și pian*, manuscris.
VANCEA, Zeno, [s.a.]. *Lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke*, manuscris.
VANCEA Zeno, 1958. *Suita din baletul-pantomimă „Priculiciul”*, Editura Muzicală, București.
VANCEA Zeno, [s.a.]. *Suita din baletul-pantomimă „Priculiciul”*, reducere pentru pian, manuscris
VANCEA. Zeno, [s.a.]. *Recviem*, manuscris.
VANCEA Zeno, [s.a.]. *Cântece pe versuri de George Bacovia*, manuscris.