

I c 1272 / 13

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA”

*Lucrări de*  
**MUZICOLOGIE**

VOL. 15

INVENTAR  
2011

CONSERVATORUL  
„G. DIMA”  
BIBLIOTECA

CLUJ - NAPOCA 1984



IC 1272 / 13

CONSERVATORUL DE MUZICA „G. DIMA”

Inv. 2021

LUCRARI DE  
MUZICOLOGIE

VOL. 15  
(1979)

INV. 2090

Y. 149.593 / 1987

CLUJ-NAPOCA 1984

CONSERVATORUL  
„G. DIMA”  
BIBLIOTECA



20000149593

Prezentul volum cuprinde lucrări dedicate personalității lui George Dima, colaboratorilor și urmașilor săi, precum și istoricul Conservatorului (la 60 de ani de la înființare).

Redactor: conf.dr. Dan Voiculescu

Traducerea rezumatelor:

lect. Petronela Cuteanu (fr.)

asist. Maria Pop (germ.)

Delia Balint, traducător (engl.)

asist. Ioana Andron (engl.)

## C U P R I N S

1. Ștefan Angi	Permanențe estetice în gândirea și activitatea muzicală a lui George Dima . . . . .	7
2. Traian Mîrza	George Dima și folclorul . . . . .	13
3. Mircea Bejinariu	G.Dima - corespondență inedită . . . . .	25
4. Lucia Hăngănuț-Vătășan	Onisifor Ghibu despre George Dima . . . . .	29
5. Andrei Benkő	Tipuri melodice în liedurile lui Dima . . . . .	39
6. Sigismund Toduță	Omagiu lui Marțian Negrea . . . . .	47
7. Vasile Herman	Procedee compoziționale în suita pentru pian "Impresii de la țară" de Marțian Negrea . . . . .	53
8. Ninuca Oșanu-Pop	Profilul pianistei Ana Voileanu-Micoară reflectat în presa vremii . . . . .	59
9. Sigismund Toduță	Sub semnul înnoirii pedagogiei pianului . . . . .	65
10. Enea Borza	Profesorul de vioară Romulus Cionca . . . . .	71
11. Ligia Toma-Zoicaș	Traian Vulpescu - autorul primului curs de Metodica predării muzicii la Conservatorul clujean . . . . .	75
12. Virgil Medan	Geneza unei melodii de Augustin Bena . . . . .	85
13. Romeo Ghircioiașiu	Idealuri umaniste în muzicologia clujeană interbelică . . . . .	91
14. Dan Voiculescu Hans Peter Türk	Sigismund Toduță și școala componistică clujeană . . . . .	97
15. Voichița Tiniș Ileana Janky-Prada	Primii titulari ai disciplinei Acompaniedment la Conservatorul "G.Dima" din Cluj . . . . .	103
16. Ion Boros	Șase decenii de activitate a claselor de suflători și percuție de la Conservatorul clujean . . . . .	109

## S O M M A I R E

1. Ștefan Angh	Pérmances esthétiques dans la pensée et dans l'activité musicale de George Dima . . . . .	7
2. Traian Mîrza	George Dima et le folklore . . . . .	13
3. Mircea Bejinariu	G.Dima - correspondance inédite . . . . .	25
4. Lucia Hângănuț-Vătășan	Onisifor Ghibu sur George Dima . . . . .	29
5. Andrei Benkő	Types mélodiques dans les lieds de Dima	39
6. Sigismund Toduță	Hommage à Marțian Negrea . . . . .	47
7. Vasile Herman	Procédés compositionnels dans la suite pour piano "Impressions de la campagne" de Marțian Negrea . . . . .	53
8. Ninuca Oșanu-Pop	Le profil de la pianiste Ana Voileanu-Nicoară reflété dans la presse de l'époque . . . . .	59
9. Sigismund Toduță	Sous le signe du renouvellement de la pédagogie du piano . . . . .	65
10. Enea Borza	Le maître de violon Romulus Cionca . . . . .	71
11. Ligia Toma-Zoicaș	Traian Vulpescu - auteur du premier cours de Méthode de l'enseignement de la musique au Conservatoire de Cluj . . . . .	75
12. Virgil Medan	La genèse d'une mélodie d'Augustin Bena	85
13. Romeo Ghircioașiu	Ideaux humanistes dans la musicologie clujoise d'entre les deux guerres . . . . .	91
14. Dan Voiculescu Hans Peter Türk	Sigismund Toduță et l'école clujoise de composition . . . . .	97
15. Voichița Tinig Ileana Janky-Prada	Les premiers professeurs d'accompagnement au Conservatoire "G.Dima" de Cluj . . . . .	103
16. Ion Boros	Six décennies d'activité des classes de bois, de cuivres et de percussion au Conservatoire clujois . . . . .	109

## I N H A L T

1. Ștefan Angi	Ästhetische Permanenzen in G.Dimas Denken und Tätigkeit . . . . .	7
2. Traian Mîrza	George Dima und die Volksmusik . . . . .	13
3. Mircea Bejinaru	G.Dima - Unveröffentlichte Korrespondenz	25
4. Lucia Hăngănuț-Vătăgan	Onisifor Ghibu Über George Dima . . . . .	29
5. Andrei Benkő	Melodische Typen in G.Dimas Liedern . . . . .	39
6. Sigismund Toduță	Hommage für Marțian Negrea . . . . .	47
7. Vasile Herman	Komponistische Verfahren in der Suite für Klavier "Eindrücke vom Lande" von Marțian Negrea . . . . .	53
8. Ninuca Oșanu-Pop	Das Profil der Pianistin Ana Voileanu-Nicoară im Spiegel der Zeitpresse . . . . .	59
9. Sigismund Toduță	Unter dem Zeichen der Klavierpädagogik	65
10. Enea Borza	Der Violinprofessor Romulus Cionca . . . . .	71
11. Lîgia Toma-Zoicaș	Traian Vulpescu - Verfasser des ersten Musikmethodik-Kurses an der Musikhochschule Cluj . . . . .	75
12. Virgil Medan	Ursprung einer Melodie von Augustin Bena	85
13. Romeo Ghircioașiu	Humanistische Ideale der Klausenburger Musikwissenschaft in der Zwischenkriegszeit . . . . .	91
14. Dan Voiculescu Hans Peter Türk	Sigismund Toduță und die Kompositionsschule von Cluj . . . . .	97
15. Voichița Tiniș Ileana Janky-Prada	Die ersten betitelten Professoren der Begleitungsfachrichtung der Musikhochschule "G.Dima" Cluj . . . . .	103
16. Ion Boroș	Sechs Jahrzehnte Tätigkeit der Bläser- und Schlagwerk-Klassen am Klausenburger Konservatorium . . . . .	109

## C O N T E N T S

1. Ștefan Angi	Aesthetic Permanences in G.Dima's Thinking and Activity . . . . .	7
2. Traian Mîrza	George Dima and the Folklore . . . . .	13
3. Mircea Bejinariu	G.Dima - Unpublished Correspondence . . . . .	25
4. Lucia Hângănuț-Vătășan	Onisifor Ghibu about George Dima . . . . .	29
5. Andrei Benkő	Melodic Types in Dima's Lieds . . . . .	39
6. Sigismund Toduță	Homage to Marțian Negrea . . . . .	47
7. Vasile Herman	Componistical Proceedings in the Suite for Piano "Impressions from the Country-side" by Marțian Negrea . . . . .	53
8. Ninuca Oșanu-Pop	The Profile of the Piano Player Ana Voileanu-Nicoară Reflected in the Press of the Age . . . . .	59
9. Sigismund Toduță	In the Spirit of Revival of the Piano Pedagogy . . . . .	65
10. Enea Borza	The Violin Teacher Romulus Cionca . . . . .	71
11. Lîgia Toma-Zoicag	Traian Vulpescu - the Author of the First Course of Methods of Instruction in Music at the Cluj Conservatory of Music . . . . .	75
12. Virgil Medan	The Genesis of a Melody by Augustin Bena . . . . .	85
13. Romeo Ghircoiașiu	Humane Ideals of Cluj Musicology in the Interwar Period . . . . .	91
14. Dan Voiculescu Hans Peter Türk	Sigismund Toduță and the Cluj Compo- nistic School . . . . .	97
15. Voichița Tinig Ileana Janky-Prada	The First Titulars of the Accompaniment Discipline at the "G.Dima" Conservatory in Cluj . . . . .	103
16. Ion Boroș	Six Decades' Activity of the Wind and Percussion Classes at the Cluj Conservatory . . . . .	109

Ștefan Angi

În personalitatea, gîndirea și activitatea complexă a lui George Dima se pot distinge, pe plan muzical - printre celelalte valori spirituale - vădite permanențe estetice. Întreaga sa prezență în viața muzicală românească nu reprezintă altceva decît o neîntreruptă contribuție la dinamizarea tuturor factorilor estetici ai culturii artistice contemporane, influențîndu-i și modificîndu-i similar concepției sale umaniste și implicit progresiste. Tocmai de aceea pare îndreptățită examinarea momentelor estetice din gîndirea muzicologică a lui George Dima, momente ce s-au răsfrînt, precum vom vedea, edificator asupra evoluției tuturor parametrilor cîmpului estetic din acea vreme.

În comunicarea de față vom insista asupra următoarelor două trăsături specifice ale gîndirii și activității lui George Dima:

a) dialectica universalului și naționalului ca parametri definitorii ai întregii sale atitudini estetice;

b) unitatea și diversitatea ca raport de bază a concepției sale educative în și prin muzică.

a) Analiza dialecticii universalului și naționalului în atitudinea estetică a lui George Dima presupune o scurtă privire istorică asupra esteticii și artei secolelor XIX și XX. Existența legitimă a două moduri de zugrăvire artistică în secolul XIX - realismul și romantismul - poartă în sine germeii crizei culturii estetice, criză ce se declanșează fățiș la cumpăna secolelor XIX și XX. Dacă realismul și romantismul, în concomitența lor fecundă, puteau veghea armonios asupra echilibrului contrariilor în cadrul cîmpului estetic, în schimb arta avangardei artistice și paralel cu aceasta arta școlilor naționale au fost pușe în fața unei rupturi conflictuale ce ducea inevitabil la negarea reciprocă a pilonilor cîmpului estetic - a idealului și realului istoricește condiționat. Statutul artistului comportă de acum opțiunea inevitabilă de a se angaja plener pentru restabilirea echilibrului pierdut. Astfel de atitudini opționale apar însă felurit. Pe de o parte întîlnim angajamente estetico-artistice pentru restabilirea unității cîmpului estetic, izvorîte din sînul unor curente avangardiste a căror finalizare rămîne de multe ori doar o promisiune nerealizată în ipostaza artisticului singuratic, luptător cu inerția; pe de altă parte apar opțiuni și

angajamente cu accente estetice mult mai promițătoare, ele fiind transfigurare de valențele etosului popular, precum și de procedeele de generalizare artistică echilibrată ale școlilor naționale. Bunăoară, aceste din urmă opțiuni se bazează, datorită anturajului lor social-istoric, pe dinamismul fertil al raportului colectivitate-artist și pe echilibrul firesc al tradiției și inovației.

În acest context socio-estetic, permanențele estetice ale gândirii sale muzicologice îl situează pe George Dima pe un loc de frunte în cadrul școlii naționale muzicale românești, cu experiențe și concluzii valabile asupra întregii culturi estetice a perioadei la care ne referim. Muzician de o personalitate multilaterală, G. Dima sintetizează în gândirea și activitatea sa valențele artei muzicale europene și autohtone, valorificând istoric și structural componentele renașcentiste și iluministe ale acestora în cadrul dualismului fertil realist-romantic al secolului XIX, prevalând în special valorile romantismului. Ancorairea de către George Dima în tradițiile romantismului a activității sale de ctitor al noii vieți muzicale românești pare cu totul îndreptățită, căci tocmai romantismul revoluționar al secolului XIX a stat la baza salvărilor și realizării idealurilor nobile, umane și progresiste în lupta popoarelor asuprite din Europa anilor 1900. De pe platforma unei astfel de tradiții bine definite, George Dima jalonează drumul ascendent al artei muzicale românești, proclamând lupta consecventă pentru regăsirea de sine a artistului, pentru restabilirea raportului artist-popor în virtutea comunității de idei și fapte istorice, de idealuri și perspective. "Eu cred că acei compozitori care vreau să creeze o muzică superioară românească - scrie George Dima în anul 1913 - trebuie să trăiască în contact cu poporul, trebuie să-l cunoască, și fiecare fibră din sufletul lor să fie îmbibată de spiritul genuin al poporului, căci numai așa vor reuși să fie expresia artistică a neamului lor" (din interviul acordat de George Dima revistei literare "Luceafărul", nr. 6/1913, semnat de C. Tăslăuanu). Acest crez artistico-estetic al lui George Dima apare în contextul dialectic al naționalului și universalului, eliminându-se de la bun început orice iminență de izolare în sine sau de închistare, de ermetizare, privind destinul viitoarei arte românești. "Noi, românii, avem o comoară de motive populare - scrie în același interviu - care sînt cultivabile; după cum rușii au reușit să creeze cu ajutorul motivelor din melodiile lor populare o muzică superioară cu care au cucerit lumea, introducînd în muzica universală nota nouă a sufletului lor, așa vom reuși și noi. Se așteaptă numai geniul creator care, sintetizînd melodiile noastre în compoziții artistice, va introduce și muzica românească în arta universală" (idem). Nu este greu de întrezărit aici prezența și activitatea viitoare a lui

George Enescu, la care face aluzie G.Dima.

Așadar formația estetică a lui George Dima are surse deopotrivă naționale și universale. Iată pledoaria lui pentru cultivarea specificului național în artă: "Muzica noastră, așa după cum există în diferite părți, își are un caracter specific al ei. Un popor cum este neamul românesc, care după atâtea veacuri de vijelie, își are în toate locurile comoara sa de poezie populară, a trebuit să aibă de la început și o muzică proprie populară" (idem). Dar pe lângă această pledoarie întâlnim în preocupările lui George Dima un atașament pozitiv și față de valorile universale ale muzicii secolului XIX, îmbrățișând tot ce era valoros și progresist din acea vreme. Să ne gândim de pildă la alcătuirea repertoriilor pentru reuniunile corale pe care le conducea la Sibiu, Brașov și apoi la Cluj, repertorii în care, alături de compozițiile sale proprii și ale altor compozitori români, întâlnim numeroase lucrări clasice și romantice ale muzicii universale. În acest sens, prezența catalizatoare în viața muzicală românească a lui George Dima poate fi asemuită fără exagerare cu activitatea reprezentanților altor școli naționale din Europa, cum ar fi Dvořak, Grieg sau Ceikovski.

b) O altă trăsătură estetică, și anume dialectica unității și diversității artistice, se manifestă în preocupările multilaterale ale lui George Dima, poate înainte de toate, pe undele educației estetice în și prin muzică. "Tot atât de susținută a fost și activitatea muzicală a lui Dima ca profesor de muzică (...) - arăta Ana Voileanu-Nicoară - programele ședințelor publice ale societății de elevi abundă în muzică corală și solistică de frumos nivel artistic. Întâlnim în programe compoziții corale de G.Dima, scrise special pentru tinerii săi elevi, ca de pildă: Soldatul călăreț, Ostasii, Limba românească, Cîntec ostășesc, precum și o mulțime de coruri de autori români"<sup>1</sup>. Așadar, Dima a văzut clar că promovarea ideii de unitate națională prin muzică condiționează mai întâi existența unei adevărate culturi muzicale proprii și, implicit, o temeinică educație estetică-muzicală bazată pe diversitatea stilurilor muzicale, cuprinzând cele mai autentice valori ale culturii și artei universale. Pentru G.Dima, formarea unei culturi estetice multilaterale a însemnat conștientizarea importanței educației artistice mai întâi în și apoi prin muzică. Astfel se motivează apariția în creația sa a unei suite întregi de prelucrări folclorice, pe de o parte, iar pe de alta - lucrări de mai mari proporții, inspirate din trecutul glorios de luptă al poporului român, precum și larga deschidere a repertoriului muzical educativ spre valorile universale ale muzi-

1 A.Voileanu-Nicoară, G.Dima. Viața și opera, ESPLA, București, 1957, p.109.

cii și spre muzica și cultura muzicală a popoarelor vecine. Sînt cunoscute strădaniile lui de a înflori raporturile frățești ale muzicii românești cu muzica acestor popoare: scrie muzică pe textul poetului maghiar T. Bakódy, îl preocupă multilateral folclorul maghiar, sâsesc și slovac. Pe bună dreptate, Nicolae Iorga evidențiază în acea vreme importanța istorică a activității educative a lui George Dima. Romeo Ghircociasu compară adecvat strădaniile sale educative complexe cu cele ale Grupului celor 5 din Rusia: "G. Dima a condus alternativ reuniunile de cîntări din Brașov și Sibiu, organizînd concerte corale și simfonice. Coriștii săi erau în mod permanent instruiți de către el însuși în principiile teoretice și practica muzicală, ca și în arta cîntului, și, din acest punct de vedere, activitatea lui G. Dima amintește de cea a lui Balakirev în cadrul «Școlii muzicale gratuite» din Petersburg. Printre coriștii săi, Dima promovează culegerile de folclor, cu o dublă menire: aceea de a feri de distrugere comoara muzicii noastre și de a oferi compozitorilor izvor de inspirație în crearea unor lucrări de adevărată culoare populară". (Din pliantul "Expoziției Gheorghe Dima" /1847-1925/, dec. 1959 - ian. 1960, Cluj, p. 8).

Datorită prezenței dinamice a acestor raporturi estetice în gîndirea și activitatea sa muzicală, G. Dima aduce o contribuție însemnată în evoluția mesajului estetic al școlii naționale românești. Semnalăm în acest sens două momente, după opinia noastră cele mai importante, în dezvoltarea istorico-socială a culturii noastre muzicale, momente în care G. Dima și-a înscris numele, printre altele, și prin atitudinea sa estetică umanistă și progresistă:

- mai întîi, George Dima contribuie la realizarea conciziunii organice a celor două etape istorice ale școlii naționale românești, etape ce sînt de altfel proprii tuturor școlilor naționale din Europa secolelor XIX și XX, asigurînd o continuitate autentică de la realizările înaintașilor din cea de a doua jumătate a secolului XIX (pericada în care universalul romantic mai prelua pe alocuri asupra etosului autohton) și pînă la generația mare a reprezentanților perioadei interbelice (perioadă în care echilibrul raportului național-universal accentuează deopotrivă elementele proprii autohtone ale școlii naționale);

- în al doilea rînd, George Dima contribuie - datorită concepției sale estetice materializate atît creator-componistic cît și instituțional-educativ - la evoluția progresistă a muzicii românești din perioada interbelică, veghind asupra echilibrului cîmpului estetic, între vechi și nou, între național și universal, între unitate și diversitate, în așa fel încît ea să devină realmente, alături de alți factori generativi, o premisă de bază a viitoarei muzici din România zilelor noastre.

Permanences esthétiques dans la pensée et dans l'activité musicale de  
George Dima

Ștefan Anđi

Résumé

Au sein des paramètres sociaux-historiques et stylistiques-esthétiques de la musique universelle à la ligne de faite des XIX-e et XX-e siècles, la présente étude met en évidence les aspects spécifiques de la pensée et de l'activité de G.Dima, tels que: la dialectique de l'universel et du national - en tant que prémisses définitives de son attitude esthétique en ensemble -, l'unité et la diversité - en tant que rapport de base de sa conception éducative par la musique. Par la sensibilisation et la dynamisation équilibrée de ces rapports, G.Dima apporte une contribution considérable dans l'évolution du message esthétique, réalisant la concision organique des deux étapes de l'école nationale roumaine et contribuant ainsi à l'évolution progressiste de notre art musical dans la période d'entre les deux guerres - une prémisses de la musique roumaine contemporaine.

Ästhetische Permanenzen in G.Dimas Denken und Tätigkeit

Ștefan Anđi

Zusammenfassung

Im Rahmen der sozial-geschichtlichen und stilistisch-ästhetischen Parameter der Universalmusik an der Jahrhundertwende 19-20, hebt die Studie eigentümliche Erscheinungen des Denkens und der Tätigkeit G.Dimas hervor, wie: Dialektik des Universalen und Nationalen als kennzeichnende Voraussetzung seiner gesamten ästhetischen Haltung, und Einheit und Verschiedenheit als Grundbeziehung seiner Erziehungsauffassung in und durch Musik. Durch die ausgeglichene Sensibilisierung und Dynamisierung dieser Beziehungen bringt G.Dima einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der ästhetischen Botschaft, die organische Synthese zweier Etappen der rumänischen Nationalschule leistend. Er hat zur fortschrittlichen Entwicklung der Kunst zwischen den Kriegen in Rumänien beigetragen - eine Voraussetzung der rumänischen zeitgenössischen Musik.

Aesthetic Permanences in G.Dima's Thinking and Activity

Ștefan Anđi

Summary

Within the social-historic and scientific-aesthetic parameters of the universal music at the turn of the 19-20 centuries, the present study points out the specific aspects of G.Dima's thinking and activity, such as: the dialectics of the universal and of the national - as

a premise which defines his entire aesthetic attitude - as well as the unity and the diversity - as a basic intercourse of his educative conception in music, and through music, by making these intercourses sensitive and stimulative, in a well-balanced manner, G.Dima brings about a significant contribution to the evolution of the aesthetic message, achieving the organic concision of the two stages of the Romanian national school, contributing as well to the progressive evolution of our musical art in the period between the World Wars I,-II.- a premise of the contemporary Romanian music.

Curentul folcloric al secolului al XIX-lea, care a cuprins toate țările Europei - și care devenise principalul mijloc de afirmare a "școlilor naționale" -, a prins rădăcini și a rodit și pe meleagurile țării noastre. Afirmarea muzicii românești, paralel cu interesul pentru folclor, începe aproape simultan în toate provinciile locuite de români; ea este strâns legată de activitatea complexă a unor muzicieni - oameni de vocație ai epocii lor: Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Iacob Mureșianu, George Dima, Ion Vidu, Gheorghe Cucu, D.G. Kiriac.

În Ardeal, însă, apropierea de folclor a prins rădăcini cu atât mai puternice cu cât el era folosit ca un mijloc de rezistență în fața politiciii de oprire socială și națională a cercurilor politice conducătoare. Semnificative în acest sens sînt cele arătate de Iacob Mureșianu într-un articol publicat în revista sa Musa română din anul 1888: "La noi Români, muzica este încă în primele faze ale dezvoltării și pentru aceea cer de la tot insul, care s-a devotat cu seriozitate științei armoniei, să-și țină de sfîntă datorie a culege cîntecele populare, a le armoniza, a le îmbrăca în forme artificiale și a le răspîndi cît mai mult; căci numai astfel va putea conlucra la ridicarea Polynymiei române, la înaintarea muzicii române, ca a doua limbă prin care ne mai putem manifesta ca Români în aceste grele timpuri ale persecuțiunii"<sup>1</sup>.

Imbinînd cu perseverență și devotament multipla lor activitate muzicală, aceea de profesor, compozitor, dirijor - deseori și aceea de critic - Iacob Mureșianu, George Dima și Gavriil Musicescu erau cei care simțeau acuta nevoie a unui repertoriu autohton, mult cerut de publicul românesc. Legătura cea mai directă cu fondul de simțire al acestui public o realiza - în toate provinciile românești - cîntecul popular.

Orientarea spre această sursă, modul de a o trata artistic și subordonarea ei scopurilor majore diferă în general, la cei trei, potrivit formației lor muzicale - la o școală sau alta -, potrivit apoi gradului de cunoaștere a ei și, bineînțeles, conform personalității creatoa-

<sup>1</sup> C. Zamfir, Atitudinea lui G.Dima față de muzica populară, în Revista de folclor, an.III, nr.1/1958, p.77.

re a fiecăruia.

Musicescu își datorează formația sa muzicală lumii răsăritului, Petrogradului de altădată, unde el s-a adăpat, în timpul studiilor, la ideile grupului celor cinci, susținători - în general - ai cîntecului popular de pe poziții folclorice. De aceea el socotește că melodiile populare trebuie să fie "scrise și analizate conform gamelor în care sînt cîntate", întrebuițînd deci mijloace artistice proprii, pentru a le păstra forma și conținutul original. Este cunoscută strădania lui ca în notarea melodiilor populare să adopte măsurile care să redea cît mai fidel ritmul autentic popular și modul lor. Concepția artistică a lui G.Musicescu recomandă o astfel de armonizare - naturală, proprie modalismului - care să nu tulbure autenticitatea folclorică.

Condițiile social-politice speciale în care și-a desfășurat activitatea și formația sa muzicală la școala apusului fac în schimb din G. Dima un susținător al ideii cultivării și prelucrării muzicii populare alături de și în spiritul muzicii universale de înaltă valoare artistică. Lucrările de inspirație folclorică ale lui G.Dima - ca de altfel și ale altor muzicieni ardeleni din timpul său - nu oglindesc preocupările de ordin strict folcloristic, aceea de a scoate în evidență modurile și ritmica populară, ci mai degrabă integrarea muzicii populare românești în stilul armonic-polifonic al muzicii universale, tendința de a ridica muzica populară românească la un astfel de nivel artistic care s-o facă apreciată și gustată de cele mai pretentioase pături de veche tradiție muzicală. Dima considera astfel că, făcînd să fie ascultată și prețuită cum se cuvine arta propriului popor în afara granițelor lui, va fi cunoscut și apreciat însuși poporul<sup>2</sup>. El nu ezită, de aceea, să traducă și să tipărească în limba germană multe dintre cîntecele populare prelucrate, prin aceasta amintind aceeași generoasă intenție și activitate pe care o manifestase în domeniul folclorului literar V. Alecsandri.

În activitatea sa de popularizare și de creație a muzicii românești, G.Dima se dedică în general genurilor vocale. Ceea ce făcea G.Dima pe linia vocal-corală realiza Iacob Mureșianu pe linia muzicii instrumentale.

Resimțînd adînc chemarea vremii spre noi orizonturi cultural-artistice și înrolîndu-se în primele rînduri ale luptei pentru ridicarea culturală a maselor largi românești, G.Dima înțelege că cel mai explicit gen muzical care să servească scopurilor propuse este compoziția vocală. Faptul că aproape fiecare din prelucrările sale are două versiuni - pentru cor mixt și cor bărbătesc, iar unele și o a treia versiune, pen-

<sup>2</sup> cf. C.Zamfir, op.cit., p.78.

tru solo voce cu acompaniament de pian - reflectă tocmai acea nevoie acută de muzică vocală și corală, de care compozitorul a ținut mereu seama.

În alegerea cântecelor populare - pentru aceste forme de prelucrare - G.Dima a ținut seama de însăși adaptabilitatea lor pentru prelucrarea corală, de înrudirea cu sistemul tonal apusean. În acest sens, colindele - cântecele de stea, mai cu seamă, și cele lumești, cum e Leagăn verde de mătășă - l-au atras în mod deosebit. În lucrările sale de inspirație folclorică, G.Dima a avut însă o atitudine selectivă și în ceea ce privește conținutul cântecelor. Prin structura sa sufletească, el era profund optimist, iubitor de viață și frumos, admirator al tuturor valorilor nepieritoare, încrezător în cauza pe care o slujea. Evitând în toată creația sa accentele de nesemnificativă atitudine individualistă în fața realității și ținând cu toată puterea spre o reliefare a ceea ce este mai reprezentativ pentru unitatea de simțire și gândire a poporului, G.Dima era exigent și în alegerea cântecelor populare, precum și în privința manierei lor de interpretare. Poștii lui corecți povestesc că atunci "când G.Dima făcea educația artistică, el îi dădea și un caracter luptător (...)", că atunci când se întâmpla să cadă corul în vechea manieră tânguitoare, Dima întrerupea și spunea "Destul ne-am tânguit o mie de ani, cântați bărbătește!"<sup>3</sup>. Cântatul acesta bărbătesc, voinicesc era subordonat ideii de a trezi conștiința portelor de care dispunea masa de români din Transilvania, pentru realizarea aspirațiilor sale naționale, precum și aceea de a ridica arta execuției corale pe culmile ei firești.

Intr-un studiu al său intitulat "Ce facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru" (apărut în anuarul pe 1897-98 al Seminarului român, arhidieceza din Sibiu), Dima dezvoltă pe larg acest crez al său, din care redăm fragmentar: "Românul este iubitor de muzică și cu deosebire de cântare. De este el la lucru, de este vesel sau trist, el tot cântă. Cântarea lui însă este o plîngere neîntreruptă.

Jalea aceasta nespusă în muzica noastră provine din multele și grelele suferințe ce a avut să le îndure poporul nostru în decurs de multe veacuri și care l-au făcut să-și uite și de voie bună (...) N-a avut Românul cui să-i spuie necazurile sale, nime nu l-a ascultat fără numai codrii și câmpurile, iar acestea înțeleg mai bine cântarea decât vorba goală." Între alte cauze ale acestui fel de cântare, G.Dima consideră și pe aceea a influenței muzicii bisericesti de rit grecesc, care

3 A.Voileanu-Nicoară, G.Dima. Viața și opera, ESPLA, București, 1957, p.10.

"(...) a adormit și doarme un somn adânc (...)" și care "(...) zădărnicește avântul muzical al poporului nostru (...)". Drept consecință, "Românul este foarte greoi la cântare și (...) nu se poate emancipa de a nu se tînguî, aflîndu-se chiar și în cea mai veselă situațiune (...). Așa este Românul obișnuit să cînte, și la aceasta l-a adus cum am zis și cîntarea bisericească". În concluziile sale, G.Dima arată că "Pasul cei dintîi (...) este reformarea modului de executare a cîntărilor bisericești, care astăzi formează - după cum am mai zis - o piedică în dezvoltarea noastră muzicală. Cîntarea trebuie să fie totdeauna expresivă, căci altfel nu-și îndeplinește scopul pentru care e menită (...)" și încheie cu îndemnul: "Să ascultăm deci glasul timpului și să ne grăbim să zidim o punte peste prăpastia cea mare care este între cultura modernă și între muzica noastră bisericească și astfel vom face primul pas pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru".<sup>4</sup>

Așa se explică faptul că preocupărilor imediate de a alcătui un repertoriu coral românesc le este asociată și această grijă permanentă a compozitorului și educatorului G.Dima de a alege dintre cîntecele populare pe acelea care să slujească și scopului arătat mai sus. Este de altfel natural ca în împrejurările istorice și social-politice de atunci, lupta pentru emanciparea elementului românesc din Transilvania să îmbrace și această formă, fără ca ea să fie cîtugi de puțin șovină. Mărturie stau, în acest sens, modul cum înțelegea G.Dima raporturile muzicii noastre populare cu cea maghiară, precum și interesul său pentru muzica populară slavă. Despre valoarea și autenticitatea folclorului românesc transilvănean se desprind interesante idei din interviul acordat revistei literare Luceafărul (Sibiu, nr.6, 1913):

"Părerea mea este că muzica noastră, așa cum există în diferite părți, își are un caracter specific al ei. Un popor cum este neamul românesc, care după atîtea veacuri de vijelie își are în toate locurile comoara sa de poezie populară, a trebuit să sîibă de la început și o muzică proprie populară. Fără îndoială că această muzică în cursul vremii a fost influențată de muzica popoarelor cu care am venit în atingere, după cum a fost influențată întreaga noastră ființă etnică. În muzica noastră, ca și în limbă, găsim multe elemente orientale, slave și ungurești; dar aceste influențe nu i-au putut schimba caracterul național." Întrebat dacă între melodiile populare românești din Transilvania și cele din România de atunci există o deosebire, G.Dima răspunde: "O deosebire fundamentală nu există. Deosebirile sînt poate numai niște nuanțări ale unor stări sufletești deosebite. La noi, de pildă, melodiile sînt mai duiocase, mai jalnice, accentele vîguroase lipsesc aproape cu

<sup>4</sup> A.Voileanu-Nicoară, op.cit., p. 188-195.

totul. In melodiile noastre plînge sufletul unui popor obidit și nedreptățit. In cele din țară, e mai mult orientalism tînguitor și resignat (...)" Iar mai departe: "Felul de interpretare al melodiei îi determină de multe ori și haina ei armonică. Unele din melodiile noastre se aseamănă cu cele ungurești numai fiindcă sînt interpretate în spiritul muzicii ungurești (...) influența muzicii ungurești (...) se resimte mai ales la periferii, unde contactul cu ungurii e mai vechi și mai statornic. Muzica ungurească, la rîndul ei, are și ea foarte multe influențe slave (...). Influențele reciproce de la popor la popor se resimt deci și în felul de interpretare al melodiilor."

Privitor la posibilitatea prelucrării materialului folcloric și la reușita creării muzicii superioare românești, G. Dima spune: "Noi românii avem o comoară de motive populare care sînt cultivabile. După cum rușii au reușit să creeze cu ajutorul motivelor din melodiile lor populare o muzică superioară cu care au cucerit lumea, introducînd în muzica universală nota nouă a sufletului lor, așa vom reuși și noi. Se așteaptă numai geniul creator, care sintetizînd melodiile noastre în poziții artistice, va introduce și muzica românească în arta universală. Dl. Enescu stăruie mai mult asupra lucrărilor de extensiune mare, instrumentate pentru orchestră, și exclude muzica împreună cu elemente vocale sau direct vocală. Eu cred că extensiunea lucrării nu hotărăște valoarea ei artistică. O dramă, din punct de vedere artistic, poate fi inferioară unei poezii lirice. Tot așa și în muzică. Un cîntec poate întrece o simfonie. Părererea mea e că trebuie cultivată deopotrivă muzica simfonică, oratorică și cîntecul. Toate trei genurile sînt egale de importante. Fiecare compozitor își va alege genul care se potrivește mai bine cu firea și însușirile sale artistice. E adevărat că noi avem puține poezii potrivite pentru cîntece, dar nădăjdum că poezii ne vor veni în ajutor.

Aș vrea să mai stărui asupra unui lucru. Eu cred că acei compozitori care vreau să creeze o muzică superioară românească trebuie să trăiască în contact cu poporul, trebuie să-l cunoască și fiecare fibră din sufletul lor să fie îmbibată de spiritul genuin al poporului, căci numai așa vor reuși să fie expresia artistică a neamului lor."<sup>5</sup>

G. Dima a fost între aceia care au trăit în contact cu poporul, și din acest contact vin - în lipsa pentru acea vreme a unei folcloristici științifice - cunoștințele și aprecierile sale privitoare la muzica populară, viziunea sa atît de clar conturată în ce privește fundamentarea școlii muzicale românești.

Nu știm dacă, prelucrând creații folclorice, G.Dima a avut în același timp și preocupări de culegere a acestora. Timpul îi era ocupat de altfel cu numeroase alte activități. Cert este însă că aceste creații le-au fost familiare și cunoscute; dintr-un număr mare de cîntece populare aflate în circulație a putut selecta pe cele care corespundeau cerințelor sale artistice.

Cîntece populare prelucrate de G.Dima,  
între 1880-1900<sup>o</sup>

1. Hei leliță din cel sat, cor mixt; cor bărbătesc (1881)
2. Cucuruz cu frunza-n sus, cor mixt; cor bărbătesc (1881)
3. Fîntînă cu trei izvoare, cor mixt (1881)
4. O, ce veste minunată, cor mixt; cor bărb.; cor de copii
5. La nunta ce s-a-ntîmplat, cor mixt; cor bărbătesc
6. Sunt soldat român, cor bărbătesc
7. Doamne Ieșe Hristoase, cor mixt; cor bărbătesc
8. Ce faci Ioană, cor mixt
9. Sub fereastra mîndrei mele, cor mixt
10. Mîndruțiță de demult, cor mixt; voce și pian
11. Mu m-ar arde dorul (cîntec slovac), cor mixt
12. Amicica de la mbară (cîntec slovac), cor mixt
13. Cărașul (cîntec slovac), cor mixt
14. Leagăn verde de mătăcă, cor mixt; voce și pian
15. Cucule cu pană sură, cor mixt; cor bărbătesc
16. Mu-i dreptate, mu-i, cor mixt; cor bărbătesc
17. Mugur, mugurel, voce și pian
18. Ciobanul, voce și pian

între 1900-1915

19. Trei păstori, cor mixt; cor bărbătesc
20. Astăzi prorociile, cor mixt; cor bărbătesc
21. Plugurile, cor mixt
22. Hei, rei, măi, cor mixt; voce și pian
23. Hon, țurcă, furcă, voce și pian
24. Vai mîndruță dragi ne-avem, voce și pian
25. Jelui-m-am și n-am cui, voce și pian
26. Saune mîndro adevărat, voce și pian
27. De-ar fi trăznit Dumnezeu, voce și pian
28. Foaie verde pup de crin, voce și pian
29. Auzi mîndro, cucu-ți cîntă, voce și pian

Între anii 1900-1915 compozitorul reia cîteva din prelucrările ar-

6 cf. A.Voileanu-Micoară, op.cit., p.179-184.

terioare pentru cor, pentru a le da și versiunea pentru voce și pian.

Alături de această sursă populară cu veche tradiție în viața folclorică a satelor noastre, G.Dima manifestă un interes egal și față de o altă categorie de creații - relativ mai recente - ai căror autori erau încă cunoscuți, pe lângă alții uitați, și care se bucura de o circulație mai intensă în lumea orașelor. Fie deci că era vorba de anumite melodii așa-zise "naționale", creații ale lui Flechtenmacher, Wiest, Mezzetti ș.a., de poezia de inspirație folclorică a lui Eminescu sau Alecsandri, ori de cîntecele de lume - de genul romanței - răspîndite de către Anton Pann, ele au devenit curînd bunuri spirituale ale masei largi, ce iradiau dinspre orașe spre sate.

Intre melodiile cu autori cunoscuți și cu largă circulație pe care G.Dima le armonizează sînt:

1. Bălcescu murînd, versuri de V.Alecsandri, melodia de P.Mezzetti; cor mixt și cor bărbătesc
2. Hora Severinului (L.Wiest), cor mixt
3. Mama lui Stefan cel Mare, text de D.Bolintineanu, melodia de largă circulație; cor mixt și orchestră, soli vocali
4. Hora, versuri de V.Alecsandri
5. Deșteaptă-te Române, cor mixt

Mai numeroase sînt însă prelucrările cîntecelor de genul romanței - cele mai multe de autori necunoscuți -, numite de G.Dima "cîntece vechi românești":

1. Sărmana frunză, cor mixt; cor bărbătesc
2. Rămii sănătoasă, cor mixt; cor bărbătesc
3. Intre piatra Detunata, cor bărbătesc (versuri de Gh.Asachi)
4. Hora (Iată hora se-nvîrtește), cor mixt cu acomp.pian
5. Copilă tinerică, cor mixt (versuri de C.Negruzzi)
6. O, inimă întristată, voce și pian
7. Miezul nopții, voce și pian
8. In zadar alerg pămîntul, cor mixt; cor bărbătesc
9. Așa am fost ursită, cor mixt; cor bărbătesc (versuri de Ec.Pitiș)
10. Trăiește în suferință, cor mixt; cor bărbătesc (versuri de Ec.Pitiș)
11. Scumpă, dragă copilică, cor mixt; cor bărbătesc
12. Dorul, cor bărbătesc
13. Toată iarna ger și frig, cor bărbătesc
14. Sub această neagră stîncă, cor bărbătesc
15. In zadar răsare, cor bărbătesc

Dar - precum arată cea mai documentată lucrare biografică și de exegeză a compozițiilor lui G.Dima - "Pe cît de nemijlocit reacționăm și astăzi la farmecul corurilor populare ale lui Dima, tot atît de mult

ne-am înstrăinat de atmosfera gen romanță a vechilor cîntări românești (...) sînt cîntări strofice de o melodicitate de împrumut și fără rădăcini în sensibilitatea artistică a poporului"<sup>7</sup>.

+ +

Istoriografia noastră mai veche consemna faptul că G.Dima a început să prelucraze artistic cîntece populare numai după concertele date de G.Musicescu în Transilvania și Banat. După un concert al Reuniunii din Sibiu dat sub conducerea lui G.Dima în sala Ateneului din București, ziarul Evenimentul din Iași (8 iunie 1895), sub semnătura istoricului A.D.Kenopol scria "(...) dacă corul din Sibiu a cîntat arii românești, aceasta se datorește faptului că corul din Iași făcînd excursiunea în Transilvania, a deșteptat la români de acolo gustul muzicii naționale care înainte de 1890 era cu totul neglijat acolo". Replica la acest articol o dă Telegraful român din 20 iunie 1895, printr-un articol semnat de Mateiu Voileanu, secretarul de atunci al Reuniunii din Sibiu. După ce arată o serie de programe ale concertelor date de Reuniune între 1881-1890, autorul articolului încheie: "Nu corul din Iași a fost inițiatorul muzicii corale românești la noi; am cîntat însă cu plăcere și cîntecele armonizate de Dl.Musicescu".

Șase ani mai tîrziu, G.Musicescu afirmă ideea primatului său în această problemă în conferința "Cîntările bisericesti și muzica poporană", publicată în Arhiva din Iași, 1891.

Istoriograful M.Gr.Poslușnicu reia ideea în articolul intitulat "Cu prilejul sărbătoririi maestrului George Dima", publicat în Revista Moldovei, nr.3-4 din 1922, Botoșani, unde scria: "Curentul artistic în Ardeal se baza pe clasicismul și occidentalismul cu desăvîrșire opus simțului românesc și dacă ici-colo încercau să se dezvăluie din trunchiul națiunii porniri conștiente, erau totuși înăbușite de însăși învățații români pătrunși poate prea mult de acea cultură a clasicismului. Aceasta era realitatea cînd Gavriil Musicescu apare cu tovarășii săi la Brașov". Mai departe, același Poslușnicu scrie că prezența în Brașov a maestrului Musicescu "a produs o fundamentală schimbare în credința și convingerea de pînă atunci a muzicianului George Dima, căci nu multă vreme după acea memorabilă întrevvedere a celor doi muzicieni de frunte apar în public serii continue de compoziții corale, avînd ca fond originale și pline de spiritul simțirii românești melodii poporane românești, datorită strădaniei sărbătoritului de astăzi."

Știm însă că G.Dima nu s-a aflat la Brașov cînd Musicescu concerta

<sup>7</sup> A.Voileanu-Nicoară, op.cit., p. 147-148.

acolo, fapt comunicat de cel în cauză istoriografului Gr. Poslușnicu. Întâlnirea dintre cei doi mari muzicieni a avut loc la Sibiu. Poslușnicu a rămas totuși la ideea sa, căci în Revista profesorilor de muzică, nr.2 din 1924 (Botoșani), reproduce cuvînt cu cuvînt cele spuse anterior în Revista Moldovei. Boala de care suferea-și apoi moartea - nu i-a permis lui G.Dima să intervină în această confuzie.

După ce încă Poslușnicu introduce aceste idei și în importanta sa lucrare Istoria muzicii la Români, publicată în 1928, profesorul Dr.V. L.Bologa din Cluj publică un material documentat în Țara Birsei, nr.1 din 1929, sub titlul "Musicescu, Dima și muzica populară", din care extragem: "Faptul că această afirmație apare într-o lucrare mare istorică (...) ni se pare că trage mai greu în cumpănă. Pe calea aceasta, o eroare istorică se poate perpetua". Autorul arată apoi că Musicescu, necunoscînd, poate, îndeajuns curentele artistice din Ardeal - apariția în 1888 la Blaj a revistei Musa Română a lui Iacob Mureșianu, ca și alte armonizări de cîntece populare din Banat, etc. -, a atribuit sentimentele arătate de ardeleni, în urma concertelor sale, faptului că după credința lui concertele acestea le-a adus pentru prima dată muzică românească. Mai departe arată că "Musicescu va fi întîlnit la Brașov pe un alt Dima, fratele mai mare al maestrului, prof. Pentelimon Dima. Acesta era și el foarte muzical și membru al Reuniunii de muzică din Brașov, al cărei cor adesea l-a și dirijat. În orice caz știu din gura maestrului Dima, că el niciodată nu s-a gîndit să-l sfătuiască pe Musicescu să nu dea muzică populară publicului ardelean". În încheiere, profesorul Dr.V.L.Bologa scrie: "Musicescu rămîne un mare artist și un mare realizator; memoria sa nu va fi micșorată întru nimic prin constatarea că nu el a fost acela care l-a îndrumat pe Dima pe căi noi (...) Lu ne îndoim că ediția a II-a a «Istoriei muzicii la Români» (...) va rectifica acele afirmațiuni, care pun într-o lumină nu de tot reală lumea muzicală românească din Ardealul deceniului 1880-1890 și pe Gheorghe Dima".<sup>8</sup>

Contribuții ulterioare în această problemă aduce C.Zamfir, profesor și cercetător la Institutul de folclor din București, prin documentatul său studiu mai înainte citat. După ce menționează cîteva aspecte ale activității muzicale din Transilvania și Banat, C.Zamfir arată că încă în concertul din 6/18 decembrie 1881, G.Dima include în repertoriu cîntecele: Două inimi nu-mi dau pace, Hei leliță din cel sat și Cucurus cu frunza-n sus, după care, an de an aduce la Reuniune compoziții originale și prelucrări de cîntece populare. La aceste piese muzicale, Dima adaugă și pe cele compuse sau prelucrate de alți autori, poate pentru a subli-

<sup>8</sup> C.Zamfir, op.cit., p. 68-69.

nia aportul deosebit pe care l-a adus el pe tărîmul muzicii populare pînă în 1890. Autorul conchide astfel că:

(a). "G.Dima a cultivat și răspîndit cîntecul popular concomitent cu Gavriil Musicescu, nu după exemplul acestuia (...)"

(b). "În ce privește activitatea de popularizare și de creație a muzicii românești, Dima și Musicescu reprezintă două concepții deosebite în istoria muzicii noastre. Primul susține cu o mare consecvență ideea cultivării și prelucrării muzicii populare alături și în spiritul muzicii universale de înaltă valoare artistică.(...) Musicescu susține cîntecul popular de pe poziții folclorice (...), concepții care se dezvoltă paralel pe parcursul istoriei noastre (...)"<sup>9</sup>.

Cu prilejul tipăririi în 1930 a unor lucrări ale lui G.Dima, muzicologul G.Brezul arăta: "Sînt de semnalat mai ales cîntecele populare de G.Dima, care, alături de culegerile și prelucrările lui Tiberiu Brediceanu, au fost singura hrană spirituală de muzică românească în repertoriul solistic vocal al cîntăreților de-acî, din vechea țară. Multă vreme, în timidele înjghebări de muzică românească de-acî, piesele de interpretare alese, erau lucrările lui Dima (...)"

În Ardeal, această muzică dobîndise o semnificație mai adîncă și căpătase un adevărat caracter simbolic de trezire și susținere a aspirațiilor neamului. Forța ei culturală, socială și națională se condensase în factor de afirmare și susținere a aspirațiilor românești, în vremurile grele ale asupririlor. Cea mai puternică dovadă asupra puterii de expresie și rezonanță în sufletele românești de care sînt capabile cîntecele lui Dima este faptul că, deși trecute prin suflul filtrării geniale ale unui autor, ele deveniseră cvasi-anonime. (...) Pornind de la obîrșia sufletului neamului nostru, de la molosul neamului și înveșmîntînd în pompă armonică robusta inspirație muzicală a popoului, George Dima, ca și ceilalți fruntași ai Transilvaniei și Banatului muzical, puseră bazele stilului muzical ce s-ar putea numi în istoria muzicii românești «stilul ardelean»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> C.Zamfir, op.cit., p. 76-78.

<sup>10</sup> A.Voileanu-Nicoară, op.cit., p. 170-171.

## George Dima et le folklore

Traian Mirza

### Résumé

L'affirmation de la musique roumaine apparaît parallèlement avec l'intérêt pour le folklore et se développe presque simultanément dans toutes les provinces habitées par les Roumains, à la fin du XIX-e siècle. Elle est liée à l'activité créatrice de C.Porumbescu, G.Musicescu, Iacob Mureşianu, G.Dima, I.Vidu, Gh.Cucu et D.G.Kiriatic. Dans cette étude figurent les opinions de Dima concernant les particularités de l'expression musicale dans le folklore, de même que celles qui se rattachent aux possibilités de son remaniement. Dans la liste des oeuvres du compositeur on peut identifier une cinquantaine de transcriptions folkloriques de différentes catégories, écrites pour choeur mixte, choeur d'hommes, choeur d'enfants, voix et piano etc., ou des fragments appartenant à des oeuvres plus vastes, avec accompagnement d'orchestre. La dernière partie de l'étude représente un plaidoyer en faveur de la priorité de G.Dima vis-à-vis de ses contemporains en ce qui concerne l'arrangement du folklore.

## George Dima und die Volksmusik

Traian Mirza

### Zusammenfassung

Die Entwicklung der rumänischen Musik ist an das wachsende Interesse für Volksmusik gebunden, wie es fast gleichzeitig in allen von Rumänen bewohnten Provinzen gegen ende des 19. Jahrhunderts auftrat. Mit dieser Phase sind Komponistennamen verbunden wie: C.Porumbescu, G.Musicescu, Iacob Mureşianu, G.Dima, I.Vidu, Gh.Cucu oder D.G.Kiriatic. Dimas Ansichten über Aussageinhalte der Volksmusik, sowie deren Bearbeitungsmöglichkeiten werden angeführt. Aus Dimas Werkliste sind ungefähr 50 verschiedenartige Bearbeitungen von Volksmusik identifiziert worden (für gemischten Chor, Männerchor, Kinderchor, Gesang mit Klavierbegleitung usw.), zu denen auch Teile grösserer Kompositionen mit Orchesterbegleitung zählen. Im letzten Teil der Studie wird dafür plädiert, dass Dima unter seinen Zeitgenossen der Erste war, der Volksmusik bearbeitete.

## George Dima and the Folklore

Traian Mirza

### Summary

The affirmation of the Romanian music appears simultaneously with the interest in folklore and unfolds nearly at the same time in all the provinces inhabited by Romanians at the end of the 20th century. It is linked to the creative activity of C.Porumbescu, G.Musicescu, Iacob Mureşianu, G.Dima, I.Vidu, Gh.Cucu and D.G.Kiriatic. In this study are presented the opinions of G.Dima concerning the peculiarities of the musical

expression in folklore and also the possibilities of their writing up. On the list of the composer's works are identified about 50 folklore treatments of different categories, written for mixed chorus, men's chorus, children's chorus, voice and piano etc., or fragments belonging to larger works with orchestral accompaniment. The last part of the study is a pleading for G.Dima's priority in front of his contemporaries with regard to the treatment of folk music.

Mircea Bejinariu

Corespondența primită sau expediată de George Dima reprezintă o latură pe cât de prețioasă, pe atât de amplă și puțin cunoscută a studierii activității sale. De la prezențe sporadice (scrisoarea către Andrei Bârseanu, publicată în Luceafărul nr.1/1941) la studiile consacrate scrisorilor maestrului<sup>1,2</sup> și la ideea achiziționării și inventarierii unor documente de către conservatorul care-i poartă numele s-au parcurs succesive etape, marcate de îmbucurătoare realizări.

Unul din cele mai importante corpusuri de documente îl constituie cele 646 scrisori adunate de Onisifor Ghibu în anul 1955. Semnalat de exegeți<sup>3</sup> și în mare măsură cercetat<sup>4</sup>, fondul, la care am avut acces prin deosebita amabilitate a domnului Octavian Ghibu din București și a lect.univ. Lucia Vătășan, cuprinde epistole dintr-un an 1880 și 1924. Copiate de profesorul Ghibu, textele erau prevăzute a sta la baza unei monografii în trei volume, proiectată împreună cu Ana Voileanu-Kicoră, dar realizată doar în forma cunoscută.

În fondul documentar "O. Ghibu", o scrisoare nestudiată este aceea a lui Dima către Ghibu (Brașov, 14 iulie 1921), prin care compozitorul sugerează popularizarea muzicii ardeleni, propunând achiziționarea unor lucrări de-ale sale de către vreo librărie din Chișinău. Este de presupus un răspuns favorabil al profesorului clujean și chiar unele inițiative în acest sens.

De asemenea, necunoscută este poezia dedicată de maestru lui Virgil Onițiu<sup>5</sup> cu ocazia sărbătorilor de primăvară (Brașov, 16/29 aprilie 1919). Ca și în cazul lui Ciprian Porumbescu sau Eusebie Mandicevski, de pildă, asemenea ipostaze sînt cu totul specifice autorilor și epocii lor. Pe o carte poștală trimisă la sanatoriul "Weisser Hirsch" din Dresda sînt așternute versuri săltărețe, care exaltă bucuria de a trăi. Umorul, duiosia, (auto-)ironia, spiritul camaraderesc răzbat tulbură-

1 x x x Gheorghe Dima. Contribuții biobibliografice, Brașov, 1977.

2 R.Ghircoiașiu, Corespondența lui G.Dima, manuscris, Cluj-Napoca, 1979.  
G.Zinveliu, Corespondența lui G.Dima, manuscris, București.

3 C.Zamfir, George Dima, București, 1974.

4 L.Vătășan, Aspecte din Fondul documentar George Dima, păstrat în moștenirea familiei Onisifor Ghibu (I), manuscris, Cluj-Napoca, 1980.  
Idem, ibidem, (II), Cluj-Napoca, 1981.

5 Profesor și scriitor brașovean (1864-1915).

tor din această frîntură de adevăr; iată finalul:

Să trăiești, să-mbătrînești,  
Tot în sticlă să chiorești,  
Însă nu-ntr-una cu zară  
Ca să n-ajungi de ocară,  
Ci într-una cu vin bun  
Cum bea Onițiu ăl străbun.  
Și-acum ventilu la loc  
Voie bună și noroc!

Din perioada sibiană au fost descoperite recent la Brașov alte patru scrisori; pentru încredințarea lor în vederea publicării sîntem deosebit de recunoscători profesorului Constantin Catrina:

Arhivele statului Brașov.  
Fondul Societății pentru crearea  
unui fond de teatru național român  
Nr.7425

Sibiu 21 nov.95 st.n.

Doamnele Vicepreședinte!

Regret prea mult, că nu pot urma invitației ce mi-ai făcut de a participa sîmbătă în 23 a.c. la prima întrunire a noului comitet, din care și eu fac parte.

Împrejurările nu-mi iartă de a-mi părăsi postul, mă rog deci să fiu scutit.

Cu deosebită stimă  
G.Dima

Idem, Nr.7539

Doamnele Vicepreședinte!

Vă aduc prin aceasta la cunoștință că din cauza unui morb greu al soției mele - aprindere de plămîni - este imposibil de a putea lua parte la adunarea generală a "Societății pentru fond de teatru român" care se va ține în Hașeg.

Sibiu, 2 iunie 1898 n.

Cu toată stima  
G.Dima

Idem, Nr.7552

Sibiu 26/II 99

Mult stimate Doamnele!

Cu plăcere acceptez ziua de 4/16 iulie ca termen pentru adunarea gen. a societ. p. fond de teatru rom. care se va ține

nea în anul acesta în Abrud și la care sunt ferm decis a lua parte.

Cu toată stima  
G.Dima

Idem, Nr.7688

On. Comitet al Societății pentru crearea unui fond de  
teatru național român

în Brașov

Regret prea mult că nu-mi este dat, ca cel puțin la ultima ședință a Comitetului să pot lua parte.

Un caz de morb grav în familia mea mă împiedică de a participa atât la ședința comitetului, cât și la adunarea generală.

Aducînd aceasta la cunoștința On. Comitet, doresc ca prima adunare generală a noului Comitet să fie încoronată de cel mai frumos succes.

Cu stimă,

Sibiu 11/23 sept. 1896

G.Dima

Deși succinte, textele reliefează o dată în plus umanismul, amabilitatea și conștiinciozitatea care l-au caracterizat pe Dima, aducînd și câteva binevenite întregiri cu caracter istorico-biografic.

Fragmentul următor, dintr-o scrisoare a unuia dintre fiii lui G. Dima către C.Catrina, contribuie cu elemente emoționante la creionarea profilului moral al muzicianului și la reliefaarea legăturilor sale cu artiștii transilvăneni:

23 VI 1959

(...)

Știu că tata ținea foarte mult la compozitorul Marțian Negrea, apreciind talentul lui de compozitor. (...)

În general nu era artist muzician din Ardeal sau regat, chiar și actori de seamă ca Agata Bârsescu, Liciu, cari, trecînd prin Brașov să nu facă vizită la Gh.Dima. Toți aceștia erau bine primiți și încurajați și stimulați în năzuințele lor artistice. Eu pe atunci eram copil, dar prea bine îmi amintesc de frumosele întruniri muzicale ce aveau loc în casa noastră.

Gabriela Dima

Autenticitatea și expresivitatea acestor mărturii, varietatea aportului lor sugerează convingător dimensiunile unei tematici Dima, prioritară în muzicologia românească.

G.Dima - correspondance inédite

Mircea Bejinariu

## Résumé

La recherche vise le Fond documentaire "G.Dima" gardé par la famille Onisifor Ghibu. On y présente, comme inédites et appartenant à ce fond, une lettre de Dima adressée à Ghibu (Braşov, le 14 juillet 1921) et une poésie dédiée à Virgil Oniţiu (Braşov, le 16/29 avril 1919). On y a ajouté également quatre messages inédits, découverts à Braşov (datés Sibiu - 1895, 1896, 1898 et 1899), et un fragment de lettre écrite par la fille du compositeur, Gabriela Dima (le 23 juillet 1959).

G.Dima - Unveröffentlichte Korrespondenz

Mircea Bejinariu

## Zusammenfassung

Die Arbeit bezieht sich auf den dokumentarischen Inhalt der Schriften G.Dimas, von Familie Onisifor Ghibu aufbewahrt. Als unveröffentlichte Dokumente werden erwähnt: ein Brief von Dima an O.Ghibu (Braşov, 14. Juli 1921) und ein Virgil Oniţiu gewidmetes Gedicht (Braşov, 16./29. April 1919). Vier unveröffentlichte in Braşov entdeckte Nachrichten sind ebenfalls reproduziert (Sibiu - 1895, 1896, 1898 und 1899), sowie ein Briefabschnitt von Gabriela Dima, die Tochter des Komponisten (23. Juli 1959).

G.Dima - Unpublished Correspondence

Mircea Bejinariu

## Summary

The paper refers to the documentary fund "G.Dima" preserved by the family Onisifor Ghibu. There are presented as unpublished, from this fund, one of Dima's letters to Ghibu (Braşov, July, 14, 1921) and a poem dedicated to Virgil Oniţiu (Braşov, April 16/29, 1919). There are also reproduced four unpublished messages found in Braşov (dated: Sibiu - 1895, 1896, 1898 and 1899) as well as a fragment of the composer's daughter, Gabriela Dima (July, 23, 1959).

Lucia Hăngănuț-Vătășan

Onisifor Ghibu (1883-1972) a fost --colîngă un eminent profesor de pedagogie la universitatea clujeană --și un om de cultură, preocupat de aspectele pe care le prezentau la noi artele, în special muzica, pe care a îndrăgit-o din copilărie. De-a lungul vieții, problemele legate de muzica noastră populară și cultă l-au interesat constant, ceea ce l-a determinat să militeze atât pentru promovarea lor, cît și pentru afirmarea unor compozitori care i-au fost contemporani. În această activitate a avut-o ca parteneră pe soția sa, Veturia Nicolau-Ghibu (1889-1959), pianistă și cîntăreață<sup>1</sup>. În casa lor, atât la Sibiu, cît și la Cluj, aveau loc - săptămînal - întîlniri muzical-literare în care se cînta, cu precădere, din repertoriul autohton și se recita din lirica românească. Astfel, O.Ghibu a cunoscut și colaborat cu personalități ale timpului ca: Octavian Goga, Tiberiu Brediceanu, Dimitrie Popovici-Bayreuth, George Dima, Ana Voileanu-Nicoară, Ionel Crișan, Veturia Triteanu, Lya Pop-Popovici, Constantin Pavel, Traian Grozăvescu, Jean Bobescu, Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, pentru a aminti doar cîteva nume.

Lui Dima, a cărui personalitate l-a impresionat încă din primii ani de școală, cînd îi asculta concertele corale de la Sibiu, iar spre adolescență și recitalurile din orașul de pe malurile Cibinului, i-a purtat o admirație deosebită, admirație care - cu trecerea anilor - s-a accentuat tot mai mult, determinîndu-l, în jurul anului 1940, să ia hotărîrea de a scrie, împreună cu profesoara-pianistă Ana Voileanu-Nicoară, de la Conservatorul "G.Dima", o monografie în trei volume.

Dar, împrejurări independente de voința celor amintiți au împiedicat finalizarea proiectului; însă, ca urmare a acestei intenții, beneficiem astăzi de "Fondul documentar George Dima", încă nepublicat și aflat în manuscris la fiul acestuia, Octavian O.Ghibu, București, fond în care Onisifor Ghibu a adunat în mai multe dosare peste 2000 de fișe, articole din presă, programe de concerta, scrisori etc.. În vederea monografiei menționate.

Prin intermediul acestui fond documentar - care ne-a fost pus la dispoziție de Octavian O.Ghibu - vom releva pe de o parte unele păreri

<sup>1</sup> Vezi lucrarea noastră Cîntăreața Veturia Ghibu - biografie muzicală, în "Lucrări de muzicologie", vol. 12-13, Cons. "G. Dima", Cluj-Napoca, 1978, p. 65-81.

și impresii pe care autorul le-a consemnat cu privire la creația și persoana compozitorului, iar pe de altă parte și unele aspecte ale relațiilor dintre Ghibu și Dima.

Facem acest lucru din considerentul că - așa după cum vom încerca să arătăm - prezentarea lui Dima prin intermediul unui contemporan al său, animat de aceleași idealuri și militant pentru aceleași împliniri - deși de o formație profesională diferită - ne pare demnă de interes și valoare documentară.

Primul contact pe care Ghibu l-a avut cu Dima ni l-a lăsat prins în următoarele rânduri: "(...) Imi răsună și azi în urechi cuvintele din oratoriul Elias de Mendelssohn-Bartholdy pe care l-am auzit la primul concert la care am participat în copilăria mea, ca elev al cl.V din liceul din Sibiu, la 28 Febr. 1899, concert dirijat de G.Dima și dat în onoarea noului mitropolit al Ardealului, Ioan Meșianu, instalat în acea zi în noua sa demnitate"(1).

Pe marginea acestui concert mai mărturisește: "(...) Am fost atit de profund zguduīt de această primă manifestație artistică din viața mea (...) pe G.Dima îl văd aievea, în proporții de semizeu sau arhanghel"(2). Desigur, aprecierea aceasta trebuie privită prin optica unui băiat de numai 11-12 ani.

Muzica a continuat să-l preocupe și să-l atragă, determinându-l să frecventeze concertele corale ale lui Dima. Dar, la numai câțiva ani, între 1900-1901, fiind elev în clasele VII și VIII la liceul Groavări din Brașov, relațiile dintre cei doi se strâng, prin faptul că Dima i-a devenit profesor de muzică și dirijor la cor, formație cu care Ghibu a participat la concertele pe care Dima le dirija în localitate; de asemenea, tot sub conducerea lui Dima și împreună cu corul liceului, denumit "cor studențesc", a cântat în diferite sate și comune din Țara Birsei, unde se deplasau pentru a face propagandă culturală (3).

În anul 1904, Ghibu a avut ocazia de a-l asculta pe cîntărețul Dima, la un concert sibian, alături de soția sa, Maria Dima, cîntăreață rafinată, și în compania baritonului wagnerian - de notorietate europeană - Dimitrie Popovici-Bayreuth, prilej cu care publică în ziarul Telegraful român, sub titlul Trei Doamne, și toți trei ...!, un articol; spre regretul nostru, Ghibu n-a consemnat data ziarului și nici n-a redat textul, ci doar comentariile sale pe marginea articolului, comentarii din care redăm următorul fragment: "(...) mi-am arătat nemărginita mîngiere și mîndrie că, după secole de umilință și primitivism, am ajuns, în sfîrșit, să avem și noi Români artiști adevărați, de calibru european, în stare să înfățișeze chiar și înaintea străinilor specificul neamului nostru în tipare clasice" (4).

Am oferit aceste marginalii ale articolului pentru motivul că din

ele putem desprinde conținutul propriu-zis, conținut pe care îl considerăm important pentru că el exprimă atât părerea autorului vis-à-vis de cîntăreții respectivi, cât și poziția - de atunci - a tineretului intelectual transilvănean, al cărui reprezentant era Ghibu, față de începuturile concertistice de pe scenele noastre.

Este cunoscut faptul că activitatea de cîntăreț a lui Dima a fost foarte scurtă - de numai cîțiva ani -, el rezumîndu-se a fi profesor, dirijor și compozitor. Ghibu, încercînd să găsească motivul pentru care a renunțat, opiniază: "(...) Eu cred că din convingerea că cu așa ceva n-are ce face la noi, decît doar faimă și eventual bani. El se hotărîi mai bine să se facă dascăl și conducător de oameni care cîntă înșiși, și nu se mulțumesc să li se cînte. Prin simplă cîntare ocazională îi poți distra și încînta pe oameni momentan; dar ei trebuie să învețați temeinic să simtă cîntarea pe care o cîntă"(5).

Observăm că, fiind contemporani, Ghibu a căutat să înțeleagă și să raporteze abandonul vocal al lui Dima la statutul pe care îl aveau atunci interpreții noștri: neînțeleși de autorități și marele public, ei trebuiau să apeleze la scenele din străinătate pentru că - la noi - încă nu luase ființă o operă națională, iar publicul făcea primii pași spre familiarizarea cu muzica cultă. Dar, poate, cel de al doilea motiv, și anume menirea de dascăl și propovăduitor de cultură muzicală, a înclinat balanța; oricum, însă, aceste două explicații pe care ni le aduce Ghibu au avut - desigur - fiecare, partea lor de contribuție.

Tot adiacent activității de cîntăreț, Ghibu aduce o sesizare care - și astăzi - e demnă de tot interesul. Este vorba de faptul că Dima, în concertele sale de lieduri, nu s-a mărginit a interpreta muzica vocală germană cu text original, ci și l-a tradus poetică liedurilor în românește, pentru a permite publicului receptarea directă a fondului de idei și sentimente degajate de versuri. Iată cum vede Ghibu această muncă de traducător în beneficiul auditoriului: "(...) Fără această osteneală, Dima nu ar fi putut introduce în cultura românească fondul de aur al muzicii clasice apusene care este un tezaur al omenirii întregi, mai presus de naționalitatea celor care l-au produs"(6).

Sesizînd rolul educativ al muzicii, mai ales a celei cu text, precum și necesitatea ca valorile artei să aibă o largă circulație, Ghibu subliniază și această latură - oarecum uitată și neglijată - a celei activități a lui Dima, sugerînd muzicologilor noștri publicarea traducerilor sale "(...) într-un volum precedat de un studiu introductiv care să aducă lumină deplină și din acest punct de vedere asupra lui Dima și, peste tot, asupra evoluției culturii noastre"(7).

În aceiași ansamblu de idei mai aflăm că "(...) pînă la el, acei români care cultivau într-o formă sau alta muzica clasică - cei mai mulți ca auditori și foarte puțini ca propagatori și executanți -

J. 149.593 / 1984



făceau acest lucru pe un diapazon străin, fără contingente cu cultura românească. Ei erau doar un fel de dezhădăcinați prin muzică, din solul natal. Meritul lui Dima este că el a transplantat cel dintâi clasicismul muzical pe pământ românesc, aclimatizându-l și prefăcându-l în bun românesc (...) Dima este cel dintâi care a îmbrățișat la noi muzica clasică drept instrument de luminare a întregului popor, de înălțare sufletească a lui, de înarmare a lui pentru o luptă eroică în vederea dobândirii celor mai înalte bunuri spirituale (...) Pentru a putea izbuti în acest sens, Dima s-a supus osteneții de a transpune el însuși în românește textele clasice care stăteau la baza marilor Oratorii și a unui mare număr de lied-uri, făcând astfel și operă de poet, și, trebuie să adăugăm: de bun poet"(8).

Nu putem să nu remarcăm faptul că O.Ghibu a simțit, în tot ce făcea Dima, adîncu-i atașament pentru poporul său, pentru care se străduia - prin mijloacele de care dispunea - să-i ridice statutul de popor civilizată.

Deși Ghibu a fost numai un îndrăgostit de muzică, intuiția, gustul și cultura i-au permis observații care pledează pentru o cercetare mai diferențiată a moștenirii muzicale lăsată de Dima, pentru considerența că ele diversifică pe cele deja cunoscute.

În "Fondul documentar", Ghibu se întreabă dacă Dima a fost sau nu un compozitor ardelean, opinînd: "(...) Nu, el niciodată nu s-a socotit numai atîta; el a privit în totdeauna problema culturii prin prisma întregului neam românesc. El a fost dintru început un panromân conștient (subliniere în text, n.n.), pentru care granițele politice n-au însemnat nimic"(9) "(...) și care a făcut din muzică armă de luptă curajoasă și constantă pentru desrobirea poporului, pentru libertate, dreptate și independența și cultura neamului, pentru înălțarea și întărirea lui sufletească, pentru frățietate, pentru pace și umanitate" (10). În sprijinul aserțiunii lui Ghibu, cea mai convingătoare compoziție o reprezintă balada Mama lui Stefan cel Mare, pentru bas, mezzosoprană, cor mixt și orchestră, pe versuri de Dimitrie Bolintineanu, baladă care, prin suflul său epico-muzical, unește pe românii de pretutindeni în același unic țel de dreptate și independență social-politică.

Prin cele de mai sus, O.Ghibu ne demonstrează că a pătruns adînc în ființa creatoare a compozitorului, sesizîndu-i atitudinea de angajare și dăruire pentru poporul său și pentru țară. De asemenea, prin aprecierile făcute, profesorul Ghibu își trădează adevărată adieziunea la ideea că un compozitor este dator să-și pună talentul în serviciul neamului și al omenirii, asemeni lui Dima.

Cu privire la rolul pe care l-a jucat folclorul, și aspectul sur

care el este prezent în creația lui Dima, Ghibu ne spune: "(...) nu a fost folclorist și n-a vrut să fie folclorist; el a fost reformator, revoluționar. Folclorul e static. El a fost îndrăzneț. N-a mers cu timpul, ci a mers înaintea timpului."(11)

În altă parte aflăm că "(...) Dima nu pleacă de la muzica populară românească, dar ajunge la ea. El pleacă din Germania, dar ancorează în România. La el idealul artistic este identificat nu cu idealul revoluționar național panromânesc, ci cu cel al unei omeniri servind celor mai înalte idealuri"(12). În același context, Ghibu relatează că în anul 1928 a publicat într-un ziar bucureștean un articol (numele ziarului, titlul articolului și data apariției nu sînt menționate, n.n.): "(...) Căutînd cu grijă și cu perfecta înțelegere a valorii lor nestematele muzicale ale geniului nostru popular, ignorate, disprețuite sau banalizate pînă aci, Dima (...) le curăță de zgură, le șlefuieste cu măiestrie desăvîrșită și le așează în diadema strălucitoare merită să împodobească fruntea neamului nostru"(13).

În 1907, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii a publicat la București o seamă de compoziții ale lui Dima, despre care Ghibu scrie în cotidianul Lupta (nr.30) din Budapesta: "(...) Din această colecție îți răsare deodată înaintea ochilor nu numai marea personalitate artistică a maestrului, ci totodată și frumusețea nouă a cîntecului românesc, plin de cele mai caracteristice nuanțe și particularități artistice" (Titlul articolului nu figurează, dar articolul este consemnat în nota bibliografică 14).

Aceste păreri și observații putem spune că sînt pe deplin întemeiate, în sensul că și specialiștii au vehiculat pe aceleași coordonate, cînd a fost vorba să determine tangențele lui Dima cu muzica noastră populară.

Reflectînd pe marginea faptului că Dima nu are compoziții exclusiv instrumentale, Ghibu afirmă: "(...) Dima a fost un compozitor de muzică vocală (...) la el instrumentele au numai rol de acompaniatoare ale vocii omenești. Melodia merge la el mîină în mîină cu textul, care exprimă prin cuvinte gînduri și sentimente omenești (...) Pentru Dima textul nu este ceva secundar; el nu este un simplu sprijin pentru melodie, ci este un element de valoare cel puțin identică cu aceasta (...) S-ar putea zice că pentru Dima textul este adevăratul fundament al muzicii, iar muzica însăși, exteriorizarea cea mai perfectă a lumii de gîndire și simțire. Pentru Dima, muzica vocală este mai mult decît muzica instrumentală, fiindcă ea exprimă nuanțe mai bogate și mai precise de cum e în stare s-o facă și cel mai perfect instrument (...) "(15).

Sîntem înclinați să-i dăm dreptate lui O.Ghibu pentru că, parcurgînd poetica pe care compozitorul și-a construit muzica, observăm că

ea aparține unor maeștri ai genului ca, de pildă: Goethe, Schiller, Heine etc. - din lirica germană - și Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Coșbuc etc. - din poetica noastră -, iar că poeziile alese de Dima ca teme ale eșafodajului muzical sînt încărcate de cele mai alese sentimente și idealuri. În continuarea aceleiași fațete, Ghibu remarcă: "(...) În acest punct, Dima ni se dezvelește ca un mare artist. El n-a ales niciodată texte la întîmplare sau texte fără valoare literară și etică în același timp (...) dovedind o preocupare statornică a lui pentru o lume de idei înalte, menite a îmbogăți și a întări sufletul omenesc (...)" (16).

Dar, indiferent dacă Dima a pornit de la poezie spre muzică sau invers, fuziunea text-muzică constituie - în creația sa - un adevărat exemplu pentru oricare compozitor.

Tot în "Fondul documentar" am găsit și o seamă de referiri care creionează personalitatea lui Dima în peisajul cultural-artistic al neamului. Dintre acestea recurgem la două recenzii semnate de Ghibu. Astfel, în 1928, autorul ne spune că a publicat într-un ziar bucureștean (ziarul, data și titlul articolului nu figurează în documente) un articol din care citează: "(...) Ceea ce a fost un P. Maior, un Șincai și un Clain pentru istoria noastră, - ceea ce a fost G. Lazăr pentru școala românească, - ceea ce a fost V. Alecsandri pentru literatură, - ceea ce a fost D. P. Meșianu pentru economia noastră politică, ceea ce a fost N. Grigorescu pentru pictura românească, a fost G. Dima în domeniul muzicii românești, pe care el a creat-o și el a ridicat-o la nivelul de factor efectiv al culturii și al vieții naționale". Ne mai relatează că, în 1947, cu ocazia comemorării a 100 de ani de la nașterea lui Dima, îi apare la Sibiu, în Foaia poporului din 4.V.1947 (titlul articolului nu este menționat), o recenzie din care reproducem: "(...) N-a murit, deci, în sufletul neamului amintirea marelui descoperitor de comori și înălțător și întăritor de suflete prin cîntare (...) cel mai desăvîrșit compozitor de muzică pe care l-a dat pînă acum Ardealul nostru; n-au murit compozițiile lui minunate și n-a murit Reuniunea înființată de el, înainte de asta cu 67 de ani." Iar, în ierarhia istoriei cultural-muzicale a neamului nostru Ghibu este de părere că Dima a fost "(...) cel dintîi cîntăreț român ardelean de operă apuseană, (...) cel dintîi profesor român ardelean de muzică, cu pregătire superioară de specialitate, (...) cel dintîi dirijor român de calibrul european, (...) cel dintîi compozitor român care a ridicat muzica românească la rangul de muzică universală, (...) cel dintîi Român care a făcut din muzică armă de luptă curajoasă și constantă pentru desrobirea poporului, pentru libertatea, dreptatea, independența, cultura și unirea lui (...)" (17).

În virtutea acestor înalte atribute, Onisifor Ghibu și Ana Voileanu-

Nicoară au considerat că monografia "Dima" - pe care intenționau să o elaboreze împreună - trebuie desfășurată pe o arie largă, care să circumscrie viața compozitorului ancorată în contextul epocii; apoi analiza activității de cîntăreț, profesor de muzică, dirijor, compozitor, critic muzical, traducător de versuri, scriitor și militant social; de asemenea, corespondența primită și trimisă, precum și recenzii, fotografii, programe de manifestări muzicale, etc., toate urmînd să acopere trei volume (18). Nu putem decît să regretăm că monografia - astfel gîndită - n-a văzut lumina tiparului, pentru faptul că ea ar fi fost, cu siguranță, atît un model demn de urmat, cît și o monografie pe măsura compozitorului.

Din cele prezentate se desprinde unghiul sub care Ghibu l-a privit și considerat pe Dima; de aceea, în locul concluziilor, vom aminti cel mai important eveniment la care au participat și contribuit amîndoi. În luna mai 1919, în calitate de secretar general al Resor-tului de culte și instrucțiune din Consiliul dirigent al Ardealului, O.Ghibu a fost împuternicit de T.Erediceanu, director al Direcțiunii generale a artelor din cadrul Consiliului dirigent, să preia de la fosta conducere austro-ungară sediile și bunurile materiale ale Uni-versității, Teatrului și Conservatorului orașenesc din Cluj. Depla-sîndu-se de la Sibiu în tîră capitală a Transilvaniei dezrobite, el îndeplinește formalitățile prin care instituțiile menționate au trecut în patrimoniul statului român.

Punîndu-se apoi problema organizării învățămîntului artistic romănesc la Cluj, s-a hotărît ca acesta să fiînțeze sub forma unui "Conser-vator de muzică și artă dramatică", pentru conducerea căruia Ghibu îl determină pe Dima să primească funcția de director, în pofida refuzului acestuia, sub pretextul vîrstei și al sănătății. Iată cum ne redă cele întîmplate: "(...) am trecut peste motivele invocate de el, convingîndu-l că, în împrejurările date, el este singurul om care are autoritatea mor-ală și artistică necesare pentru a putea gira, în fața lumii și a is-toriei, marea operă ce cade în sarcina generației de acum, pe teren ar-tistic și național. Sfinșitul fu că Dima acceptă ambele însărcinări (cea de director și de profesor al Conservatorului nou înființat, n.n.), pe care le îndeplinește cu adevărată sfînșenie, dimpreună cu aceea, care se adaugă la ele, de membru în Comitetul de conducere a noii Opere Romăne din Cluj" (19).

Deci, lui Onisifor Ghibu îi datorăm faptul de a-l fi convins pe Di-ma să-și asume conducerea acestui lăcaș de cultură muzicală și - impli-cit - tot lui îi datorăm faptul că, prin așezarea la cîrma tinerei școli a unei stări personalități, a pus o temelie solidă învățămîntului muzical clujean, învățămînt a cărui notorietate a crescut an de an, bucurîndu-se - prin absolenții săi - de prestigiu național și internațional.

Note bibliografice

1. Materialuri pentru Monografia "G.Dima", III A., III b, poziția 6, Muzica religioasă și crăciunească a lui G.Dima.
2. Contribuții la istoria primei monografii asupra unui muzician român, decembrie 1954, p.1.
3. Idem.
4. Idem, p.2.
5. Etape din viața lui G.Dima, II, Înainte de așezarea sa în Sibiu, poziția 9.
6. Din însemnările lui Onisifor Ghibu despre G.Dima, George Dima - poet și gânditor, p.3-4.
7. Etape din Viața lui Gh.Dima, A.2, poziția 12, p.6.
8. Din însemnările lui Onisifor Ghibu despre G.Dima, G.Dima - poet și gânditor, p.3.
9. Materialuri pentru Monografia "G.Dima", dosar III A, Idei pentru "Prefață", George Dima, I, poziția 2.
10. Idem, I C, poziția 44, p.5.
11. Etape din viața lui Gh.Dima, A.2, poziția 12, G.Dima - revoluționarul român.
12. Materialuri pentru Monografia "G.Dima", dosar III A, Idei pentru "Prefață", G.Dima, I, poziția 2.
13. Contribuțiuni la istoria primei monografii asupra unui muzician român, Decembrie 1954, p.5.
14. Idem, p.2.
15. Din însemnările lui Onisifor Ghibu despre G.Dima, G.Dima - poet și gânditor, poziția 15, p.1-2.
16. Etape din Viața lui Gh.Dima, A.2, poziția 12, p.1-3.
17. Materialuri pentru Monografia "George Dima", I.C, poziția 44, Invoială II, În concret, p.5.
18. Idem, Gh.Dima, Colaborarea cu Ana Voileanu-Nicoară.
19. Contribuțiuni la istoria primei monografii asupra unui muzician român, Decembrie 1954, p.4.

Observație: Notele bibliografice sînt redată din punct de vedere al formulării și ortografiei conform titlurilor originale de pe dosarele aflate în "Fondul documentar G.Dima".

Onisifor Ghibu sur George Dima

Lucia Hängănuț-Vătășan

## Résumé

Onisifor Ghibu (1883-1972) ancien professeur de pédagogie à l'Université de Cluj, a montré un intérêt permanent pour la vie musicale de notre pays. Il s'est particulièrement attaché au chanteur, pédagogue et compositeur transylvain G.Dima (1847-1925). La monographie qu'il a projeté de dédier à G.Dima en collaboration avec le professeur Ana Voileanu-Nicoară du Conservatoire de Cluj, n'a pourtant pas été publiée, par des raisons indépendantes de la volonté des auteurs. La documentation recueillie en vue de la dite monographie se trouve au "Fond documentaire George Dima" gardé par son fils, Octavian Ghibu de Bucarest. De ce fond l'auteur de la présente étude a choisi un nombre d'opinions et d'impressions qui complètent et approfondissent le portrait de l'artiste-citoyen qui fut G.Dima, vu à travers le prisme d'un de ses contemporains.

Onisifor Ghibu über George Dima

Lucia Hängănuț-Vătășan

## Zusammenfassung

Onisifor Ghibu (1883-1972), Professor der Pädagogik an der Universität Cluj, hat ein beständiges Interesse auch für das musikalische Leben unseres Landes geküsst. Eine besondere Anhänglichkeit hatte er für den Sänger, Pädagogen und Komponisten G.Dima (1845-1925). Diesem, zusammen mit der Pianistin und Professorin Ana Voileanu-Nicoară von der Musikhochschule Cluj, sollte Ghibu seine Monographie widmen, die aber aus objektiven Gründen nicht gedruckt wurde. Das Material, das er für diese Monographie sammelte, befindet sich im "Dokumentarischen Archiv G.Dima" in der Aufbewahrung seines Sohnes O.Ghibu aus Bukarest. Aus diesem Archiv sind einige Meinungen und Eindrücke zitiert, welche das Porträt des Künstlers und Bürgers G.Dima vom Standpunkt eines seiner Zeitgenossen vertiefen und ergänzen.

Onisifor Ghibu about George Dima

Lucia Hängănuț-Vătășan

## Summary

Onisifor Ghibu (1883-1972), late teacher of pedagogy at the Cluj Conservatory, took a steadfast interest in the musical life of our country. He had a special affection for the Transylvanian singer, pedagogue and composer, George Dima (1847-1925). O.Ghibu intended to write, together with Ana Voileanu-Nicoară, a monograph of George Dima, which, for reasons beyond their control, could not be published. The

material collected by him is to be found in the "George Dima Documentary Fund", held by O.Ghibu's son, Octavian O.Ghibu, in Bucharest. There are a number of opinions and impressions abstracted of this fund, that make complete and profound Dima's portrait of artist-civil, seen from the visual angle of one of his contemporaries.

Andrei Benkő

"Culmea creației de lieduri o atinge G.Dima începînd cu anul 1896, an în care apar la scurte intervale patru din liedurile sale pe texte de M.Eminescu: Și dacă ramuri bat în geam, Dorinta, De ce nu-mi vii? și Somnoroase păsărele. Tot mai mult, an cu an, între creația poetică românească și mijloacele muzicale de expresie ale lui Dima se crează o osmoză de desăvîrșită sensibilitate, culminînd în liedurile eminescienne: fără a utiliza diferite formule, citate din muzica populară etc., liedurile lui Dima devin mărturia revelatoare a climatului sufletesc românesc, de un caracter profund național"<sup>1</sup>. "Liedurile lui Dima constituie nu numai lucrările perfecte de acest gen din întreaga literatură muzicală românească a veacului trecut, dar mai constituie și azi modele de deosebită valoare (...) Ceea ce îl situează pe Dima deasupra majorității contemporanilor săi români este creația sa de lieduri, mai ales cele compuse pe versuri de Eminescu (...) În ele se remarcă latura cea mai caracteristică a compozitorului, lirismul său duios, adîncă pătrundere a atmosferei poetice (...) Moștenirea muzicală lăsată de Dima este deosebit de prețioasă; în domeniul muzicii noastre vocale, lucrările sale sînt printre cele mai reprezentative; forța lor expresivă, conținutul bogat și perfecțiunea realizării tehnice le-au asigurat pînă azi o nealterată viabilitate"<sup>2</sup>. "Aceste trei lieduri De ce nu-mi vii?, Și dacă ramuri bat în geam, Somnoroase păsărele (...) pot fi considerate printre creațiile de temelie ale literaturii muzicale românești în domeniul liedului"<sup>3</sup>. Aprecierile de mai sus, semnate de personalități muzicale de certă valoare, justifică pe deplin preocupările legate de liedurile lui Dima.

În ceea ce privește aspectele stilistice, de astă dată ne vom opri la tipurile melodice, care, din punct de vedere al conținutului, pot fi considerabile într-o măsură mai mică sau mai mare drept caracteristice pentru stilul compozitorului.

1 A.Voileanu-Nicoară, G.Dima, viața și opera, ESPLA, București, 1957, p.157.

2 Idem, p.142; Z.Vancea, Creația muzicală românească Sec. XII-XX, vol.I. Ed.muzicală, București, 1958, p.142,144.

3 A.Poicu-Poldovan, Eminescu și liedul românesc, Ed.muzicală, București, 1977, p.8.

1. Unul dintre aceste tipuri este cel narativ-descriptiv, mai mult sau mai puțin bogat în elemente lirice. Un astfel de exemplu ne oferă liederul Dorința.

Ex.1



Linia melodică pornește de la treapta a treia a tonalității de bază. Scoate în relief sunetul de pornire printr-o repetare, îl așează pe cel mai accentuat loc al măsurii și adaugă o lărgire prin punctare. Dacă în primul moment pornirea ar da posibilitatea de a dezvolta o melodie de tip recitativ sec, continuarea, prin urcarea la sexta mică, apoi coborârea subtilă la nonă, seamănă o declamație patetică. În acest sens continuă și a doua frază muzicală. La sfârșitul ei însă se ajunge la un punct mai stabil, subliniat nu numai prin mersul melodiei, dar și cu un acord major în poziția de bază.

Tot în acest lieder găsim o altă variantă a acestui tip melodic, care seamănă mult cu tipul general numit recitativ:

Ex.2 a, b



Fraza pornește ca și cum ar fi o melodie statică, primul sunet repetându-se de zece ori, cu o completare corespunzătoare textului, printr-o melismă coboritoare, secvențată. Fraza muzicală ce continuă această pornire începe la fel, însă treptat; linia melodică urcă în fiecare măsură, iar punctul culminant al frazei se sfârșește în mod logic cu un ton mai sus ca fraza anterioară.

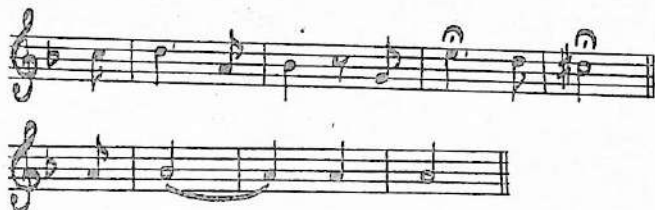
Un alt exemplu - pe un text narativ - îl oferă liederul De ce nu-mi vii?:

Ex.3



2. Al doilea tip melodic îl reprezintă cel de întrebare-răspuns, prin folosirea aceluiași material muzical, cu contrapunerea unor trepte (în procedeul clasic-romantic, treptele V-I). Această variantă n-a găsit-o în creația compozitorului analizat. În schimb există o variantă în care materialul muzical nu se repetă; întrebarea rămâne deci fără răspuns:

Ex.4 a, b



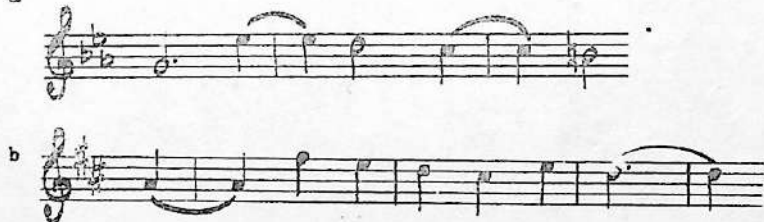
3. Al treilea tip de melodie este cel de chemare. Disponem de două exemple mai pregnante numai în liederurile pe versurile lui Eminescu:

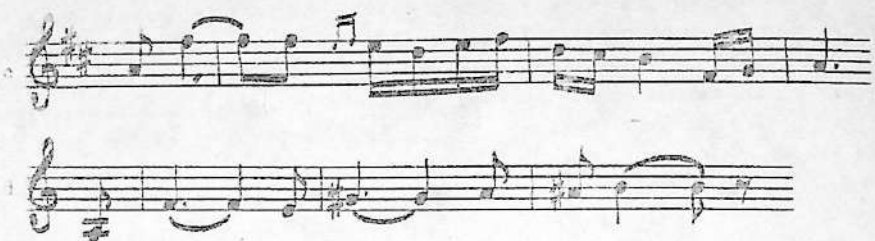
Ex.5 a, b



În primul se dezvoltă o melodie ce se înalță treptat la punctul culminant, coborîrea fiind lentă, largă. În al doilea caz, chemarea nu este atât de liniștită ca mai înainte; ea ajunge chiar din primul moment la culme, ca pe urmă să coboare mai domol. Realizarea a doua este cunoscută în literatura muzicală clasică-romantică. Dintre multiplele exemple cităm doar cîte unul de Mozart (a), Beethoven (b), Borodin (c) și Wagner (d):

Ex.6 a





Cele două exemple de chemare, citate din muzica lui Dima, reprezintă două feluri de chemări. Ce justifică aceste rezolvări diferite ale compozitorului? Prima este o chemare simplă, liniștită, fără mari emoții, a doua apare cu totul altfel: e plină de nerăbdare, de încordare, de tensiune dramatică, iar primul salt, ritmica și măsura se acomodează acestui nou grad atins față de prima chemare.

+ +

În privința realizării acestor tipuri de melodii se pot semnala unele procedee folosite de compozitor, cum ar fi:

- a) repetarea unui sunet, sau a mai multora - ca în tipul recitativului monteverdian, mozartian, etc.;
- b) mersul treptat, unde apar fragmente ascendente sau descendente, iar tendința - respectiv direcția conducerii melodiei - primește și ea un sens în transmiterea conținutului;
- c) pornirea printr-un salt mai mic sau mai mare, continuând cu mersul treptat într-una din cele două direcții;
- d) combinarea salturilor în ambele direcții;
- e) folosirea elementelor de acord ca material de bază în formă de acorduri complete sau incomplete, cu sau fără septimă, în poziția de bază sau în diferite răsturnări, acorduri pure sau intercalări de sunete străine între elementele de acord;

Ex. 7



Analiza mai multor lieduri arată că de cele mai multe ori sînt folosite elementele acordurilor provenite din treptele I, IV, VI, mai puțin des apar cele ale acordurilor de pe treptele III, V, cel mai rar

se întâlnesc elementele acordurilor de pe treptele II și VII.

Exemplele următoare dovedesc legătura acestei realizări cu muzica populară românească (8 b) - exemplul citat din creația lui Dima (8 a) conține aproape exclusiv sunete imprumutate din acorduri:

Ex. 8

Example 8 consists of two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Both are in G major (one sharp). Staff 'a' shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Brackets above the staff group the first four notes and the last four notes. Staff 'b' shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Brackets above the staff group the first four notes and the last four notes.

Acest procedeu este cunoscut pe de altă parte și în muzica universală. Cităm câte un exemplu din creația lui Haydn (a), Mozart (b), Beethoven (c), Brahms (d), Wagner (e) și Prokofiev (f):

Ex. 9

Example 9 consists of five musical staves, labeled 'a' through 'e'. All are in G major (one sharp). Staff 'a' shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Staff 'b' shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Staff 'c' shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Staff 'd' shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Staff 'e' shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

## Ex.9 f



+ +

In concluzie se poate deci sublinia că liederurile lui Dima - prin realizarea mai simplă sau mai complexă a melodiei, cu ajutorul diferitelor tipuri (desigur cu participarea celorlalte elemente: ritm, armonie, formă, etc.), - sînt valori reale ale literaturii muzicale românești.

Types mélodiques dans les lieds de Dima

Andrei Benkő

Résumé

L'auteur présente, du point de vue du contenu, trois types manifestés dans la création de lied de G. Dima: a) le type narratif-descriptif, b) le type question-réponse et c) le type appel - avec des renvois aux analogies stylistiques dans la création populaire roumaine et à la musique universelle (Monteverdi, Haydn, Mozart, Beethoven, Borodin, Brahms, Wagner, Prokofiev). On démontre la manière de réalisation de ces types par Dima, par divers procédés (répétition, démarche gradée, départ par saut, combinaisons des sauts et emploi des éléments d'accords comme matériel de base). En conclusion l'auteur souligne l'idée que les lieds de Dima sont, du point de vue de la réalisation des mélodies aussi (par les différents types) de véritables créations de valeur de la littérature musicale roumaine.

Melodische Typen in G. Dimas Liedern

Andrei Benkő

Zusammenfassung

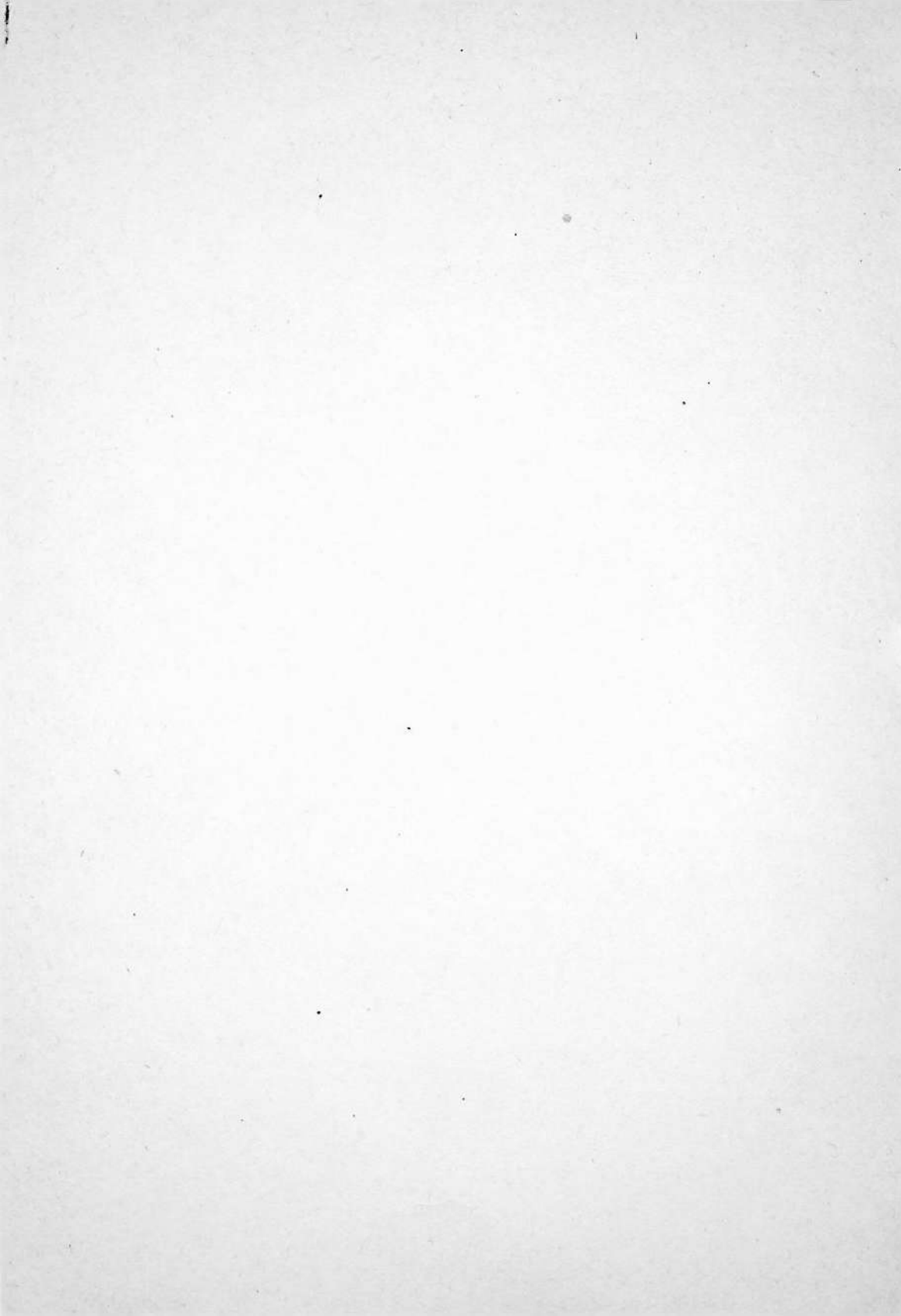
Der Verfasser weist vom Standpunkt des Inhaltes auf drei bestehende Typen der Liedkomposition Dimas, hin: a) erzählend-beschreibend, b) Frage-Antwort und c) Berufung - mit Hinweisen auf stilistische Analogien der Volks- und Universalmusik (Monteverdi, Haydn, Mozart, Beethoven, Borodin, Brahms, Wagner, Prokofiev). Es wird auch die Art der Ausformung dieser Typen von Dima durch verschiedene Mittel (Wiederholung, Skalenmelodik, Beginnen mit melodischen Sprung, Kombination der Sprünge, Anwendung der Akkordelemente als Grundmaterial) gezeigt. Im Abschluss wird betont, dass Dimas Lieder auch vom Standpunkt melodischer Prägung (von verschiedenen Typen) wertvolle Schöpfungen der rumänischen Musikliteratur sind.

Melodic Types in Dima's Lieds

Andrei Benkő

Summary

The author presents from the point of view of the content three types extant in Dima's lied creation: a) narrative-descriptive, b) question-answer and c) call - with many stylistic analogies in the Romanian folk creation and world music (Monteverdi, Haydn, Mozart, Beethoven, Borodin, Brahms, Wagner, Prokofiev). The way these types were created by Dima is shown, by means of many procedures (repetition, gradual course, start by leap, combination of leaps, the use of accord elements as basic material). As a conclusion it is pointed out the fact that Dima's lied is from the point of view of achieving the melodies (of different types) true values of the Romanian musical literature.



Sigismund Toduță

Clujul anilor 1920 marchează o efervescentă cu totul deosebită în domeniul științelor pozitive, al literelor și al filozofiei. Instituțiile nou înființate după 1918 se afirmă ca tot atâtea focare care polarizează și radiază cultura, transformând Clujul într-o cetate a luminilor.

În acest context apare și Conservatorul de muzică și artă dramatică (azi Conservatorul "G.Dima"), unde un mănunchi de tineri profesori, formați în școlile superioare de specialitate din Apus, imprimă, dintru început, acestei școli o aleasă ținută care dobândește, în multe privințe, un nivel european.

Din pleiada acestor dascăli se remarcă, cu însușirile unei personalități, tânărul profesor Marțian Negrea, abia reîntors din citadela clasicismului muzical, din Viena, unde a avut parte de îndrumarea unor somități ca: Eusebiu Mandicevski (armonie, contrapunct, istoria muzicii) și Franz Schmidt (compoziție, orchestrație). Leagănul clasicismului - unde fiecare casă, fiecare piatră este îmbibată de farmecul armoniilor, oraș înzestrat "cu strălucirea cuvenită celor mai sfinte temple ale artei" (Stefan Zweig) - i-a rezervat lui Marțian Negrea șansa excepțională de a se întâlni cu E.Mandicevski, proeminentă figură în domeniul muzicologiei și pedagogiei muzicale în acele vremuri. Pe lângă o temeinică însușire a sintaxei și morfologiei muzicale, tânărul discipol s-a împărțit și din orientarea estetică și stilistică a maestrului său, care a purtat un cult deosebit pentru graiul românesc și pentru slova muzicală românească. Acest filon de orientare estetică a înrîurit în mod hotărâtor întregul drum artistic urmat și de Marțian Negrea.

Limba maternă muzicală pe care M.Negrea o vorbea din fragedă copilărie, precum și cunoștințele temeinice dobândite la Viena, formează cele două izvoare din care se forjează limbajul muzical al tânărului compozitor, constituind premisele acelei orientări stilistice care, pe traseul unei cariere rodnice, va însemna o remarcabilă contribuție la fondul de aur al muzicii românești contemporane.

+ +

Primele lucrări semnate de compozitor lasă să se deslușească acest obiectiv urmărit în mod conștient. Astfel, suita pentru pian

Impresii de la țară, op.6 (1921), apare ca o evocare sugestivă a satului, povestită prin glasul plin de miez, în care mustește seva arhaică a leagănului natal. Critica muzicală a timpului (Patria, 3 dec. 1922) consemnează trăsăturile noi ale acestui grai, subliniind:

"O surpriză au fost fără îndoială lucrările tinărului compozitor Marțian Negrea, care în « Impresiile sale de la țară » nu e numai o mare făgăduință ci ne dă mici opere închiegate cu măiestrie uimitoare. E o încercare de muzică nouă, care se brodează exclusiv pe starea sufletească, distilată pînă la ultima expresie și frumos împletită cu motive auzite în momente de liniște din sîngele strămoșesc. Negrea are aici fineți pentru care urechile nu sunt încă destul de pregătite. A plăcut îndeosebi « Alunelul », unde motivul românesc e stilizat cu o rară destoinicie de exprimare."

Lucian Blaga

+ +

La scurt timp după apariția acestei suite pentru pian (Impresii de la țară), Negrea semnează o nouă lucrare plină de semnificație. În circumstanțele cînd plana valabilitatea afirmației<sup>1</sup>, după care rolul folclorului muzical românesc se limitează doar la o interpretare de tip rapsodic, Marțian Negrea apare cu Sonatina pentru pian, op.8 (1922)<sup>2</sup>, dezicînd - pentru prima oară în literatura muzicală românească și într-un chip strălucit - afirmația limitativă, realizînd o lucrare ciclică, formată din 3 părți, unde o primă parte de sonată, bazată pe dialectica contrariilor bitematice, înfățișează contrastul tonal și de caracter prin confruntarea temei I cu tema a II-a, urmată de afirmarea unei secțiuni cu însușiri de tratare-elaborare de sonată, forma încheindu-se cu o repriză dinamică. Partea a II-a a sonatei o prezintă un ciclu de variațiuni pe o temă populară, iar partea concludivă (a III-a) poartă tiparele unui rondo. În acest sens, lucrarea, pe lîngă procesul de cristalizare a intonației melodice-modale, și pe lîngă sublinierea unui contur armonic-polifonic generat în spiritul conductusului modal-melodic, apare și ca o cucerire morfologică afirmată pentru prima oară în literatura noastră muzicală, prefigurînd o nouă posibilă modalitate de modelare a melosului folcloric românesc în spiritul tiparului de sonată.

+ +

<sup>1</sup> "Pentru prelucrări consider că cel mai reușit gen este cel rapsodic", afirmă George Enescu în Rampa, 1927, și în volumul George Enescu. Bătaie muzicală, București, 1964, p.37.

<sup>2</sup> M. Andricu, Sonatina pentru pian, op.12 (1929).

În imediată vecinătate a Suitei pentru pian, op.6 (1921), și a Sonatinei pentru pian, op.8 (1922), se situează și primele Lieduri pentru voce și pian (1924), realizate pe versurile semnate de Lucian Blaga, în volumul Poeemele luminii (1919). Apariția poetului expresionist, salutată de critica vremii<sup>3</sup> ca un eveniment de însemnătate revelatorie în orizontul literelor românești, a găsit ecou și în rândurile muzicienilor. Cel dintâi care s-a apropiat de această lume mirifică de frumuseți este compozitorul Marțian Negrea. Poeziile: Sus, Melancolie, Mugurii, Stalactita sînt primele fructe ale acestei întîlniri<sup>4</sup>.

Ideația poetică a lui L.Blaga, structura versurilor, imaginile și ritmul lor de desfășurare, lipsa simetriei (și adesea și a rimei) solicitau o nouă structurare și din partea muzicianului, radical diferențiată de tiparele tradiționale ale liedului romantic german (Schubert, Schumann, Brahms, R.Strauss, H.Wolff). Asistăm, astfel, la promovarea unui nou tip al liedului, cu noi coordonate de tipar morfologic și cu noi structuri de parametri expresivi, operate de compozitorul Marțian Negrea, prefigurînd nașterea liedului românesc contemporan<sup>5</sup>.

+ + +

Și deși din perimetrul primilor 4 ani de creație ai compozitorului Marțian Negrea am selectat doar 3 lucrări (Impresii de la țară, Sonatina pentru pian, Lieduri pe texte de Blaga), ele constituie în nume germanii curbei întinse peste 5 decenii pe care o cuprinde activitatea bogată a maestrului. Aceste 3 opuri articulează cu toată claritatea punctele cardinale către care sînt îndreptate obiectivele estetice ale autorului, începînd cu această primă perioadă de creație, și anume:

- legătura organică, indestructibilă, cu lumea satului românesc și reînnoirea repetată la această insulă a izbăvirii, "unde s-a născut veșnicia" (L.Blaga);

- căutarea neîncetată a peisajului românesc, fie din mediul rural,

3 N.Iorga, T.Vianu, I.Breazu, S.Pușcariu, O.Densușianu, I.Agîrbiceanu, etc.

4 - Ciclul de Trei lieduri pe versuri de L.Blaga, semnat de Tudor Ciortea, datează din 1941, iar ciclul de Șase cîntece pe versuri de Lucian Blaga, semnat de M.Jora, apare abia în anul 1949.

- G.Enescu, D.Cuclin, A.Alessandrescu, M.Andricu, Z.Vancea etc. nu s-au întîlnit cu poezia lui Lucian Blaga.

5 Prima audiție a ciclului a avut loc în ziua de 5 aprilie 1925, bucurîndu-se de o interpretare excepțională a sopranei Veturia Ghibu, secondată la pian de prof. Anicuța Voineanu.

fie din frumusețile evocatoare ale naturii: sursă de adevărat catharsis și de inspirație poetică;

- strădania continuă în vederea constituirii unui limbaj muzical nou, contemporan, cu trăsăturile unui modalism, reflectat atât prin cursus melodic, cât și prin contextul armonic-polyfonic al discursului<sup>6</sup>;

- neostoită sete pentru dimensiunile coloristice timbrale contemporane, convertită într-un mijloc de expresie (epic, liric, dramatic);

- disponibilitate remarcabilă pentru reînnoirea formei muzicale (lied, sonată, etc.), în vederea cuprinderii unui nou conținut, legat de obiectivele culturii autohtone.

Astfel se conturează imaginea creatoare a lui Marțian Negrea în anii debutului său.

Cuvintele lui Lucian Blaga adresate compozitorului (Patria, 3 dec. 1922) exprimă cu atâta plasticitate acest punct de pornire, îndreptat spre zări noi, când afirmă:

"Programul acestui început (...) întinde o aripă îndrăznească spre viitor".

### Hommage à Marțian Negrea

Sigismund Toduță

#### Résumé

L'essai se rapporte à trois pièces signées par M. Negrea durant les premières années de sa carrière compositique et pédagogique déroulée à Cluj (la Suite pour piano "Impressions de la campagne" - 1921, la Sonatine pour piano - 1922 et les Liens sur les vers de L. Blaga - 1924), tout en établissant les points cardinaux vers lesquels se dirigent les objectifs esthétiques du compositeur. L'auteur de l'étude commente la liaison organique avec l'univers de la campagne roumaine en tant que source d'inspiration musicale poétique, l'effort continu de constituer un langage musical nouveau, contemporain, ayant des traits modaux dans la mélodie, harmonie et polyphonie, la disponibilité d'un renouvellement de la forme musicale.

<sup>6</sup> "... tendința de a realiza valori stilistice". (L. Blaga, Filozofia stilului, București, Ed. Cultura națională, 1924, p. 83).

Sigismund Toduță

Zusammenfassung

Der Essay bezieht sich auf drei Werke von M.Negrea aus den ersten Jahren seiner Klausenburger kompositorischen und pädagogischen Tätigkeit (Suite für Klavier "Eindrücke vom Lande" - 1921, Sonatine für Klavier - 1922 und Lieder auf Verse von L.Blaga - 1924), die die Grundrichtungen und ästhetischen Ziele seiner Komposition festhalten. Seine Bindungen an die Welt des rumänischen Dorfes werden als musikalisch-poetische Inspirationsquelle erkannt, auf die sich Negreas Streben nach einer neuen zeitgenössischen Musiksprache stützt, deren Hauptmerkmale modale Melodik, Harmonik und Polyphonie, sowie Bereitschaft für Formerneuerungen sind.

Hommage to Martian Negrea

Sigismund Toduță

Summary

The essay refers to three works signed by M.Negrea in the first years of his compositional and pedagogic career pursued in Cluj (Suite for Piano "Impressions from the Country-side" - 1921, Sonatine for Piano - 1922, and Lieds set to the poetry of L.Blaga - 1924), fixing the cardinal points aimed by the composer's aesthetic objectives. It comments upon the organic connection with the world of the Romanian village, as a source for musical-poetic inspiration, the continuous endeavour to constitute a new, contemporary musical language, with modal features in melody, harmony and polyphony, availability for the revival of the musical form.



PROCEDEE COMPOZIȚIONALE ÎN SUITA PENTRU PIAN "IMPRESII DE LA ȚARĂ"  
DE MARȚIAN NEGREA

Vasile Herman

Anul 1921, cînd Marțian Negrea, recent întors de la studii muzicale din Viena, la Akademie der Musik und Darstellende Kunst, devenind un "coechipier" al lui Dima în corpul didactic al conservatorului clujean recent înființat, este bogat în afirmări componistice. Tînărul muzician dă la iveală Sonata în Sol bemol (op.5) și suita Impresii de la țară op.6 pentru pian - ambele deschizînd o eră nouă în stilistica muzicii românești a vremii. Este timpul cînd, după anii 1920, arta noastră ia un considerabil avînt, iar în particular "stilul lui Negrea prezintă (...) unele trăsături eclectice (...) în care melodia este născută din stilizarea mai mult sau mai puțin esențială a celei populare" ..., "dar a fost influențat în ceea ce privește gîndirea armonică și de curentele noi din acele timp (...) de impresionism"<sup>1</sup>.

Se pare că numirea lui Negrea ca profesor la Academia clujeană a constituit un imbold și pentru creația sa, care, în contextul general al componisticii ardelenne dinainte și din anii imediat următori primei conflagrații mondiale, reprezintă un moment demn de a fi remarcat și comentat. Se poate considera că suita Impresii de la țară reprezintă un adevărat moment-cheie pentru încheierea stilului național românesc, fenomen care - socotea Enescu - va evolua "cu încetul".

Procedeele compoziționale întrebunțate acum de Negrea ajung la o incontestabilă maturitate, iar alcătuirea ciclului de suită ne arată deschideri spre cele mai bune exemple ale timpului, cum ar fi Mormîntul lui Couperin de Ravel sau unele preludii de Debussy (ca de pildă No.9 - Serenada întreruptă -, mai ales prin succesiunile de cvinte și cvarte).

Cît privește suita de Marțian Negrea, aceasta se înscrie într-un triplu context stilistic: cel al succesiunii de piese programatice - aparținente lumii romantismului (No.II A fost odată, III Fusul, IV Jocul ieielor), al școlilor naționale, prin piesele de iz net folcloric (No.V Sara-n poartă și VI Alunelul - dans popular), iar prin Preludiu, care formează frontispiciul exemplului neobarocului, aduce unele similitudini cu preludiul suitei Mormîntul lui Couperin de Ravel. În tota-

<sup>1</sup> Z.Vancea, Creația muzicală românească sec. XIX-XX, Ed.muzicală, București, 1968, p.362.

litate, deci, o compoziție care încearcă să contopească gândirea muzicală și genurile autohtone cu marea tradiție a muzicii europene, rezultatul fiind lucrarea plină de culoare și pitoresc, nu întâmplător dedicată Anei Voileanu, distinsă profesoară de pian la aceeași Academie clujeană înființată și condusă de George Dima, singura, în acel timp, capabilă să o execute în primă audiție la nivelul corespunzător.

Demersul analitic avînd ca scop reliefaarea calităților componistice ale tuturor celor șase părți ale suitei, scoate în relief procedeele compoziționale de mare diversitate, contonite, însă, în unitatea stilistică ce generează ciclul.

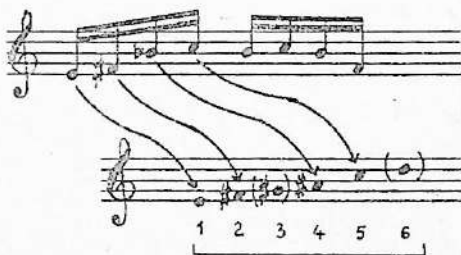
Preludiul, prin desenul motoric, se aliniază însușirilor de toccată, uzînd concomitent de inversarea planurilor sonore, fapt care și conferă o bistroficitate similară unor preludii ale Clavecinului bine temperat de Bach - mai cu seamă celui în la minor din vol.II (unde inversarea vizează și direcția de mișcare a celor două linii polifonice). În Preludiul lui Negrea, formula tiparului bistrofic pusă în ecuație se înfățișează astfel:

Ex.1

$$\begin{array}{l} \text{Strofe:} \quad A \quad A' \\ \text{Planuri sonore:} \quad \left\{ \begin{array}{c} a \\ b \end{array} \right. \text{---} \left. \begin{array}{c} b^v \\ a^v \end{array} \right\} \end{array}$$

Poate fi remarcată cu ușurință aderența desenului motoric la gama hexafonică (eliptică), ce face parte din arsenalul impresionist al limbajului muzical:

Ex.2



Nu este mai puțin adevărat că polifonia rezultată din o anumită bitalitate se poate raporta, parțial, și la atmosfera expresionistă pe care compozitorul o întâlnește la tot pasul în Viena anilor săi de studenție.

No.II, A fost odată - piesă evocatoare cu ușor iz nostalgic - este puternic aderentă la melodia românească folclorică cu substrat pentatonic:

## Ex.3

Armonia bogată în succesiuni de cvarte și cvinte, uneori cu reminiscente acordice majore și minore, rămîne totuși fidelă stilului impresionist. Tiparul formal - cu unele libertăți morfologice - se înscrie într-o schemă bistrofică de tipul: a (8 m.) - b (6 m.) - a<sup>v</sup> (8 m.) - b<sup>v</sup> (8 m. - cvasi-coda).

Fusul (No.III), piesă programatică, se desfășoară pe un larg ostinato bazat pe repetarea unei formule unice, sugerînd învîrtirea fusuului. I se subsumează un element melodic încadrabil într-o scară populară coborîtoare, de factură cromatică, cu secundă mărită:

## Ex.4

Indivizibilitatea morfologică atașează întreaga piesă unui lied monostrofic de structură complexă, care realizează la sfîrșit o încetinire a mișcării prin progresiva creștere a valorilor de durată.

În No.IV, Jocul ieșelor, filonul popular este părăsit pentru un moment, creîndu-se o miniatură de factură romantică și ușor fantastic-grotescă. Încatenarea ideilor este efectuată prin succesiune directă, după cum urmează: o secțiune introductivă (a), corespunzînd morfologic tipologiei periodice de 8 măsuri, un canon liber (b), terminat cu o secvență puternic cromatizată - raportabilă la stilul polifonic postromantic regerian -, o coda (c - *Largamente e molto espressivo*), unde mixturile de cvarte aduc atît aluzii la cîntarea populară cît și la stilul impresionist. Așadar piesa se structurează în lanț: a - b - c.

Poate cea mai realizată și expresivă rămîne însă a V-a parte, Sara-n poartă, unde atmosfera evocatoare, ușor sămănătoristă, este sugerată prin aluzii concrete la lumea folclorului ardelean. Articularea unei

forme mici tristofice este evidentă prin puternicul contrast dintre lirismul extremelor și mijlocul dansant, acompaniat prin jocul alternației de cvinte și cvarte ce amintește de "țititura" muzicii de țară:

Ex.5

Più mosso e ben ritmato (♩ = 160)

În contrast, repriza dinamizată se consună prin mixturi de octave în ambele planuri, armonia bogată a cadenței și formula "renascentistă" din acordul final - amintind terminațiile motetelor sau madrigalelor de odinioară.

Finalul (VI), Alunelul, un dans ridicat, repune și el întreaga suită pe făgașul stilistic al eccliei naționale românești. Este o piesă de strălucitoare virtuozitate pianistică. Înlănțuirea strofelor se produce cu ajutorul unor puternice dinamizări armonice, figurale, sau prin utilizarea mixturilor de octave și acorduri. În totalitate, compozitorul construiește o piesă bistrofică repetată variat, după binecunoscuta formulă:

Ex.6

A — A'  
a-b a'-b'

(coda)

Se mai poate remarca și faptul că armonia este acum mai bine dedusă din structura melodică a dansului, plătiind un tribut semnificativ impresionismului. Deci, pe toate planurile, finalul încheie suita într-un mod fericit (pe planul stilului) și convingător (sub raport compozitional).

Conchizind asupra succintei analize efectuate anterior, este imperios necesar a se sublinia că, în contextul muzicii românești, și, mai ales, al celei transilvănene din epoca amintită, suita Impresii de la

tară de Marțian Negrea constituie un moment important. Ea compensează pentru arta noastră unele din formele și genurile deja consumate - dar nu dispărute! - ale muzicii europene și afirmă într-o manieră proprie valoarea folclorului autohton. Ținând cont că pînă și cercetătorii avizați, ca Zeno Vancea<sup>2</sup> sau Clemanșa Liliiana Firca<sup>3</sup>, acordă un spațiu insuficient - corespunzător valorii - compozitorului Negrea, ne facem o datorie de onoare din a redescoperi și analiza operele muzicale ale acestuia.

Procédés compositionnels dans la suite pour piano "Impressions de la campagne" de Martian Negrea

Vasile Herman

Résumé

La suite pour piano "Impressions de la campagne" op.6 de Marțian Negrea représente l'une des oeuvres importantes de la musique roumaine de Transylvanie de la III-e décennie de notre siècle. Composée en six parties ayant des noms suggestifs, elle est une succession de petites formes mono-, bi- et tritrophiques réalisées avec goût et maîtrise. Le langage musical emploie de nombreux éléments modaux et des allusions folkloriques autochtones, revêtis d'une harmonie de teinte impressionniste caractéristique pour l'époque. La suite jouit d'une écriture pianistique pleine de couleur et, parfois, de verve, ce qui en redouble l'intérêt et l'impose à l'attention des instrumentistes et du public mélomane.

Komponistische Verfahren in der Suite für Klavier "Eindrücke vom Lande" von Martian Negrea

Vasile Herman

Zusammenfassung

Die Suite "Eindrücke vom Lande" von M. Negrea bildet eine der wichtigsten Arbeiten der siebenbürgischen rumänischen Musik aus dem dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts. Aus sechs Teilen bestehend, suggestive Bezeichnungen tragend, lässt sie kleine Formen aufeinanderfolgen mit einer, zwei oder drei Strophen, meisterhaft und geschmackvoll durchgeführt. Die musikalische Ausdrucksweise benützt zahlreiche modale Ele-

2 Z. Vancea, op. cit.

3 Cl. L. Firca, Directii în muzica românească 1900-1930, Ed. Academiei, București, 1974.

mente und einheimische folkloristische Andeutungen in impressionistischer Harmonik, was eine Eigentümlichkeit der Zeit bedeutet. Die Suite hat auch den Vorteil einer farbvollen und manchmal schwungvollen pianistischen Schreibweise, was das Interesse an ihr vermehrt und auf Instrumentalisten und Publikum eindrucksvoll wirkt.

Componistical Proceedings in the Suite for Piano "Impressions from the Country-side" by Martian Negrea

Vasile Herman

Summary

The Suite for piano, op.6, "Impressions from the Country-side", by Martian Negrea represents one of the most important works of the Transylvanian Romanian music in the III. decade of our century. The work, composed of six parts and having a suggestive title, manages to alternate small mono-, bi and tristrophic forms, masterly accomplished. The musical language makes use of numerous modal elements and aboriginal folklor allusions, clothed with a harmony of the impressionistic structure, specific for that time. The Suite also benefits by a piano writing full of colours and sometimes of verve, that arouses the interest of the instrumentalists, as well as that of the music-lover public.

## PROFILUL PIANISTEI ANA VOILEANU-NICOARĂ REFLECTAT ÎN PRESA VREMII

Minuca Oșanu-Pop

Spre deosebire de alte lucrări cu caracter autobiografic aparținând unor interpreți instrumentiști sau de operă, volumul Chipuri și mărturii purtând semnătura Anei Voileanu-Nicoară aduce puține dovezi despre sine și exprimă necentenit satisfacția de a fi cunoscut și recunoscut la timp marile valori umane ale epocii sale, despre care a simțit imperios nevoia să mărturisească, punând la îndemână un bogat izvor de informații generațiilor care nu vor mai avea prilejul de a le cunoaște direct.

Ca și în alte cazuri, inexistența unor materiale documentare muzicale (înregistrări) - la acea vreme emisiunile radio efectuându-se prin transmisii directe - ne conduce spre unicul mijloc de a reactualiza profilul pianistei Ana Voileanu-Nicoară, alături de propriile noastre amintiri, și anume: colecționarea și cercetarea cronicilor muzicale și a altor scrieri despre marcanta ei personalitate.

Materialul documentar cuprinzând aproximativ 50 de piese, care se află la Arhivele Statului, Cluj-Napoca (dosarele XIII-XV) și în colecții particulare (Gh. Ionescu, G. Iarosevici etc.), ne dezvăluie rînd pe rînd chipul pianistei, al animatoarei vieții muzicale clujene, al cronicarei de prestigiu din perioada interbelică, al măiestrei traducătoare sau al eminenței profesoare. Alături de cronicile muzicale apărute în țară în limbile română, germană și maghiară, între anii 1913-1950, semnate de T. Codru, L. Blaga, A. Maniu, L. Nicorescu, G. Oprescu, I. Martalogu, G. Valerian, A. Cornea-Ionescu, G. Breazul, R. Alexandrescu, L. Voiculescu, N. Ivan, A. Lillin, V. Ijac, I. Dorian, Waldemar, I. B., K. m., E. G., W. A. etc., un loc important îl dețin cronicile comentînd memorabilul său recital din 19 noiembrie 1921 în Sala Bechstein din Berlin. Curajul pianistei românce de a se prezenta în capitala Germaniei, unde în acea epocă își desfășurau prodigioasa activitate artistică Ferruccio Busoni, Edwin Fischer, Walter Gieseking - ca să numim doar pe cei mai importanți pianiști -, cu un program exclusiv J. S. Bach, a fost răsplătit prin șapte articole apărute în mai puțin de două săptămîni.

Cronicarul revistei Allgemeine Musikzeitung - considerat ca partătorul uneia dintre cele mai autorizate opinii - susține următoarele despre pianista noastră, pe atunci în vîrstă de 31 de ani: "Nu vreau să vorbesc despre tehnica ei desăvîrșită, despre arta tușului ei care

face față celor mai fine nuanțe dinamice, nici despre memoria ei muzicală pe care fără îndoială nu o întâlnești prea des ... Dar ceea ce fi dă realizării ei amprenta excepționalului, a unicității, este transpunerea la nivel spiritual, grandoarea concepției. Aici întâlnim o adevărată forță de plasmuire re-creativă, o autentică personalitate".<sup>1</sup>

Este interesant de observat faptul că fiecare articol subliniază ca cel mai reușit punct din recital o altă lucrare: Otto Steinhagen consideră excelentă interpretarea celor șase Preludii și Fugi din Clavecinul bine temperat (do diez, mi bemol - vol. I, Re. re, Mi bemol, la - vol. II)<sup>2</sup>, ceilalți cronicari relevând Ciaccona<sup>3</sup> sau Concertul italian<sup>4</sup>. În contradicție cu aceste afirmații, apar criticile cu privire la "maniera prea virtuoză a execuției Concertului italian"<sup>5</sup>, sau interpretarea "prea pedagogică"<sup>6</sup> a Preludiilor și Fugilor.

În ansamblul lor, aceste cronici demonstrează faptul că recitalul a constituit un eveniment artistic primit favorabil, larg comentat (dovadă și numărul cronicilor), manifestând "sincera recunoștință a celor cu serioase opinii muzicale"<sup>6</sup>.

Atrăgând atenția asupra uimitoarei rezistențe a artistei în recitalul din 1924 care a cuprins lucrări de 10 autori, începând cu preclasici și terminând cu prima audiție la noi a Suitei bergamasque de Debussy, Laurian Nicorescu surprinde faptul că "D-ra Voileanu este una din acei puțini artiști care nu urmăresc succesul prin acrobatism; la dînsa tehnica desăvîrșită este un mijloc natural și cinstit pentru a tălmăci torentul simțurilor cari o frământă și principiile estetice superioare care o stăpînesc atunci cînd contemplează și reproduce o capodoperă".<sup>7</sup>

Atitudinea sa de respect și pietate față de muzica pe care o execută, redarea diferențiată a celor mai diverse stiluri muzicale sînt calități pe care i le recunoaște și renumitul istoric și critic de artă George Oprescu, care își exprimă însă rezerva față de alegerea în programul recitalului a transcrierii Fanteziei și Fugii în sol de J.S.Bach

1 Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 2 dec. 1921. Ca și următoarele 7 titluri, citatele provin din pliantul editat de Imprimeria "Borne-misza", Cluj, 1924.

2 Signale für die musikalische Welt, Berlin, 23 nov. 1921.

3 Berliner Volkszeitung, 6 dec. 1921.

4 Berliner Lokalanzeiger, 30 nov. 1921.

5 Berliner Börsen-Courier, 27 nov. 1921.

6 Berliner Tageblatt, 2 dec. 1921.

7 L. Nicorescu, Concertul pianistei Anicuța Voileanu, în Cultura poporului, 3 nov. 1923.

de către Liszt "care e un suflet admirabil, un muzician distins, deși cam dulceag, dar care cu un temperament așa de deosebit de al lui Bach, mai are și păcatul că e pianist virtuos și vede bucata muzicală mai ales ca un pretext de a pune în evidență calitățile pur pianistice ale executantului!"<sup>8</sup>

Dintre cronicarii muzicali români enumerați, cei care au urmărit mai îndeaproape evoluția artistică a pianistei - cunoscând și apreciind în aceeași măsură și activitatea sa ca profesoară - au fost Alma Cornea-Ionescu și George Breazul.

În urma recitalului din anul 1930 de la București, G. Breazul scria: "Năvalnic temperament și mare forță de exteriorizare, Ana Voileanu-Nicoară impune în senina concertare clasică și entuziasmează în avalanșele de dramatice sbucșiri de sentimente"<sup>9</sup>. Cu prilejul executării la București a Concertului în re de Bach, sub bagheta dirijorului Alfred Alessandrescu, aprigul combatant pentru afirmarea talentelor poporului nostru își încheie astfel elogiul articol: "Timp de zece ani în care s-au perindat pe estrada Atheneului fel de fel de neisprăviți sau răsuflați - ierte-ni-se termenul - nu ne-am învrednicit să ne cunoaștem personalitățile artistice autohtone. Cazul Anei Voileanu-Nicoară este o muștrare dar și un îndemn. Ia să mai cercetăm. Poate mai aflăm în țară elemente demne de a figura în programele concertelor simfonice"<sup>10</sup>.

Semnăland faptul că pitorescul oraș Sibiu a dat țării trei remarcabile pianiste, Alma Cornea-Ionescu creionează specificul fiecăreia: "Pe D-na Aurelia Cionca-Pipog o putem considera ca o ideală și autentică interpretă a romanticilor, la D-na Luiza Gmeiner trebuie să admірăm mecanismul uimitor pus în slujba unui temperament robust, focos și eminent muzical, iar în D-na Ana Voileanu-Nicoară un gânditor profund al muzicii, o desăvârșită interpretă mai ales a clasicilor Bach și Beethoven"<sup>11</sup>. Aceeași muziciană avea să afirme: "Dacă calificativul de creator nu ar avea o accepțiune prea strâns legată de creațiunea artistică propriu-zisă și ar fi posibilă alăturarea acestui calificativ și unui interpret, desigur că D-na Voileanu ar fi aceea care ar justifica mai cu temei această alăturare"<sup>12</sup>. Iată idei care fac cinstă nu

8 G. Opreșcu, Concertul Voileanu, în Conștiința românească, 11 nov. 1923.

9 G. Breazul, Pagini din istoria muzicii românești, Ed. muzicală, București, 1974, p. 284.

10 Ibidem, p. 335.

11 A. Cornea-Ionescu, Ana Voileanu-Nicoară - o mare pianistă româncă, articol dactilografiat, aflat în arhiva familiei ing. Gh. Ionescu.

12 A. Cornea-Ionescu, Concertul pianistei Ana Voileanu-Nicoară, în Voința Banatului, 15 dec. 1929.

numai artistei despre care sînt scrise, ci și autoarei lor, atestînd cunoașterea unui concept modern de interpretare creatoare încă din 1929.

Faptul că Ana Voileanu-Nicoară a fost o marcantă personalitate o dovedește apariția a numeroase evocări în afara cronicilor de strictă specialitate. Amintim în primul rînd pe scriitorul A.P.Bănuț, care depănîndu-și amintirile din turneul întreprins în 1912 în județele din nordul Ardealului, descrie miraculosul efect al artei Anei Voileanu asupra sa și a venerabilului patriot Gheorghe Pop de Băsești.

Dacă poezia traducerilor sale este prețuită la reala valoare de Mihail Jora și Onisifor Ghibu (1938), prestigiul cronicilor sale de către Romeo Ghircioașiu (1970, 1981), măiestria profesoarei de către Ferenc László (1976, 1982); numeroase aprecieri asupra rolului și locului pianistei-profesoare în viața muzicală a epocii sale apar abia după încheierea activității sale, ca ecouri pline de recunoștință, în comunicări și articole semnate de Horia Stanca (1975), Ana Popa-Fărcășanu (1976), Minuca Oșanu-Pop (1979), Petru Octavian Neagoș (1981), Ioan Bunea (1982) ș.a.

Considerăm însă că cea mai reușită surprindere a profilului pianistic al Anei Voileanu-Nicoară aparține lui Lucian Blaga, recitalul de la Cluj, 1922, inspirîndu-i următoarea caracterizare poetico-filozofică a artistei: "Anicuța Voileanu e cele mai adeseori patimă adînc reținută - zvicnirile suflotești se prelungesc dincolo de noi pe clapele unui instrument imaginar - cu putere copleșitoare. Cîte o dată totuși sufletul - dăruit cu mîină largă spațiului mort - are picurări atît de fine, încît îți vine aproape să crezi, că artista nu atinge coardele pianului cu degetele, ci cu un clipit de pleoape pătimaș aplecate"<sup>13</sup>.

Le profil de la pianiste Ana Voileanu-Nicoară reilété dans la presse de l'époque

Minuca Oșanu-Pop

Résumé

Le travail repose sur une cinquantaine d'articles choisis de la presse de l'époque qui se trouvent dans les Archives de l'Etat de Cluj-Napoca et dans des collections privées. Bien que reconnue en Allemagne - et dans notre pays aussi - comme une "Bachinterprétin", le

<sup>13</sup> L. Blaga, Anicuța Voileanu, în Patria, Cluj, 3 dec. 1922.

répertoire d'Ana Voileanu-Nicoară comptait des pièces appartenant à tous les styles musicaux, de même qu'un grand nombre de premières auditions de la création autochtone, ce qui fit d'elle la plus importante pianiste de Transylvanie et l'une des plus représentatives de la Roumanie. Parmi ceux qui ont signé des chroniques musicales on peut compter de grandes personnalités de notre culture, tels le poète et le philosophe Lucian Blaga, l'esthète George Oprescu ou le musicologue George Breazu.

#### Das Profil der Pianistin Ana Voileanu-Nicoară im Spiegel der Zeitpresse

Ninuca Oşanu-Pop

##### Zusammenfassung

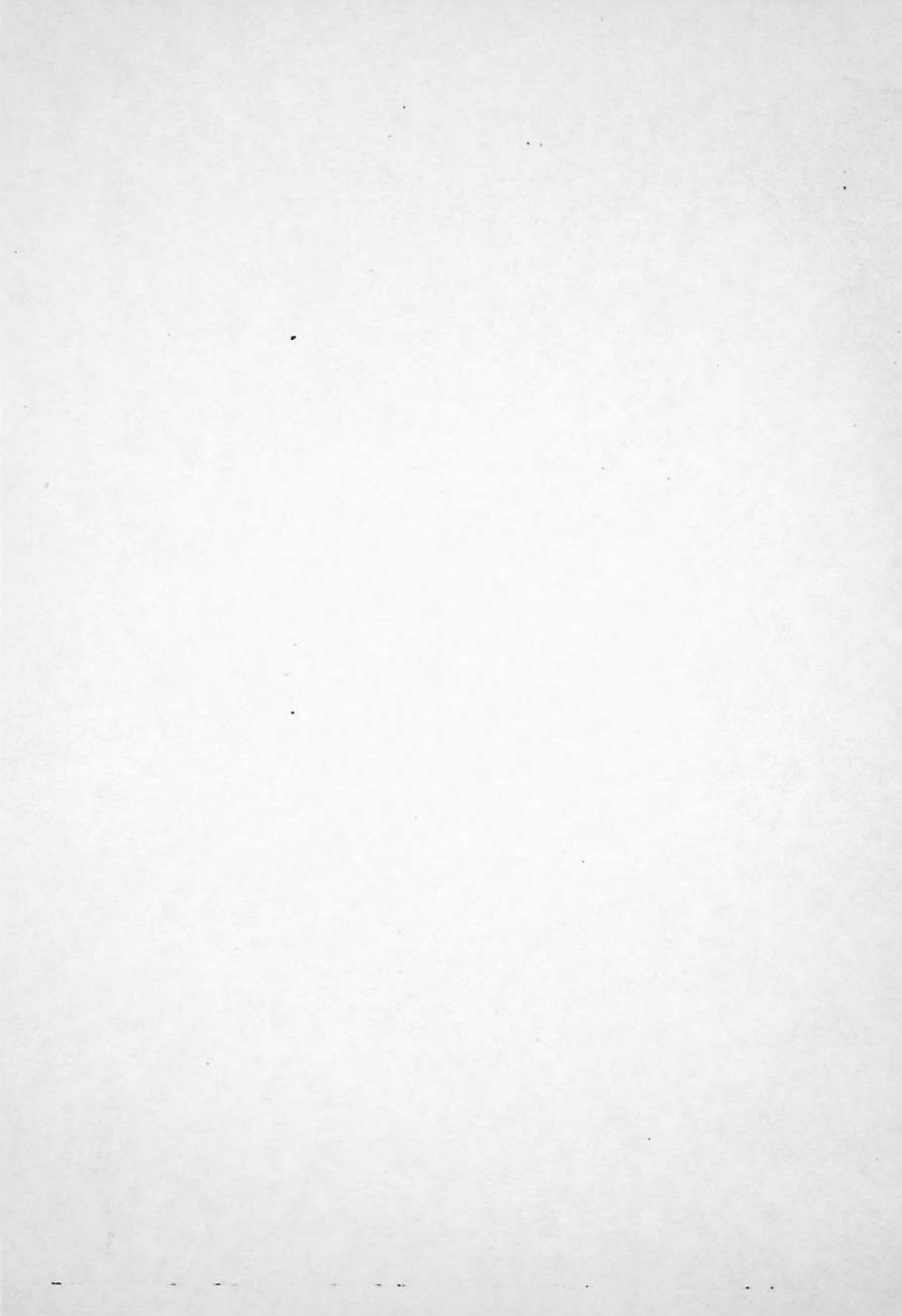
Die Arbeit beruht auf ungefähr 50 ausgewählten Artikel aus der Presse der Zeit, die im Staatsarchiv Cluj-Napoca und einigen Privatsammlungen aufbewahrt werden. Obwohl sie in Deutschland und in der Heimat als "Bachinterpretin" anerkannt war, enthielt das Repertoire der Künstlerin Stücke aller musikalischen Stile, sowie auch eine grosse Zahl Erstaufführungen einheimischer Komponisten. Aus diesem Grunde wurde sie als die wichtigste Pianistin Siebenbürgens und Rumäniens geschätzt. Unter den Chronikschreibern waren auch grosse Persönlichkeiten unserer Kultur, wie der Dichter und Philosoph Lucian Blaga, der Ästhetiker George Oprescu oder der Musikwissenschaftler George Breazu.

#### The Profile of the Piano Player Ana Voileanu-Nicoară Reflected in the Press of the Age

Ninuca Oşanu-Pop

##### Summary

The work is based on approximately 50 articles selected from the press of the time, which are to be found in the custody of the State Archives in Cluj-Napoca and in that of some private collections. Though well-known - both in Germany and in the country - as a "Bach-interpretin", Ana Voileanu-Nicoară's repertory covered works of any musical style, as well as a great number of first hearings of the autochthonous creation, on account of which she was considered as the most important Transylvanian piano-player and one of the most representative ones in Romania. Among the authors of these musical chronicles there are even great personalities of our culture, namely: the poet and philosopher Lucian Blaga, the aesthetician George Oprescu or the musicologist George Breazu.



Sigismund Toduță

Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj a luat ființă în anul 1919, dată care prilejuieste aniversarea a 60 de ani de existență și activitate rodnică, desfășurată pe drumul artei muzicale. Noua instituție artistică - asemenea celorlalte foruri de învățămînt și cultură înființate în bimilenara noastră așezare - a pornit la drum cu un mănunchi de pedagogi și artiști înzestrați, sub semnul unei înalte conștiințe profesionale, impusă de necesitatea de a forma cadre cu temeinică pregătire, transpunînd mișcarea artistică de nuanță per diletto într-o activitate ce se cerea investită cu semnele autentice ale unei culturi avansate.

Cadrelor didactice, în marea lor majoritate, și-au agonisit o frumoasă cultură generală și cultură profesională în școlile superioare din Germania și Austria, încă în perioada premergătoare primului război mondial. Era firesc, deci, ca atît profilul organizatoric al noului institut, conceput de primul lui ctitor și conducător, compozitorul George Dima, cît și concepția pedagogică și metodologică a profesorilor să a-ducă amprenta școlilor muzicale superioare ale Vienei, Berlinului și Leipzigului.

Odată cu terminarea primei conflagrații mondiale se produc profunde mutații în toate domeniile științelor și artelor. Paralel cu aceste transformări, se deschid noi perspective în toate ramurile gîndirii și cercetării. Din calea acestor schimbări, artelor nu numai că nu s-au re-pliat, dar cu un avînt nestăvilit au contribuit la desfășurarea forțelor creatoare. Noi orientări își fac apariția, aurora unui ev nou luminează zarea. Romantismul crepuscular (în multe privințe sărăcit de idio-me transformate în tipare morfologice) cedează, rînd pe rînd, locul impresionismului, expresionismului, surrealismului, dadaismului, cubismului etc., orientări care desfășoară steagul unui crez îmbibat de setea noului, care transcende în regnul unor orientări filozofice și științifice (Bergson, Freud, Einstein etc.).

Strîns legat de concepții estetice noi, arta muzicală interpretativă își redimensionează arsenalul și se adaptează la mersul continuu de perfecționare în procesul tălmăcirii conținutului artistic. Acest proces de înnoire se petrece și în cadrul Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj. Spațiul nu-mi permite să înfățișez fenomenul

noutății în totalitatea lui. Mă voi limita, deci, la o singură catedră care mi-a oferit posibilitatea să beneficiaz de toate perspectivele de care se poate bucura un muzician în perioada de formare profesională, în calitate de student.

A.- În clasele de pian, pînă în anul 1925-26, orientarea pur tehnică-mecanică a urmat calea bătătorită de Robert Teichmüller și Martin Krause. Cei doi pedagogi mari au creat școli; reverberațiile concepțiilor lor interpretative au pus pecetea asupra unui număr important și reprezentativ de cadre din diferitele zone ale educației muzicale din Europa. Concepția lor, general acceptată pe acele vremuri, azi ne pare cu totul depășită. Maniera lor de a pune în mișcare tastiera, limitată la acționarea independentă a degetelor, fără implicarea încheieturii mîinii (poignet), mulțumindu-se cu perfecta autonomie acționată de degete, fără a solicita contribuția brațului și antebrațului, a dat naștere la o tehnică instrumentală care limitează posibilitățile de atac (cum ar fi: gradul variat de staccato și sforzando), pauperizează gama bogată a posibilităților de legato (multo legato, legato leggiero, non legato, și portato), deposedează paleta jocului de acorduri (de la un atac quasi organo, grave, espressivo), mișcîndu-se, adesea, în limitele unui agresiv și sec sforzando. Cantabilitatea - ideal estetic învederat, exprimat atît de clar și plastic de Johann Sebastian Bach: "Eine kantzable Art am Klavier zu spielen" - rămîne cu desăvîrșire irealizabilă cu vechea tehnică, ce îndreaptă ponderea și grija maximă spre autonomia exclusivă a degetelor. Tehnica utilizării pedalei, conform școlilor amintite, rămîne aproape complet în afara zonelor care reclamă mixajul de acorduri, filtrarea și suprapunerea de culori prin pedală vibrată, limitîndu-se la simpla mișcare 1 - 2 sincronizată cu atacul manual.

Din anul 1925-26 Conservatorul de muzică din Cluj va cunoaște o altă lume, va cunoaște o "wahre Art das Klavier zu spielen", spre a ne folosi de cuvintele celebre ale lui Philip Emanuel Bach (1753). Plămădită la Paris, corifeii și promotorii concepției noi (Lazar Lévy și Alfred Cortot) inaugurează o nouă pagină a tehnicii pianistice și creează posibilitatea unei noi "ars poetica" a pianului. În accepțiunea lor, tușeul nu se mai limitează la emanciparea degetelor: angajează poignetul, antebrațul, brațul, omoplatul. Realizează mișcarea rotită cu investirea greutății întregului braț, care acționează "in adincime" asupra tastelor. Din noua modalitate de tușeu rezultă o sonoritate amplă, bogată, o mare varietate de timbruri sonore, de moduri de atac, o scară dinamică impresionantă, o cantabilitate expresivă necunoscută de tehnica veche, precum și un joc polifonic apropiat de bogăția caleidoscopică orchestrală.

B.- După ce s-a cîștigat acest prim obiectiv, prin care s-au creat premisele de a poseda și a modela pasta sonoră a instrumentului, au

intervenit căile metodologice de a da sens textelor muzicale. Astfel sînt introduse în clasă, încă din anul apariției lor, unele volume, cum este, de pildă, A.Cortot, Principes rationels de la Technique pianistique (Paris, 1926), chemate să sprijine orientarea tehnică prin exerciții metodologice adecvate.

În privința materialului didactic folosit la clasele de pian, Conservatorul nostru păstra, pînă în anul 1925-26, un inventar în care s-au cuibărit toate erorile și orientările stilistice discutabile. Iată doar cîteva exemple:

- Sonatele (Essercizi) de D.Scarlatti erau prezentate în "ediții revizuite" de meșteri anonimi, sau în versiunea prelucrată de Tausig (versiune pe care muzicianul italian de mare autoritate, Alfredo Casella, o detesta pentru intervențiile pline de licență, prin care se obliterează semnificația poetică scarlattiană inițială).
- Ciclul de Preludii și Fugi Das wohltemperierte Klavier de Johann Sebastian Bach era prezentat în ediția revăzută de Carl Czerny, ediție care prin tempo (alterat prin mișcări și indicații metronomice exagerat de repezi), prin dinamică (ce voia sublinieri îndreptate spre extreme interpretative pp - ff, străine stilului bachian), cît și prin semnele de articulație și frazare, a plătit un greu și scump tribut unei viziuni romantice în care textul cantorului din Leipzig a trebuit să cunoască și ravagiile unui aspect-modă de "virtuozitate pianistică", care cîștiga din ce în ce mai mult teren. Muzicologia (în special cea germană) a subliniat meritele dar și greșelile interpretative pe care Carl Czerny, adept al unei viziuni romantice, le-a imprimat ediției sale de W.Kl., vol.I-II. Tot atît de lipsite de autenticitate (și, implicit, nocive) s-au dovedit a fi și textele bachiene revizuite de Fr.Griepenkerl, prin care dimensiunea dinamică a cuvîntului bachian (intensitatea) este supusă la efecte retorice romantice. Aceleași observații pot fi aduse și literaturii pianistice clasice - prin edițiile răspîndite de casa de editură Peters - și spiritului de "revizuire" dictat de impulsuri romantice.

Începînd cu anii 1925-26, și în acest domeniu (al materialului didactic) pătrunde un suflu nou.

- W.Kl. se învață după excelenta ediție îngrijită de Bruno Mugellini (răspîndită, de altfel, și în Italia, Spania, America Latină, U.R.S.S. etc).
- Transcrierile textelor bachiene în viziunea lui Fr.Liszt și Fr.Busoni rămîn încă încetățenite, datorită unei inegalabile pătrunderi în spiritul creator bachian, fără a viza gigantismul mărturisit de transcrierile lui Stokowski, pentru orchestră (Toccată și Fuga pentru orgă transcrisă pentru orchestră simfonică).

- Sînt introduse în acești ani Sonatele pentru pian de L. van Beethoven, în versiunea prestigioasă, revăzută de Alfredo Casella (Ed. Ricordi, Milano).

- Operele chopiniene se studiază, de acum, după ediția revizuită de Alfred Cortot. Studiile pregătitoare remarcabile, care vizează o apropiere minuțios pregătită întru întîmpinarea dificultăților deloc neglijabile, introducerea în poetică pianistică chopiniană, realizată de Alfred Cortot, asigură nu numai Studiilor (op. 10, 25) dar și Preludiilor, Sonatelor, Baladelor, Scherzo-urilor etc. girul unui autentic pedagog și interpret neîntrecut.

C.- Conduasă de ideea după care școala, în general, și o clasă de pian, în special, are menirea să pregătească cadrele viitoare capabile să se orienteze în toate domeniile și compartimentele stilistice, se produce o cotitură la Conservatorul de muzică din Cluj, începînd cu anii 1925-26, și în domeniul înnoirii programelor analitice. Alături de marea literatură clasică, atenția se îndreaptă acum spre noua literatură pianistică franceză. Se studiază pentru prima oară:

- Gabriel Fauré: Impromptus (1910)

- Claude Debussy: Deux Arabesques (1888), Petite suite (1891), Suite bergamasque (1890), Pour le piano (1896), L'Isle joyeuse (1904), Children's corner (1908), Douze préludes (1913).

- Maurice Ravel: Jeux d'eau (1901), Sonatina (1905), Le Tombeau de Couperin (1917).

D.- Spiritul înnoitor se afirmă, începînd cu anul 1925-26 și prin atenția acordată muzicii românești noi; apar, din ce în ce mai des, numele lui M. Jora, S. Drăgoi, M. Andricu, M. Negrea, reprezentanți de frunte ai scrisului românesc în al treilea deceniu al secolului nostru, bucurîndu-se de toată atenția pe care o merită strădania menționaților autori.

E.- Odată cu anul 1931-32 se inaugurează un capitol nou în procesul de promovare al absolvenților claselor de pian, în cadrul unui concert public, susținut în colaborare cu o orchestră simfonică. Prima manifestare artistică de acest gen avea loc în sala Operei Române, unde absolventul Szabo Géza interpretează Variațiunile simfonice de C. Franck, iar semnatul acestor rînduri este promovat cu Concertul nr. 5 în Mi bemol major (op. 73) de L. van Beethoven, soliștii acompaniați fiind de orchestra Conservatorului, sub bagheta maestrului Marțian Negrea (v. rev. Hyperion, 1932). Se consemnează cu deosebită satisfacție că această inițiativă s-a menținut de-a lungul anilor, constituind o pagină de frumoașă tradiție a instituției noastre.

Am pornit de la inițierea unei noi tehnici pianistice și, trecînd prin înnoirea materialului didactic, prin îmbogățirea programelor analitice deschisă ultimelor creații din literatura muzicală universală, prin reliefurile acordate creației muzicale autohtone, ca și prin noile forme de manifestare în public la finele anilor de studii, am subliniat principalele aspecte de afirmare ale unui moment remarcabil în viața instituției noastre. Acest proces, care se înscrie ca un adevărat "rajeunissement", vine să probeze cuvintele pline de sens ale lui Blaise Pascal: "Innoindu-se, omul se depășește".

+ + +

Toate ideile novatoare menționate și relevate succint, aparțin unei singure persoane: ea se numește profesoara Ecaterina Fotino-Negru. Ne exprimăm toată gratitudinea noastră pentru ideile semănate. Ele au căzut, credem, pe un sol fertil și nu au întirziat să aducă roade bogate.

#### Sous le signe du renouvellement de la pédagogie du piano

Sigismund Toduță

#### Résumé

Se rapportent à un moment important de l'histoire du Conservatoire de Cluj, l'auteur apprécie les années 1925-1926 comme un moment de tournant dans l'activité des classes de piano. Par l'application de nouvelles techniques pianistiques, par le renouvellement du matériel didactique et par une ouverture des programmes vers l'embrassement des créations récentes de la littérature musicale universelle, par l'accent mis sur la création musicale autochtone, de même que par les nouvelles formes de manifestation en public à la fin des années d'études (des concerts en compagnie de l'orchestre), la chaire de piano a contribué à ce phénomène de revirement et de renouvellement. Toutes les idées novatrices mentionnées appartiennent au professeur Ecaterina Fotino-Negru, dont l'activité s'est déroulée au sein du Conservatoire, à partir de 1925, durant 36 années.

Unter dem Zeichen der Klavierpädagogik

Sigismund Toduță

## Zusammenfassung

Auf einen wichtigen Augenblick aus der Geschichte der Musikhochschule Cluj deutend, meint der Verfasser, dass die Jahre 1925-26 eine Wende in der Tätigkeit der Klavierklassen bedeuten. Durch die Anwendung von neuen Techniken, durch Erneuerung des Lehrstoffs und durch Einbeziehen einiger neuer Kompositionen der universellen Musikkultur, durch die Wichtigkeit die man einheimischen Kompositionen schenkt, sowie auch die neuen Formen der Proben vor Publikum am Ende des Schuljahres (Konzerte mit Orchester), hat der Klavierlehrstuhl zur Belebung und Erneuerung beigetragen. Alle hier erwähnten Erneuerungsideen führte die Professorin Ecaterina Fotino-Negru ein, welche ab 1925 36 Jahre lang an der Musikhochschule Cluj tätig gewesen ist.

In the Spirit of Revival of the Piano Pedagogy

Sigismund Toduță

## Summary

Relating to an important moment in the history of the Cluj Conservatory, the author regards the 1925-1926 years as a proper turning point in the activity of the piano classes. By applying some new techniques of piano playing, by means of reviving the didactic material, through opening the programmes up in order to include several recent creations of the universal music literature, by the relief conferred to the autochthonous musical creation, and with the aid of new forms of manifestation in public at the end of the years of study (concerts with orchestra), the piano department has contributed to this vitalizing and reviving phenomenon. All the mentioned reformatory suggestions belong to the teacher Ecaterina Fotino-Negru, who (since 1925), for 36 years was working at the Conservatory of Music in Cluj.

## PROFESORUL DE VIOARĂ ROMULUS CIONCA

Enea Borza

Intre primii profesori ai Conservatorului de Muzică și Artă dramatică angajați de directorul și întemeietorul George Dima, a făcut parte și profesorul de vioară Romulus Cionca.

Născut la București în 21 martie 1891, Romulus Cionca se trăgea din Transilvania, dintr-o familie de țărani din regiunea Sibiului. Tatăl său, Ion Cionca, a fost primul care a învățat carte și a ajuns profesor de limba română la liceul lutheran din București, având și preocupări filologice.

Romulus Cionca a absolvit Conservatorul din București în anul 1908, având ca profesor de vioară pe Rudolf Malcher, în timpul când era director Dimitrie Popovici-Bayreuth. Intre 1912 și 1915 a studiat la Berlin, la Conservatorul "Scharwenka", fiind îndrumat la vioară de marele pedagog și violonist Issay Barmas, elev al lui Joachim, iar la istoria muzicii și estetică de profesorul Hugo Leichtentritt. Diploma sa de absolvire i-a fost însoțită de următoarea caracterizare: "Dl. Romulus Cionca, foarte talentat și inteligent, a fost apreciat în timpul studiilor sale pentru hărnicia și râvna sa deosebită, precum și pentru comportarea sa ireproșabilă." În timpul studiilor a fost prim-violonist în orchestra Conservatorului, iar după terminarea lor a fost angajat ca profesor suplinitor, funcționând un an (1915-1916) în această calitate. Din cauza războiului a fost nevoit să se reîntorcă acasă. Nu putea, tot din cauza războiului, să primească invitația de a fi profesor de vioară la Upsala. În 1919 este chemat de George Dima la Cluj și îi încredințează o catedră de vioară de la Conservatorul pe care l-a înființat. Romulus Cionca a fost timp de 33 de ani, până în 1952, profesor la Conservatorul clujean, ilustrându-și cu o exemplară competență și conștiințiozitate catedra. Erudit, deținea cunoștințe deosebit de vaste despre vioară - repertoriu, tehnică, interpretare, interpreți și pedagogi iluștri. Pasionat ca profesor, lucra cu miză și răbdare cu studenții și elevii săi. (După pensionarea la Conservator, a mai predat încă 15 ani la Liceul de muzică, între 1952-1967, pensionându-se definitiv abia în 1967, în vîrstă de 76 de ani.) Își nota în caiete descrierea amănunțită a tuturor studiilor și concertelor ce le lucra cu studenții săi, bazîndu-se pe o analiză și o documentație foarte serioasă asupra epocii, compozitorului și lucrării. Profesorul prețuia

o acuratețe perfectă și o muzicalitate distinsă, sobră. De o intransigență artistică veritabilă, căreia nu îi rezista oricine, era în același timp reticent și fin, cu o căldură umană deosebită. Un fost elev care era orfan, Vasile Boar, relatează că a găsit în profesorul său de vioară un adevărat părinte. Romulus Cionca a pus bazele profesionale ale violonisticii din Transilvania. Numeroși membri ai Operei Române și ai altor opere și filarmonici din țară, precum și profesori de vioară din conservatoare și școli de muzică sînt foști elevi sau studenți ai lui Romulus Cionca, sau ai elevilor acestuia. Dedicîndu-se cu tot elanul său pedagogiei viorii, a desfășurat și o activitate științifică și artistică. În 8 aprilie 1925 a ținut o conferință la Conservator, Despre digitatie. În 16 iunie 1931 publica în Drumul nou un articol Despre Conservatorul din Cluj. Ziarul România nouă menționează, în 26 ianuarie 1936, conferința profesorului R.Cionca, despre Corelli, Tartini, Vivaldi, urmată de exemplificări. A scris o Metodă de vioară pentru începători și o Metodă de vioară tratînd studiul tuturor pozițiilor. O lucrare mai vastă de metodică este intitulată Elementele fundamentale ale tehnicii viorii (1940-1942). Tot în această epocă publică un articol în ziarul Decia din Timișoara, unde se găsea provizoriu Conservatorul, despre Țiguta și scopul studiului viorii. Alte lucrări sînt: Tehnica arcusului și Studiul gamelor (1964) - ultima publicată la Liceul de muzică din Cluj, unde se utilizează și azi pe o scară largă. A mai publicat: Game de Hrimaly, revizuite de el, Edit. Moravetz, Timișoara, 1944. A mai revizuit Studii de Kaiser, publicate tot de Edit. Moravetz. A prelucrat pentru 2 vicri: Mazas - Duo, Händel - Passacaglia, Mozart - Tema cu variațiuni din Sonata în La pentru pian, Vivaldi - Duo, Tartini - Variațiuni pe o temă de Corelli. Din creația lui C. Porumbescu a prelucrat pentru vioară și pian: Idile op. 18 - O scară la stîna (piesă publicată pentru pian solo) și 14 Melodii (editate la Liceul de muzică din Cluj, 1962). El este cel care l-a publicat și popularizat pe Ciprian Porumbescu, adnotînd și publicînd primul piesele sale renumite pentru vioară: Balada, Reverie și Dorul, în editurile Kiraly (Cluj) și Moravetz (Timișoara). A făcut redacția, cu digitatia și arcușele, a Sonatelor de Händel, a Concertului de Beethoven și a unui mare număr de piese din repertoriul universal al viorii, publicarea cărora ar fi un câștig pentru școala violonistică românească.

Din activitatea sa violonistică putem aminti o serie de concerte. Între 1907-1909 a cîntat în mai multe orașe cu renumita pianistă Aurelia Cionca, sora sa. Ca profesor la Conservatorul clujean, în 1920-1921 a cîntat cele două Romante de Beethoven, în compania profesoarei de pian Cornelia Deac, colegă. În 1921, ziarul Patria din 26 mai menționează o seară de Sonate de Strauss, Mozart și Wranck, susținută

cu colaborarea altui coleg, pianistul Ilie Sibianu. Intre 1920-1924 cîntă într-un cvartet alcătuit din Jean Bobescu - vioara a II-a, Tiberiu Csaklany - violă, De Angelis - violoncel. Programul păstrat cuprinde Cvartetul în Si bemol de Haydn și cel în Fe ("al negrilor") de Dvořak, precum și Sonata de C. Franck (Sibianu-Cionca). Mențiunea provine din ziarul Patrie (Cluj). În 1924 s-a scris despre "un concert cu mare succes" dat de Romulus Cionca în compania pianistei Estela Pop, și anume în Jurnalul Dimineții din București, din 1 mai 1924. În decembrie 1933 și în aprilie 1934 cîntă concerte de vioră la Radio București. În 4 iunie 1942, profesorii de la Conservatorul din Cluj, în refugiu la Timișoara, dau concerte în grup, în beneficiul Crucii Roșii. Își dau concursul: Ana Voileanu, Ecaterina Potino-Negru, George Ciolac - pian, Romulus Cionca - vioră, Flor Breviman - violoncel, Dumitru Dumitrescu - oboi și Elena Bulandra - declamație. În compania colegei Ana Voileanu cîntă Sonata de Mozart, iar după revenirea la Cluj, Sonata de Beethoven. În 1946, într-un recital Beethoven, în sala prefecturii, cîntă și Sonata Kreutzer.

Pe marginea repertoriului inclus în studiu se poate constata - fie și din parcurgerea programelor diferitelor producții artistice - că era larg, cuprinzînd cu prioritate lucrări din perioada barocului și din literatura concertantă clasică și romantică (Mozart, Beethoven, Brahms, Ciaikovsky, Paganini). Incepeau să își facă loc și lucrări din creația autohtonă - ca dovadă că în decembrie 1933 s-a putut organiza un festival comemorativ Ciprian Porumbescu.

Intre foștii săi studenți îi amintim pe: Eugen Căteanu, Melania Iancovici, Celestin Cherebețiu, Adalbert Márkos, Mihai Chioreanu, Vasile Boar, Teodor Bura, Vasile Curta și Vasile Horváth, Grigore Hoca, Puiu Lazăr, Edgar Eminat, Adeodat Coruțiu, Tiberiu Baia, Vladimir Onesciuc, Ioan Ciolacu și alții, profesori la conservatoare, licee de muzică, membri ai orchestrelor operelor și filarmonicilor din țară.

Prin munca sa didactică de aproape 50 de ani și prin întreaga sa personalitate didactică, științifică și artistică în domeniul viorii, Romulus Cionca a fost un ctitor al școlii violonistice transilvănene; el a ridicat concepția asupra cîntatului la vioră, a creat și a menținut o tradiție de veritabilă artă.

Profesorul Romulus Cionca a decedat la București în 20 august 1977.

Amintirea meritelor sale deosebite îi aureolează numele său de modest și sînguinos profesor, dar lăsînd în urma sa o muncă ale cărei roade sănătoase au fructificat în ogorul culturii muzicale.

Le maître de violon Romulus Cionca

Enea Bôrza

## Résumé

Romulus Cionca (1891-1977) s'inscrit parmi les fondateurs du Conservatoire à côté de G.Dima en 1919. Il a étudié le violon avec Rudolf Malcher au Conservatoire de Bucarest, ensuite à Berlin avec le grand pédagogue et violoniste Isay Barman (élève de Joachim). Nommé professeur de violon au Conservatoire "Scharwenka" dès qu'il eut fini ses études (1915-1916), R.Cionca se rendra par la suite en Transylvanie, où il élèvera l'art du violon à un niveau professionnel et instruira des violonistes et des professeurs de violon. Auteur de méthodes de violon, études et articles, il a publié pour la première fois, en rédaction propre, les compositions pour violon et piano de Ciprian Porumbescu.

Der Violinprofessor Romulus Cionca

Enea Borza

## Zusammenfassung

Romulus Cionca (1891-1977) zählt zu den Mitbegründern der von G.Dima 1919 aufgebauten Musikhochschule von Cluj. Er hat Violine mit Rudolf Malcher an der Bukarester Musikhochschule studiert, dann in Berlin mit Isay Barman, dem grossen Pädagogen und Violinisten (Schüler Joachims). In Berlin wurde R.Cionca als Professor für Violine an der "Scharwenka"-Musikhochschule angestellt, gleich nach Beendigung der Studien (1915-1916). Später wurde er in Siebenbürgen tätig, wo er die Violinkunst auf ein hohes Niveau brachte und Violinisten und Professoren von Ruf ausbildete. Ausser Violinmethoden, Studien und Artikeln veröffentlichte er zum ersten Male im Eigenverlag die Musikstücke für Violine und Klavier des Komponisten Ciprian Porumbescu.

The Violin Teacher Romulus Cionca

Enea Borza

## Summary

Romulus Cionca is ranked among the first teachers of the Cluj Conservatory of Music founded by George Dima in 1919. He pursued his studies of violin under Rudolf Malcher at the Bucharest Conservatory and afterwards at the Berlin Conservatory, under the great pedagogue and violonist Isay Barman (Joachim's disciple). Right after his graduation Cionca was appointed teacher of violin at the "Scharwenka" Conservatory in Berlin. Later he was working in Transylvania where he raised the art of violin to the professional level, forming famous violin players and teachers. Besides violin methods, studies and articles he also published for the first time, in his own editing, the violin and piano compositions of Ciprian Porumbescu.

Profesorul Traian Vulpescu - titularul disciplinei Teorie-solfegiu în Conservatorul clujean - este în același timp inițiatorul primului curs de Metodica predării muzicii, ținut la acest institut acum mai bine de o jumătate de veac. Materialul de curs - în manuscris - ne-a parvenit prin bunăvoința profesoarei metodiciene Magdalena Ursu, soția folcloristului și compozitorului Nicolae Ursu, fost student al distinsului profesor Tr.Vulpescu.<sup>1</sup>

Spirit cuprinzător și profund atașat de problemele școlii, profesorul Tr.Vulpescu a fost conștient de faptul că nivelul vieții muzicale în școală este dependent de măsura în care profesorii sînt înarmați cu știința predării, ca și de nivelul programelor și a materialului cu care se operează. Hotărît să contribuie pe tărîmul educației și instrucției muzicale, elaborează un prim material orientativ, care să acopere necesitățile acestei discipline fundamentale pentru formarea viitorului profesor de muzică.

Materialul este structurat în două mari părți, divizibile la rîndul lor (cu deosebire partea a doua) în cîteva capitole. O primă parte, în care sînt expuse legi, regulamente, programe analitice și instrucțiuni, cu un cuvînt: documente oficiale ce orientau activitatea de instruire, de educație muzicală în școală, urmată de o a doua parte, intitulată "Metodica muzicii", titlu sub care se tratează probleme ca: 1/ obiectul metodologiei generale și a metodicii speciale, 2/ importanța muzicii ca obiect de învățămînt, 3/ scopul învățămîntului muzicii în școlile secundare și 4/ ramurile învățămîntului muzical; pentru ca segmentul denumit "Metodica solfegiului" să abordeze probleme ca: principii generale de învățămînt, modul de învățămînt, metoda solfegiului, forma de învățămînt, procedee în învățarea solfegiului, pregătirea metodologică a unei lecții de solfegiu, etc. Ținînd o cuprindere a materialului, semnalăm ca esențială mentalitatea pedagogică sănătoasă pe care o degajă, ca și o vie experiență și cunoaștere a vieții școlare.

Privind izvoarele, autorul este orientat înspre materialele oferite de școala franceză și deopotrivă spre valorificarea punctelor de vedere exprimate pînă la acea vreme de pedagogia muzicală românească.

<sup>1</sup> Curs de Metodica muzicii de profesor Traian Vulpescu, manuscrisul lui Nicolae Ursu, datat: Cluj, 30.VII.1927. Manuscrisul a fost - după aprobarea profesorului Tr.Vulpescu - litografiat.

Privit în detaliu, materialul ne dezvăluie faptul că o seamă din problemele ce conferă substanță unui astfel de curs nu au intrat de fapt în vederile autorului decît tangențial, devenind o anexă pentru o "Metodică a solfegiului", de care autorul s-a dovedit cu deosebire preocupat. Așa ne explicăm faptul că nu există capitole destinate problemelor de melodică, ritmică, metrică, pentru a nu mai vorbi de un capitol destinat factorilor educației muzicale: (cîntecul și auditiia), sau metode practicate în învățămîntul muzical și nu doar în studiul solfegiului; în fine, un capitol de concepții de pedagogie muzicală de-a lungul timpurilor, și, alăturat, unul de pedagogie muzicală românească. În ciuda acestui fapt, punctele de vedere exprimate de autor într-o problemă sau alta a predării muzicii străbat materialul, iar din analiza ce încercăm a o realiza se vor contura posibile răspunsuri la cîteva din problemele ridicate de instruirea muzicală. Pînă atunci, însă, un popas în partea introductivă destinată prezentării documentelor școlare. Din răsfoirea atentă a paginilor aflăm printre altele cum se obținea capacitatea în învățămînt acum cinci decenii, ceea ce îndeamnă la necesitatea regîndirii mijloacelor de selecție și perfecționare a cadrului didactic de azi. Examenul acesta, de o ținută profesională remarcabilă, era gîndit pînă în cele mai mici amănunte, în vederea palpării acelor cunoștințe, capacități profesionale și calități artistice fără de care activitatea de instruire și educație muzicală nu se putea desfășura la nivel de maxime pretenții. Intregul examen avea două faze - subliniază autorul -, constînd din cinci probe: trei, numite de abilitate profesională și două de practică pedagogică. Între cele de abilitate profesională, pe primul loc se situa proba de realizare a unui bas cifrat pe patru voci (cor mixt, cu întinderea de cel mult 16 măsuri), urmată de citirea la prima vedere a unui text muzical în cheile sol și fa; urma improvizarea unui fragment melodic într-o tonalitate aleasă de candidat și transpunerea lui într-una cerută de comisie. Etapa a II-a începea cu o activitate corală, punerea în studiu a unui fragment dintr-o piesă corală pe voci egale sau mixte, aleasă de concurent, din repertoriul școlar, probă urmată de realizarea unei lecții deschise, activitate la clasă asupra unei teme alese de comisie din programa claselor secundare și dată candidatului doar cu 24 de ore înainte. Acesta trebuia să întocmească un plan detaliat, pe care urma să-l prezinte comisiei. Comparînd modalitățile actuale de testare a capacității profesionale cu cele de odinioară, am fi înclinați a spune: să nu ignorăm documentele trecutului înainte de a fi extras din ele toate învățăturile ce nu și-au pierdut, cu scurgerea vremii, valoarea.

Intrînd în miezul problemelor, se cere să ne oprim la capitolul de debut al părții a II-a, capitol ce-și propune să dezbată problema ro-

lului și importanței ce-i revine muzicii în complexul proces de formare al personalității umane. Cîteva teze pe care autorul le formulează aici, susținînd că: "Muzica are partea sa de contribuție la dezvoltarea deplină și armonică a puterilor intelectuale, morale și fizice ale individului", la care adaugă: "Intotdeauna și în toate timpurile s-a recunoscut muzicii puterea de a trezi, a răscoli, a dezvolta sentimentele, de a contribui la educația morală și prin urmare și necesitatea de a o întrebuiți în educație". (p.47), se leagă de opinii ale unor gânditori, fie aceștia filozofi, pedagogi sau muzicieni, citați de autor cu scopul de a conferi adîncime problemei, de a-i sublinia valoarea și, evident, de a-și întări punctul de vedere personal.

Pînă la atingerea problemelor legate de metodică solfegiului, cu cele cinci capitole ale sale, se pretinde să stăruim un moment la ceea ce autorul denumește "Ramurile învățămîntului muzical", capitol în care se tratează problema mijloacelor prin care se realizează educația muzicală. Cîntecului i se acordă primordialitate. Referindu-se la importanța acestuia, profesorul Tr.Vulpescu spune: "... cu el începe învățămîntul muzicii din primii ani de școală și toate celelalte mijloace vin după el. El este baza învățămîntului muzicii și cu el trebuie să culmineze, sub forma de cor, învățămîntul școlilor secundare" (p.5). Abia conturată, ideea factorilor ce concurează la realizarea educației muzicale este însă îndată părăsită; despre cel de al doilea factor al educației muzicale - audiția - nu aflăm de fapt nimic.

Partea centrală a cursului - cea mai amplă - cu cele cinci capitole ale sale, dezbate doar unele probleme ale științei predării muzicii, în speță cele legate de principii și metode pedagogice, autorul lăsînd permanent impresia că a fost preocupat de realizarea unei metodici a predării solfegiului și nu de cuprinderea întregului spațiu pe care o metodică a predării muzicii îl presupune.

Cu o discuție despre importanța și valoarea pedagogică a solfegiului intrăm în această parte mediană a lucrării, autorul angajîndu-se în analiza rezultatelor pe care procesul însușirii elementelor limbajului muzical prin solfegiu le demonstrează. Aceasta, deoarece este contestată valoarea pedagogică a solfegiului ca ramură de învățămînt, pe motiv că "rezultatele obținute prin el sînt prea mici în raport cu eforturile făcute și cu timpul întrebuițat" (p.56). Cu privire la acest punct de vedere, autorul opinează că aceste rezultate se datoresc în cea mai mare parte "lipsei de pregătire pur pedagogică a elementelor care predau muzica în învățămîntul nostru secundar, ca și manualelor foarte slabe după care se predă" (p.56).

Susținînd valoarea pedagogică a solfegiului, Tr.Vulpescu formulează cîteva propuneri, a căror realizare ar putea pune pe deplin în valoare funcțiile sale. Astfel, atent la rezultatele altor școli muzicu-

le, el pretindea a practica și noi solfegiul, alături de cîntec: "Cum fac alte națiuni care-l întrebuințează cu rezultate bune chiar în școala primară" (p.57). Fără a se opri aici și urmărind a-și întregi argumentația, profesorul Tr.Vulpescu insistă, cerînd a se depăși mai rapid perioada învățării cîntecelor după auz, căci cîștigarea deprinderii de a citi un text muzical - fapt cu deosebire facilitat de practica carea solfegiului - înseamnă în concepția sa "un pas spre artă", o posibilitate de a aborda creația muzicală și a "nu fi condamnați a rămîne veșnic numai la piese simple, ușoare și fără cine știe ce artă în ele" (p.57). Punctul de vedere afirmat îl dezvăluie pe autor ca adept al instruirii bazate pe principiul însușirii conștiente și active, căci precizează: "Valoarea solfegiului mai sta și în faptul că în învățămîntul muzical după auz nu se poate vorbi despre puțința de a controla singur ceea ce am învățat, sau ceea ce vom învăța, fiindcă din moment ce profesorul nu mai este de față ca elevul să-l imiteze, elevul nu mai are după ce controla că a învățat exact ori greșit (...) și prin urmarea solfegiului are această valoare pedagogică că el dă celui ce vrea să învețe muzică, precizie în ceea ce cîntă, prin exercițiile pe care le face cu vocea, prin puțința de a aprecia și controla cu urechea și cu judecata tot ceea ce cîntă" (p.58) (s.n.). Un asemenea punct de vedere merită întreaga apreciere, autorul dovedindu-se reținut de modalități care conduc spre însușirea textului muzical prin apelul la auz și gîndire.

În ceea ce privește materialul cu care se operează, Tr.Vulpescu cere să se selecteze exemple ce pot răspunde deodată și cerințelor didactice și celor artistice, formulînd implicit problema funcției estetice și de cunoaștere a solfegiului. Textual, autorul pretinde că în clasele superioare să se valorifice la solfegii: "melodii cunoscute, melodii populare, arii din opere, care pot fi socotite ca mici bucăți de artă, și unele și altele executate exact, cu claritate, mlădierie, nuanțe și expresie, vor fi atît de frumoase ca și un cîntec frumos și vor contribui foarte mult la dezvoltarea gustului de cîntat și a simțului de frumos" (p.64). Acest ideal al antologiilor de material extras din creația muzicală autentică - realizat abia astăzi - are avantajul de a-l pune pe subiect în contact cu valorile reale, acționînd fericit asupra sensibilității și gustului său artistic.

Trecînd la probleme ce angajează direct procesul de însușire a cunoștințelor, autorul cursului le egalonează astfel: I Modurile de procedare, II Formele de procedare, III Metodele de procedare, IV Principii fundamentale, V Treptele formale, VI Mijloace secundare de procedare. Cîteva sublinieri de principiu introduc capitolul "Moduri de procedare". Astfel, se menționează dintrînceput faptul că "stăpînirea mijloacelor de predare este necesară tuturor celor ce predau în

învățămînt" (p.71). "O metodă universală, un singur mod de rezolvare pentru toate cazurile, nu există, ci pentru fiecare caz să alegi pe cel mai bun (...) Personalitatea profesorului, cultura lui, aptitudinile pedagogice, ca și dragostea lui de școală, contribuie pe de altă parte la succesul, la soliditatea învățămîntului"- concludă profesorul Tr.Vulpescu (p.71), alăturîndu-se punctului de vedere ce susține că cheia de boltă a procesului de învățămînt rămîne profesorul.

Considerațiile de detaliu realizate de autor cu privire la capitolele mai sus enumerate, cu oprire la cîteva probleme general-pedagogice, dezvăluie, pe de o parte, o limitare în conținut, căci, autorul nu tratează decît parțial problema metodelor, iar pe de altă parte o oarecare libertate în limbajul pedagogic, libertate ce nu de puține ori naște confuzii. Spre concretizare ne servesc definițiile noțiunii de metodă și procedeu. Astfel, metoda este considerată la un moment dat ca "un alt mijloc de procedare în învățămînt" (p.79), pentru ca în alte locuri să fie egalată cu forma de învățămînt, în timp ce procedeu, situat adesea pe plan egal cu metoda, este alteori definit ca însăși predarea. Sînt numai cîteva din elementele ce impietează asupra clarității expunerii. În tratarea metodelor, constatăm că autorul nu acordă atenție tuturor metodelor ce-și găsesc aplicabilitate în instruirea muzicală, eludînd fără justificări exercițiul, demonstrația și explicația. În schimb el vorbește de metoda analitică și metoda sintetică. Tentați a găsi o justificare, nu pentru aparenta confuzie între noțiunea de metodă și aceea de operație fundamentală de gîndire, cu care analiza și sinteza se suprapun, ci pentru integrarea analizei și sintezei între metodele de învățămînt, ne-am oprit la influența pe care opera pedagogică a lui Jan Comenius a exercitat-o asupra autorului. Cu adevărat, în a sa Arta didactică, Comenius vorbește despre "tripla metodă intelectuală, calea adică de a ajunge la lumina înțelegerii: analitică, sintetică și sincritică", pentru ca într-un alt paragraf să sublinieze: "metoda de a explica un lucru în toate amănunțele lui și de a-l analiza în lumina cunoștinței are trei părți: descompunerea, compunerea și comparația sau colația (pe care în termeni grecești le numim: analiza, sinteza și sin.riza"<sup>2</sup>. Marele pedagog va impune în continuare și ideea că "metodele analitică, sintetică și sincritică trebuie neapărat îmbinate cînd se caută o cunoaștere exactă a lucrurilor"<sup>3</sup> și ideea este preluată și de autorul cursului analizat de noi, în care se insistă asupra necesității valorificării în corelație a celor două metode: analiza și sinteza.

<sup>2</sup> J.Comenius, Arta didactică, Ed.did.și ped.,București,1975,p.53.

<sup>3</sup> Ibidem.

Un popas mai îndelungat se face la metoda expunerii, în tratarea căreia se dezvoltă orientarea sigură a autorului între modalitățile de mare eficiență practică, separându-le pe acestea de cele care nu garantează decât parțial dezvoltarea subiectului instruirii. Iată ce ne spune Tr. Vulpescu cu privire la metoda expunerii - forma monologică, cum e denumită (formă care după opinia sa nu are eficiență în predarea solfegiului) -: "Altădată, profesorul de muzică cânta o dată, de două ori, sau de mai multe ori solfegiul și apoi elevii cântau și ei de mai multe ori, pînă îl învățau. Această formă, pînă la un punct, adică afară de repetiția de către elevi (a solfegiului) pînă să-l învețe, se aseamăna perfect cu forma expozitivă, este însăși forma expozitivă, și în predarea solfegiului ea nu poate fi de nici un folos, rezultatele ei sînt foarte mici, elevii vor învăța prin imitație, inconștient, și nu vor putea trece singuri peste greutăți pe care le vor întîlni în solfegiile lor" (p.82).

Despre o însușire conștientă și activă - cale pe care metodicianul Tr. Vulpescu o opune celei expozitive - ne vorbește într-un mod asemănător și dascălul Toma Popovici, în studiul Cîntul în școala poporală<sup>4</sup>, publicat încă la sfîrșitul secolului trecut. Si într-un caz și în altul, intuiția sigură a marilor noștri oameni de școală au deschis perspective spre o pedagogie a acțiunii, curent ce și-a dovedit abia astăzi întreaga valoare.

Ultima dintre metode, căreia autorul cursului de Metodica muzicii îi acordă cuvenita atenție, este aceea a conversației. Cît este de dificil de realizat un dialog autentic - formă despre care vorbește cu competență pedagogul contemporan Gilbert Leroy -, care sînt condițiile pe care trebuie să le îndeplinească întrebările, care este rolul profesorului în această formă de lucru, iată numai cîteva din problemele la care s-a dat răspuns. Acum, ca și în alte rînduri, autorul cursului îmbogățește dezbaterea, apelînd și la opinii ale altor pedagogi. Astfel, puncte de vedere ca acelea ale lui Wessiot și Diesterweg, ce conturează imaginea clasei antrenate într-un viu schimb de idei, ca și rolul profesorului devenit acum dirijor al activității de gîndire a elevilor, nu pot decât să deschidă întreaga perspectivă asupra problemei. "Elevii vor fi - după cum spune Diesterweg - în centrul clasei, pe cînd profesorul este la margine; profesorul să dispară pe cît este cu putință, pentru ca școlarii săi să lucreze, «să-i facă să alerge în fața lui», după o expresie a lui Montaigne" (p.88).

Mai puțin firesc, dar astfel înlănțuite, metodelor de învățămînt le urmează capitolul destinat principiilor pedagogice. Pe cît de con-

4 T. Popovici, Cîntul în școala poporală, rev. Telegraful român, nr. 67/1894.

fuze sînt aici considerațiile generale privitoare la formularea și sensul ce se acordă fiecărui principiu, ca și ordinea în care ele se înlănțuie, pe atît de bine conturate apar unele situații legate de valorificarea practică a principiilor. Trei sînt principiile cărora autorul le acordă atenție, ele fiind denumite astfel: "1. Invățămîntul trebuie să fie simplu și elementar, 2. Invățămîntul trebuie să fie treptat și coordonat, 3. Invățămîntul trebuie să fie încet și repetitiv" (p.89).

Este momentul să semnalăm unele neconcordanțe ce apar între formularea dată aici celor trei principii și aceea consacrată în pedagogie. Încercînd o clarificare, precizăm că primul principiu enunțat de autor se suprapune celui pe care pedagogia îl denumește al accesibilității; cel de al doilea este acel al sistematizării și continuității, iar cel de-al treilea, al însușirii temeinice a cunoștințelor. Dar, ordonarea acestora și cu deosebire acordarea priorității principiului accesibilității, trădează încă o dată influența pe care marele pedagog Jan Comenius a exercitat-o asupra autorului cursului comentat. Angajat în dezvoltarea unor situații-cheie, pentru aplicarea principiilor în studiul solfegiului, profesorul Tr.Vulpescu analizează și materialul pedagogului francez G.Pantillon, cărui și D.G.Kiriak i-a închinat un întreg studiu. Tr.Vulpescu consideră că - judecat din punct de vedere al aplicării principiului accesibilității - acest material este orientat spre excepțional, complicat, și ca atare este necreator.

Această amplă parte a cursului se încheie cu două planuri de lecții-model ce se integrează în subcapitolul intitulat "Pregătirea completă a unei lecții de solfegiu". Acest segment important al cursului este destinat problemelor legate de structura activității de instruire, de lecție deci, mărturisind o totală adeziune față de concepția lui Fr.Herbert. Autorul cursului va împrumuta întocmai și limbajul pedagogului german, vorbind de: asociere, generalizare și aplicare, ca verigi esențiale ale lecției.

Planul de lecție alăturat și-a propus să ofere un răspuns la una dintre problemele capitolului de melodică: alterațiile. Soluția oferită se înscrie în planul unor încercări de reală valoare practică. Concepția de lucru dezvoltă similitudini cu modalitatea aleasă de C-tin Brăiloiu în cartea sa de școală, analizată de A.Ivășcanu în studiul Constantin Brăiloiu - autor de manuale școlare. Punctul de vedere de la care se pleacă în ambele cazuri este acela că modificarea înălțimii unui sunet, superioară sau inferioară, se operează inițial în jurul unor trepte stabile, cu rol de funcții principale în tonalitate. Acesta este un drum ce asigură stabilitate în intonare, posibilitate de auto-

control, cu deosebire necesar în faza inițială de studiu a problemei, fază în care mersul prin semitonuri cromatice ar compromite de la bun început rezolvarea. Autorul cursului își va susține punctul de vedere, apelînd și la opinia formulată de D.G.Kiriak, care spunea cu privire la această problemă: "Notele alterate trebuie produse prin artificii armonice, care nu scot din tonalitate exercițiul" (citată de Tr.Vulpescu, p.108).

Considerăm prețios și amănuntul valorificării procedului intonației diferențiate, practicat de noi astăzi spre sesizarea tonului și semitonului, ca și a intervalelor cu două stări de bază (mari și mici). Procedul este așezat la baza exercițiilor de intonație (capitolul alterațiilor), fără ca autorul să-i fi subliniat importanța, valoarea. Intregind materialul, considerațiile lui Tr.Vulpescu privitoare la calitatea solfegeilor și a cărții de școală, conturează viziunea noastră asupra direcției pe care a impus-o muncii didactice, stăruint asupra calității acesteia, asupra caracterului ei artistic, cerință ce a formulat-o și față de solfegeii, cînd a spus că acestea trebuie să aibă "calitatea de a mișca". Pe lângă considerațiile referitoare la calitatea solfegeilor și a manualelor, autorul adaugă în final - sub formă de anexă - câteva sfaturi pentru viitorul profesor. Sfaturile se constituie în veritabile răspunsuri la cele mai diferite probleme pe care le ridică procesul formării prin muzică.

Încercarea de a da un răspuns, chiar și parțial, problemelor instruirii prin solfegeu, încercare realizată de profesorul Traian Vulpescu, se înscrie printre remarcabilele inițiative ale vremii, acoperind deodată necesități de ordin didactic și științific.

Traian Vulpescu - auteur du premier cours de Méthode de l'enseignement de la musique au Conservatoire de Cluj

Ligia Toma-Zoicaș

résumé

Fruit de la connaissance des réalités de l'école, de même que des directions de la pédagogie de la musique, le cours de Méthode de l'enseignement de la musique du professeur Tr.Vulpescu (1927) représente une méritoire tentative d'aborder de manière scientifique le domaine de l'instruction musicale. Par les problèmes envisagés, tout comme par certaines solutions offertes, l'auteur se montre particulièrement intéressé par la question du solfège et de l'instruction par le solfège. Quelques chapitres qui auraient donné plus de substance à un cours de

méthode de l'enseignement de la musique restent pourtant hors de son attention, mais l'adhésion de l'auteur aux points de vues qui de nos jours encore gardent leur valeur entière, par exemple celui concernant l'influence exercée sur le sujet par l'intégration dans l'action, attestent de la valeur particulière de certaines pages. Celles-ci révèlent la direction que le professeur Tr. Vulpesco a imposée au travail didactique qu'il souhaitait placer sous le signe, non seulement de la rigueur scientifique, mais sous celui de l'art en égale mesure.

Traian Vulpesco - Verfasser des ersten Musikmethodik-Kurses an der Musikhochschule Cluj

Ligia Toma-Zoicaş

Zusammenfassung

Als Frucht der Erkenntnis des Schulwesens, sowie auch seiner Einstellung zur Musikpädagogik, sind die Vorlesungen in Musikmethodik des Professors Tr. Vulpesco (1927) ein lobenswerter Versuch wissenschaftlicher Annäherung auf dem Gebiet des Musikunterrichts. Durch die behandelten Probleme, sowie auch durch die dargebotenen Lösungen, scheint der Verfasser besonders den Problemen des Solfezierens und des Unterrichts auf dieser Grundlage Bedeutung beizumessen. Einige Kapitel, die einen wesentlichen Stoff dargeboten hätten, sind ausgeblieben. Der Verfasser war aber ein Anhänger des Standpunktes der auch heute seinen Wert bewahrt, wie zum Beispiel der der Beeinflussung des Subjekts durch seine Eingliederung in die Handlung. Diese Seiten des Kurses sind besonders wertvoll. Sie enthüllen die Richtung, welche Professor Vulpesco der Schularbeit gab und die er auch künstlerisch vervollständigen wollte.

Traian Vulpesco - the Author of the First Course of Methods of Instruction in Music at the Cluj Conservatory of Music

Ligia Toma-Zoicaş

Summary

Fruit of a full knowledge of the schooling realities, as well as that of the orientations in the questions of music pedagogy, prof. Tr. Vulpesco's course of Methods of Instruction in Music (1927) is formed as a deserving attempt of scientific dealing with the field of musical training. However - by the treated questions, as well as by the afforded solutions -, the author turns out to be uncommonly restrained by the problems of solfeggio and that of training through solfeggio. Some of the chapters, which should have conferred substances for a course of methods of instruction in music are not tackled, but the author's adherence to the points of view that preserve even today their value, as for example that of the influence exerted over the subject by means of integrating itself in the action, endues some pages of the work with a special worth, revealing the direction imposed by prof. Tr. Vulpesco upon the didactic labour, which he wished to develop not only in the spirit of strictness but also in that of artistry.



Virgil Medan  
(CJCSB Cluj)

În 1899, în pragul secolului nostru, pe cînd Augustin Bena nu depășise vîrsta de 19 ani<sup>1</sup>, fiind încă elev la Brașov<sup>2</sup>, a compus o melodie, inițial pentru vicară solo, o melodie care avea să se lanseze foarte repede și, mai ales, avea să stîrnească un mare scandal care a culminat printr-un proces de paternitate între autor și editorul muzical Rózsavölgyi din Budapesta<sup>3</sup>. Este vorba de melodia romanței "Nu m-abandona", pe care tînărul muzician obișnuia să o interpreteze la vicară în cercurile prietenilor care îl înconjurau. Acestei melodii îi va scrie un acompaniament pentru pian în 1901, iar în 1906 apare prima oară pentru voce și pian, pe versurile avocatului Vasile Alexandru, în editura lui Onișor de la Năsăud<sup>4</sup>. După această dată au apărut numeroase ediții în Transilvania și, mai cu seamă, la Budapesta, în editura Rózsavölgyi. Ceea ce l-a nemulțumit profund pe Bena a fost faptul, regretabil într-adevăr, că editorul budapestan nu a consemnat numele autorului pe coperta primelor publicații ale acestei melodii. Ba, mai mult, pe cele cîteva partituri pe care le-am putut consulta la biblioteca "Széchenyi" din capitala Ungariei, am constatat că editorul trecuse o serie de nume fictive, fără nici o legătură cu autorul melodiei, fapt care l-a determinat pe Bena să intenteze procesul împotriva lui Rózsavölgyi. Intrucît nu cunoaștem exact argumentele pe care le invoca Bena în susținerea paternității sale asupra acestei melodii și nici pe cele invocate de editor în apărarea punctului său de vedere, după cum nu cunoaștem nici pînă astăzi cum s-a încheiat procesul, am încercat să descoperim dosarul cu pricina la Arhivele Statului din Budapesta. Incercarea a eșuat; dosarul e de negăsit, în prezent. Depozițiile aflate la dosar pot fi de natură să arunce încă multă lumină asupra incidentului iscat pe această temă la începutul secolului nostru. Cert

1 A trăit între 1880-1962. Vezi V. Cosma, Muzicieni români - compozitori și muzicologi, Lexicon, București, 1970, p. 59.

2 Gh. Merișescu, Augustin Bena, în Muzicieni ardeleni, București, 1975, p. 168.

3 În afara informațiilor pe care le deținem de la Augustin Bena, muzicologul George Sbârcea ne-a relatat într-o scrisoare, cu detalii, împrejurările în care s-a intentat acel proces.

4 Gh. Merișescu, op. cit., p. 168.

este că editorul și-a recunoscut vina, de vreme ce ultimele ediții apar și cu textul românesc. Dar dacă Rózsavölgyi avea posibilitatea invocării unor motive mai mult sau mai puțin plauzibile și, eventual, demne de crezare, între care și cel al "folclorizării" melodiei și, mai departe, acela al culegerii ei direct de la lăutarii din orașele Transilvaniei sau chiar din Budapesta, în repertoriul cărora intrase tocmai datorită popularității de care se bucura la acea vreme? Se știe că și astăzi în mediile maghiare melodia la care ne referim are o frecvență incomparabil mai mare decât în mediile românești și se poate afirma, fără puțință de tăgadă, că în Ungaria nu există cântun, sat, comună, oraș mai mare sau mai mic unde să nu se știe și să nu se cînte romanța "Akácok út" - varianta maghiară a acestui cîntec, mărturie eloquentă a prețuirii muzicii noastre în țara vecină și prietenă, mărturie care se alătură la atâtea altele, a căror bază o constituie substratul tragic comun ca și nesfîrșitele interferențe înregistrate de-a lungul milenarei noastre vecinătăți și conviețuirii<sup>5</sup>. Iar dacă nu știm încă ce argumente invoca Bena în susținerea drepturilor sale de autor, să ne întoarcem puțin la climatul artistic atât de favorabil în care a fost concepută această melodie, la Brașovul muzical în care, la vremea aceea, mai stăruiau ecourile tumultuoasei activități desfășurate cu neprecupețită dăruire de Ciprian Porumbescu, de la a cărui stingere din viață, în 1883, nu trecuseră decât 16 ani, în Brașovul unde era atât de vie, de promițătoare și de o atât de largă perspectivă activitatea muzicală a lui George Dima. În orașele din Transilvania, în care se infiripase o viață muzicală tot mai bogată, între care Brașovul ocupa un loc de primă importanță, celebra Baladă de Ciprian Porumbescu răsuna ca un cîntec elegiac în amintirea marelui compozitor dispărut prematur; această inspirată piesă pentru vioară și pian - de certă obîrșie folclorică - era coplesitoare prin nostalgia și speranța pe care le degaja, prefigurînd geniul creator afirmat cu tărie de noua școală românească de compoziție.

Despre sursa de inspirație a romanței lui Bena s-au făcut mai multe supoziții, fără a se intui exact originile ei. Unii au crezut-o de proveniență populară, în sensul strict al cuvîntului, alții i-au acordat un statut de melodie de tip lăutăresc. George Sbărcea era de părere că "... romanța «Nu m-abandona» a fost decretată melodie populară, deși factura ei nu are nimic de-a face cu tipul melodiilor rurale. Ea a izvorît dintr-o inventivitate contaminată de vraja liedurilor lui Schumann și Schubert și mai puțin cu parfumul muzicii populare"<sup>6</sup>. Dar

5 V. Medan, Cîntece epice, Cluj-Napoca, 1979, p.22.

6 G. Mercu (pseudonimul lui George Sbărcea), Compozitorul Augustin Bena, în Tribuna, Cluj, 1958, nr.19, p.11.

nu acolo trebuie căutate influențele exercitate asupra lui Bena când a compus romanța. Oricum, astăzi putem afirma, fără teama de a greși, că această melodie nu-i aparține pe de-a-ntregul lui Augustin Bena. Scrutînd mai atent partitura Baladei de Ciprian Porumbescu<sup>7</sup> și a romanței "Nu m-abandona" de Augustin Bena<sup>8</sup>, constatăm cu ușurință apropiatele raporturi de înrudire existente între cele două melodii. Se poate spune că romanța lui Bena nu e decît o parafrază a binecunoscutei Balade de Porumbescu. Pentru exemplificare, vom reproduce comparativ doar cîteva fragmente. Inceputurile Baladei (a) și ale romanței (b) sînt aproape identice:

Andante flebile

a

b

ca și fragmentele din sfîrșitul primelor perioade:

a

b

sau ca începuturile perioadelor secunde:

a

b

De altfel, asemănările sînt atît de evidente, încît orice meloman poate să le sesizeze chiar și numai printr-o simplă ascultare, romanța lui A. Bena reprezentînd un calc schematizat al Baladei lui C. Porumbescu.

Cîteva semne de întrebare planează stăruitor în continuare, și ele

7 C. Porumbescu, Opere alese, București, 1954, p. 151.

8 150 romănțe. Culegere de Mia Barbu, cu o prefață de acad. V. Eftimiu, București, 1971, p. 21.

vizează laboratorul creatorului, cu arsenalul mijloacelor pe care le are la îndemână în momentele zămislirii faptului artistic. Știa, oare, Augustin Bena că melodia care se contura în imaginația sa stă în raporturi de o asemenea înrudire cu Balada lui Ciprian Porumbescu? A compus el, oare, în mod conștient, o nouă variantă a Baladei?

Pornind de la ideea că, în procesul creației artistice, se poate întâmpla, adesea, să fie imitată și chiar calchiată o lucrare preexistentă, fără intenția de a o plagia, în cazul lui Bena, Balada constituind - ca pentru atîția muzicieni din vremea aceea - modelul demn de urmat, i-a stăruit într-atît în memorie încît varianta nouă pe care o compunea i se părea, probabil, ca o creație pe de-a-ntregul originală. Bena nu trebuie privit ca un plagiator, ci ca un epigon, ceea ce nu e totuna. Onestitatea lui Augustin Bena, ca muzician, este recunoscută și nu încapă nici o îndoială că buna credință nu l-a părăsit în laboratoarele sale căutări de a îmbogăți muzica românească cu noi lucrări de reală valoare artistică. Ca dirijor și compozitor, întemeietor al atîtor formații corale și instrumentale<sup>9</sup>, ca profesor de muzică la Sibiu și la Năsăud, ca profesor și rector al Conservatorului de muzică din Cluj, Augustin Bena a desfășurat o rodnică și merituoasă activitate pe tărîmul afirmării muzicii de bună calitate<sup>10</sup>. Cunoșcînd sursa de inspirație a romanței sale "Nu m-abandona", - putem considera că și aceasta a constituit un real succes pentru compozitor. Pentru că, în pofida neînțelegerilor ivite la început pe tema paternității acestei melodii, ecoul larg de care avea să se bucure pe calea "folclorizării" în mediile populare (urbane dar și țărănești), era o melodie concepută de un compozitor român<sup>11</sup>. Regretabil numai că melodia făcea carieră internațională în timp ce compozitorul rămînea un anonim, oricum fără ca cineva să bănuiască, în vreun fel, că autorul ei s-a născut și a trăit aici, la poalele Carpaților, pe pămînt românesc. În fapt, nu era decît o regretabilă reeditare a altor momente din istoria muzicii noastre, cînd piese scrise de compozitori români făceau ocolul lumii, fără să se știe cine sînt autorii lor. Așa a fost cu "Valurile Dunării" de Iosif Ivanovici, același destin l-a avut "Mai am un singur dor" de Guilelm Șorban, sau, mai tîrziu, "Ionel, Ionelule" de George Șărcean. Dar dacă autorii au fost nedreptățiți în vreun fel sau altul, trebuia să recunoaștem că, în toate cazurile, a cîștigat muzica, ceea ce nu trebuie considerat ca fiind puțin lucru.

9 Gh. Merișescu, op.cit., p.112.

10 E. Borza, Compozitorul Augustin Bena, în Făclia, Cluj, 1972, nr. 7826. Idem, Compozitorul Augustin Bena, în Unirea, Alba-Iulia, 1972, nr.1219.

11 V. Medan, Mențiuni discografice, Cluj-Napoca, 1982, p.20.

La génèse d'une mélodie d'Augustin Bena

Virgil Medan

## Résumé

En 1899, alors que Augustin Bena avait 19 ans seulement, il a composé une mélodie - tout d'abord pour violon, ensuite chantée sur les vers de "Ne m'abandonne pas" qui s'est rapidement imposée dans le répertoire des mélomanes et des ensembles instrumentaux des villes de Transylvanie.  tant donnée sa popularité, la mélodie fut publiée par les  ditions Rózsavölgyi de Budapest, sans pour autant que le nom du compositeur soit indiqué. En conséquence, A. Bena traduisit en justice l'éditeur, qui soutenait que la mélodie de la romance, dont le texte fut adapté en hongrois "Ak ccos  t" (Chemin d'accacia), était une mélodie populaire recueillie chez les violoneux. Le procès s'éteignit au moment où la première guerre mondiale éclata. La romance de Bena représente en réalité une paraphrase de la "Ballade" de Ciprian Porumbescu.

Ursprung einer Melodie von Augustin Bena

Virgil Medan

## Zusammenfassung

Im Jahre 1899, als Augustin Bena nur 19 Jahre alt war, komponierte er eine Melodie - am Anfang nur für Violine, dann wurde sie gesungen mit dem Titel "Verlass' mich nicht". Die Melodie wurde schnell im Repertoire der Musikliebhaber und der siebenbürgischen Orchester heimisch. Dank dieser Beliebtheit wurde die Melodie im Budapest-R zsav lgyi Verlag veröffentlicht, ohne den Komponisten zu nennen. Diese Tat bewegte A. Bena, dem Verleger einen Prozess anzustrengen. R zsav lgyi behauptete, dass die Melodie, mit Nachdichtung eines ungarischen Textes erschienen "Ak ccos  t" (Akazien Weg), ein Volkslied und von Spielm nnern gesammelt worden sei. Der Prozess wurde mit dem Beginn des ersten Weltkrieges aufgegeben. Die Romanze A. Benas stellt eigentlich eine Paraphrasierung der "Ballade" C. Porumbescus dar.

The Genesis of a Melody by Augustin Bena

Virgil Medan

## Summary

In 1899, by the time Augustin Bena was only 19, he composed a tune - initially for violin, later adapted to the lyrics "Do Not Abandon Me" - soon asserted itself in the repertory of the lovers of music and musical ensembles in the Transylvanian towns. For its popularity, the tune was printed by the Rózsavölgyi publishing house in Budapest, however not mentioning the composer's name. This determined A. Bena to sue at law the editor. Rózsavölgyi asserted that the melody that the tune to which the Hungarian lyrics "Ak ccos  t" (Road Lined by Willows) had been adapted was a folk song collected from fiddlers. The trial came to an end with the

beginning of World War I. A.Bena's romance is actually a paraphrase to Ciprian Porumbescu's "Ballad".

Romeo Ghircioașiu

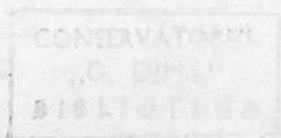
Desfășurată în sfera unor discipline tradiționale, muzicologia clujeană cunoaște în epoca interbelică o dezvoltare semnificativă. Arta sonoră devine un fenomen social ce va cuprinde păături tot mai ample ale publicului. Ea va deveni obiect de studiu științific, cucerind interesul diverselor ramuri muzicologice, ca și cel al disciplinelor socio-umane.

Spectacolele de operă și concertele simfonice, în sala Teatrului Național, recitalurile, în sala Prefecturii sau a Conservatorului, reflectă pulsația unei vieți muzicale de progresivă audiență.

Publicistica muzicală nu va întârzia să consemneze aceste realități. O vor face publicațiile periodice care se situau pe direcții înaintate de gândire socială și culturală. Astfel, revista clujeană de orientare democratică Societatea de mîine va arăta, într-unul din primele ei numere (nr.26/1924), că Opera Română s-a impus cu hotărîre în viața culturală a orașului. Încă în acest prim an de apariție, revista publică o serie de articole pe tema rolului artei în societate. Unul dintre acestea vorbea despre "Misiunea operei de-a înălța tabăra de luptători pentru pîine și pentru mai bine și mărunta lor existență omenească pînă la zbugiumul nemuritorilor îndrumători ai frumosului"<sup>1</sup>. Problema libertății artei va fi formulată de revistă cu aceeași semnificație estetică: "Statul nu poate interveni în modificarea concepției artistice sau a tehnicii pentru decretarea valorii unei opere de artă care nu corespunde criteriilor de artă oficiale (...) Statul însă are dreptul să sprijine arta, creînd școli, teatre, muzee, care să urmărească o anumită concepție de artă dacă nu folosește mijloace de a constrînge și a lăsa liberă exercitarea celorlalte concepții (...) în nici un chip însă nu poate împiedica dezvoltarea artei, noi (...) Arta are dreptul de a se dezvolta în deplină libertate"<sup>2</sup>. E interesant de remarcat că o revistă maghiară de aceeași orientare și denumire A Jövő Tarsadalma, apărea în aceeași vreme la Cluj. În aceste reviste semnavă nume prestigioase ale culturii românești, ca Ion Pas, C.I.Parhon, L.Ră-

1 T.Vornic, Teatrul ca factor al progresului social, în Societatea de mîine, nr.1/1924, p.13.

2 G.Neculcea, Estetica socială, în Societatea de mîine, nr.7-8/1924, p.147.



dăceanu. În numărul ei jubiliar închinat lui Karl Marx, Societatea de mîine publica un cîntec muncitoresc semnat de Sabin Drăgoi.

Fenomenul progresului vieții muzicale și cel al unei gândiri umaniste în publicistică e cu atît mai semnificativ cu cît elanul muzicienilor, al marelui public, era adeseori înfrînt prin nepăsarea oficialităților sau valurile periodice ale impasurilor economice. Este epoca în care George Dima, în interviul acordat unui ziar local, afirma, dincolo de admirația sa pentru cultura contemporană, complexitatea problemelor sociale pe care le pune arta și a dificultăților pe care trebuie să le înfrunte. Eminentul compozitor conchidea optimist, în spiritul aceluși elan ce domina întreaga viață muzicală: "Dar eu nu-mi pierd nădejdea, trăim acum o epocă de tranziție. Vom simți mai tîrziu progresul, dacă nu eu, dumneavoastră", răspunzînd unei întrebări a mai tînărului său interlocutor, ziaristul Leonard Faucherov.

Amploarea socială pe care o înregistra viața muzicală clujeană, în ciuda impedimentelor semnalate, va determina adoptarea artei sonore ca obiect al unor preocupări publicistice de către intelectualii clujeni, printre care remarcăm cîțiva profesori de frunte ai Universității Daciei superioare. Printre primii se impune în acest sens G. Oprescu, pe atunci profesor clujean.

Societatea de mîine saluta la rîndul ei cu entuziasm apariția volumului Muzica românilor din Maramureș al marelui muzician maghiar Béla Bartók. Revista propunea Ministerului artelor "să găsească modalitatea de a aduce pe Dl. Bartók în mod definitiv la noi în țară, oferindu-i posibilitatea de a lucra (...) pentru colecționarea și apoi punerea în valoare a muzicii noastre populare, al cărei excelent cunoscător este D-sa" (nr. 3/1924). Cronica este semnată cu O.G. Credem că este vorba de Onisifor Ghibu - membru în redacția revistei. Cunoscutul profesor clujean va dovedi reale preocupări de artă muzicală, prin interviul pe care-l va lua marelui George Enescu, în problemele școlii noastre muzicale, publicat în ziarul Universul din 1936.

Printre alți universitari clujeni s-a impus în același sens fostul rector Sextil Pușcariu care publica în acea vreme un amplu eseu asupra lui George Dima, ca om de cultură și artist. În același context, un loc deosebit în ocupă profesorul facultății de medicină, Victor Papilian, scriitor și patron al unui ceneclu literar, semntarul primelor cronici despre operele Păcat boicresc de Marțian Negrea și La drumul mare de Constantin C. Nottara. Eminentul profesor conducea în acel timp cu prestigiu Opera Română. Memoriile sale cuprind numeroase pagini asupra vieții muzicale clujene, sub semnul unui crez umanist din care nu lipsesc accente critice la adresa realităților contemporane.

Dar oamenii de știință clujeni nu s-au rezumat în preocupările lor

muzicale doar la modalitatea publicistică a cronicii. Ei adoptă în acea vreme arta muzicală ca obiect al unor cercetări de filozofie, sociologie sau estetică. Lucian Blaga, Eugeniu Speranția, Liviu Rusu, se impun în acest sens.

Cursurile de filozofia culturii ale lui Lucian Blaga, ca și întreaga sa operă, adoptă muzica în sensul dublu al valențelor ei cognitive și expresive. Melosul popular ca și arta cultă au fost deopotrivă obiect de reflexie al filozofului-poet, poate chiar argument primar în sistemul său de gândire - pentru a nu aminti decât "spațiul micritic" - axat pe această efigie generativă a doinei care este Miorita. Scrierile sale postume adaugă noi aspecte ale acestor preocupări, ca de pildă studiul comparat în care asociază gândirea lui Bergson cu estetica impresionistă a lui Debussy, într-o pertinentă paralelă.

Cursurile de sociologie generală ale profesorului Eugeniu Speranția adoptau adeseori arta muzicală ca argument în cunoașterea unor fenomene sociale și culturale. În volumul "Papillons de Schumann", ilustrul profesor clujean desfășoară o amplă și arborescentă eseistică izvorită dintr-un argument romantic, adevărată lucrare de referință în teoria generală a artei în care muzica e sursă primordială a cunoașterii. Volumul obține premiul Academiei Române, în anul 1934. Titular al catedrei de estetică a Universității clujene, Liviu Rusu se impune și el prin adoptarea artei muzicale în prelegerile sale ca și în preocupările sale științifice. Un merit deosebit îi revine: acela de a fi creat și inaugurat la Cluj, în anii 1930, audițiile de muzică clasică (pe discuri) însoțite de ample prezentări, organizate în cadrul seminarului de estetică pe care îl conducea. Publicul era alcătuit din studenții tuturor facultăților, elevi de liceu, intelectuali. Aceste audiții se înscriau în cadrul unei noi ramuri a muzicologiei, o disciplină de graniță a acestora între istoria muzicii și teoria formelor, cu posibile implicații estetice, sociologice sau filozofice.

Profesorii Conservatorului clujean s-au impus de asemenea în cele mai diverse discipline muzicologice în același sens al unor deschideri de drumuri noi de o semnificație ce depășește zidurile de incintă ale cetății universitare. Alături de cursurile de istoria muzicii susținute de George Simonis și Augustin Bena, se impune fondarea de către acesta din urmă, în 1928, a unui muzeu muzical, primul de acest fel în țara noastră. Menționăm în mod deosebit, în contextul aceleiași discipline, primele studii monografice asupra lui Ioan Caioni și a codicelui său. Ele se datorează profesorilor Marțian Negrea și George Simonis. Informația lor se întemeiază pe muncă de arhivă și de teren, investigații paleografice și o complexă informație bibliografică. Ambele studii insistă asupra portretului umanist al muzicianului, spiritului său de toleranță și atașamentului său pentru arta populară românească sau maghiară. În

același domeniu al istoriografiei se impune muzicologul maghiar Ștefan Lakatos, viitor profesor al Conservatorului, care, alături de numeroase cronici muzicale, scrie în anii 1930 un studiu asupra Istoriei muzicii românești, premiat de Academia Română în 1938.

O personalitate marcantă a scrisului muzical din această epocă este pianista Ana Voileanu-Nicoară. O gândire alertă, o pertinentă cunoaștere profesională, o critică acerbă uneori, definesc paginile de cronică ale muzicienei. Dincolo de cronicile sale, în care știe să aprecieze deopotrivă pe compozitorul, violonistul și dirijorul Enescu și integritatea armonioasă a personalității sale, Ana Voileanu este prezentă mereu pentru a semnala valoarea primelor audiții de muzică românească. În același spirit de caldă adeziune la mișcarea noastră artistică, Ana Voileanu relevă și ea împrejurările neprielnice care vin în întâmpinarea artei muzicale. La câțiva ani de la cunoscutele mărturii critice ale lui Enescu asupra condițiilor social-economice ale artei, Ana Voileanu afirmă și ea cerința unei demnități și a unei intransigențe în atitudinea și munca artistului. E epoca în care se mai resimțeau ecourile marii crize economice ce frînau pretutindeni viața culturală. Ana Voileanu vorbește într-una din cronicile sale despre situația dificilă în care activează orchestra Operei clujene, creatoarea stagiunilor simfonice. Increderea în artist și în publicul său definește atitudinea cronicarei.

Pentru a completa cercul principalelor ramuri ale muzicologiei, amintim câteva realizări ale științei folclorice, înscrisă și aceasta în progresul general al culturii muzicale. O catedră de folclor ia ființă în 1928. Primul ei titular, Augustin Bana, alături de alți profesori ai instituției, ca Tr. Vulpescu sau M. Andreescu Șcheletty, vor cultiva dragostea pentru folclor a studenților, atât prin cursurile lor cât și prin acea modalitate tradițională a școlii noastre muzicale: culegeri de folclor ale studenților în timpul vacanțelor.

Alte instituții clujene veneau și ele în întâmpinarea studiului etnomuzicologiei. Muzeul Etnografic al Transilvaniei se număra printre acestea. Cunoscutul etnolog Romul Vuia, director al muzeului, s-a impus în acest domeniu printr-un erudit studiu asupra "călugărilor", prezentat în Anglia împreună cu o echipă de dansatori care a atras atenția muzicologiei mondiale asupra acestui vechi obicei considerat de către muzicologul Curt Sachs ca unul din cele mai autentice fenomene de artă populară europeană. Din Muzeul Etnografic s-a desprins în urmă Arhiva de folclor, condusă de Ion Mușlea, care a contribuit încă mai mult la culegerea și studiul artei populare din această parte a țării, sub semnul același crez în valoarea ei nepieritoare, expresie autentică a omului și societății.

Ideaux humanistes dans la musicologie clujoise d'entre les deux guerres

Romeo Ghircoiaşiu

Résumé

Cet essai entreprend une analyse des réalisations de la musicologie clujoise dans la période d'entre les deux guerres, dans le cadre des cours universitaires, de l'activité de presse et de critique musicale, des recherches sur place ou d'archive. À ce titre, il s'impose de faire mention des noms des professeurs du Conservatoire, tels Augustin Bena, Marţian Negrea, George Simonis, Ana Voileanu-Nicoară, Ştefan Lakatos, ou de l'Université: Lucian Blaga, Eugeniu Speranţia, Liviu Rusu, Victor Papilian, Romul Vuia, placés sous le signe du niveau national et international.

Humanistische Ideale der Klausenburger Musikwissenschaft in der Zwischenkriegszeit

Romeo Ghircoiaşiu

Zusammenfassung

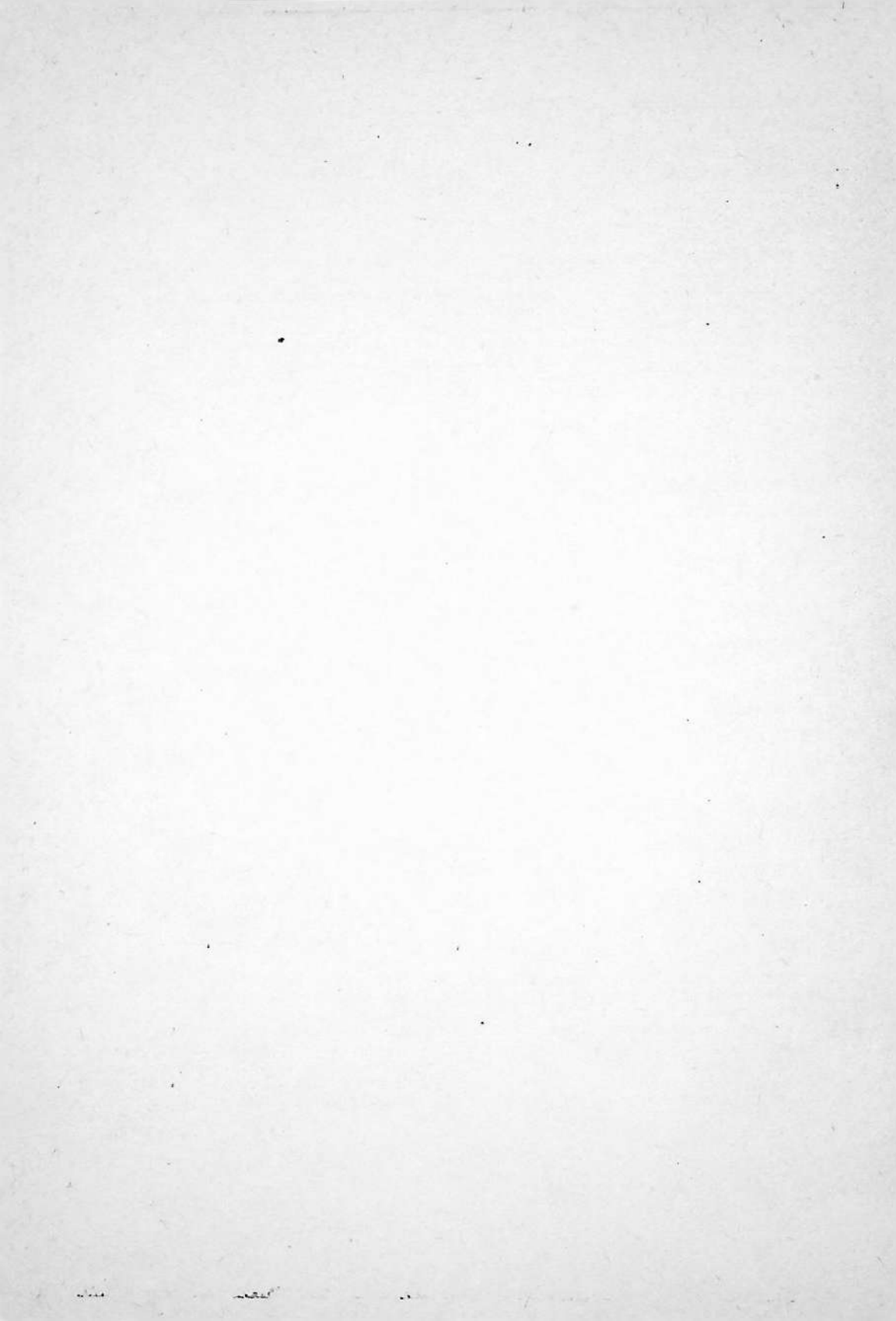
Der Essay untersucht die Leistungen der Klausenburger Musikwissenschaft in der Zwischenkriegszeit im Rahmen der Hochschulvorlesungen, der publizistischen Tätigkeit, der Kritik, sowie auch archivalische Forschungen. Professoren der Hochschule, wie A. Bena, M. Negrea, G. Simonis, A. Voileanu-Nicoară, Şt. Lakatos, oder der Universität, wie L. Blaga, E. Speranţia, L. Rusu, V. Papilian, R. Vuia, profilierten sich auf nationalem und internationalem Niveau.

Humane Ideals of Cluj Musicology in the Interwar Period

Romeo Ghircoiaşiu

Summary

The essay analyses the achievements of the Cluj musicology in the interwar period, within the framework of the University courses, of the publicistic activity, of the music criticism, as well as of the collecting tours and archive research. Teachers of the conservatory, such as Augustin Bena, Marţian Negrea, George Simonis, Ana Voileanu-Nicoară, Ştefan Lakatos, or those of the University, namely Lucian Blaga, Eugeniu Speranţia, Liviu Rusu, Victor Papilian, Romul Vuia impose themselves in the spirit of a national and international level.



Dan Voiculescu  
Hans Peter Türk.

Istoricul predării compoziției la Conservatorul clujean a urmat o linie ale cărei meandre de început aveau să se transforme într-un important filon al componisticii românești. Mănunchiul de profesori care l-au secundat și continuat pe marele ctitor George Dima, desfășura o ferventă activitate creatoare, circumscrisă de idealurile estetice ale epocii și marcată în istoria muzicii la un loc aparte. Augustin Bena (elevul lui Max Bruch și Alfonso Castaldi, la Berlin și București), Mihail Andreescu-Skeletty (format la Iași și Paris - unde a studiat compoziția cu Charles-Marie Widor și Paul Dukas), Marțian Negrea (cu studii la Akademie für Musik und darstellende Kunst din Viena, cu Fr. Schmidt și E. Mandicevski), George Simonis (mulți ani elev al lui Vincent d'Indy la Schola Cantorum din Paris) și alții au contribuit la constituirea și consolidarea unei sinteze artistice și pedagogice în solul transilvan, ei fiind purtătorii unor valoroase tradiții ale învățămîntului muzical francez și german. Chiar dacă pînă tîrziu, în perioada interbelică, se mai întîlnesc cazuri în care pregătirea compozitorilor avea să se realizeze sau să se desăvîrșească în marile conservatoare din centrul sau apusul Europei, documentele de arhivă ale Conservatorului clujean conving asupra faptului că la acest institut se formau nu numai cadre de instrumentiști, cîntăreți, actori și profesori de muzică, ci și compozitori<sup>1</sup>. Compoziția figurează între cele 8 catedre ale Conservatorului încă de la început (1919), sub titulatura de "catedra nr.3 - contrapunct-compoziție", iar Regulamentul din 1922 pune această specialitate (secție) pe primul loc, întărind în acest mod caracterul de școală superioară pentru care se opta necontenit - pînă

1. Încă din primul an de existență avem o dovadă care atestă posibilitatea de studiere a compoziției. În procesul verbal al Consiliului profesoral din 10 decembrie 1919, la punctul 7 se discută "Rugarea elevului Vasilie Drăgoiu, de a fi primit în anul ultim de Compoziție" și se decide: "Elevul Vasilie Drăgoiu se primește la clasa de Compoziție, iar anul în care va fi clasat, se va stabili după ce se vor constata mai precis cunoștințele muzicale teoretice și practice, de cari dispune." (Arhiva Conservatorului "G.Dima", dosar 31, Consiliu profesoral/1919-1935, fila 2.)

la transformarea ei în Academia de Muzică și Artă dramatică, în 1931.

Clasa de compoziție se leagă de numele prestigiosului compozitor și profesor Marțian Negrea (1893-1973), care și-a împlinit destinele cu acelea ale instituției timp de două decenii (1921-1941). Contribuind decisiv la formarea unor creatori de talia lui Sigismund Toduță și Max Eisikovits, dar avînd ca elevi și alte personalități viitoare ale muzicii românești, ca Iuliu Mureșianu, Vasile Ijac, Celestin Che-rebeșiu, Eugen Cuteanu (care figuraseră încă în cataloagele anilor 1922-1923), apoi Mircea Popa, Nicolae Ursu, Albert Márkos ș.a., profesorul Marțian Negrea se va impune mai tîrziu prin activitatea sa creatoare și didactică desfășurată în capitala țării (1941-1963), unde va da numeroase promoții de compozitori.

Datele de arhivă menționează că pentru scurt timp au predat compoziția și M. Andreescu-Skeletty - exigent profesor de armonie și contrapunct - și Sabin V. Drăgoi - în perioada refugiului la Timișoara (1943-1945). După reforma învățămîntului din 1948 și unificarea celor două Institute de artă (român și maghiar) în cadrul Conservatorului "G. Dima" (1950), clasa de compoziție devine permanentă și se leagă de numele lui Sigismund Toduță. Au mai predat compoziția și Gabriel Jodál și Max Eisikovits, temporar, în prima parte a deceniului 6. S. Toduță se impune ca un reformator al noii școli de compoziție, printr-o activitate didactică îndelungată și de prestigiu, o metodologie aparte și un număr însemnat de studenți<sup>2</sup>.

Preluînd în parte tradiția metodologică și de meșteșug componistic de la M. Negrea (cu care a studiat între 1930-1935), îmbogățind-o în timpul studiilor de perfecționare de la Roma (1936-1938) cu Ildebrando Pizzetti, S. Toduță avea să devină un muzician cu o vastă pregătire, dublată de o rară măiestrie pedagogică. O pregătire de excepție, dacă a- dauăm că, în prealabil, trecuse prin severa școală pianistică a Ecaterinei Fotino-Negru, la Cluj, (apoi a lui Alfredo Casella, la Roma), sau că afirmarea pe tărîmul cercetării îi va fi încununată cu titlul de doctor în muzicologie la Instituto Pontificio di Musica Sacra din Roma (1938). S. Toduță a predat aproape toate disciplinele teoretice, începînd cu teorie-solfegiu-dictat (1948-1949), continuînd cu armonie, contrapunct, fugă, forme (1949-1955) și culminînd cu compoziția (începînd din 1949, iar în perioada 1955-1973 - în exclusivitate). Așadar, din multipla perspectivă a formației sale componistice, interpretative, muzicologice și pedagogice, ca sintetizator al unor atît de valoroase tra-

<sup>2</sup> Lista absolvenților clasei de compoziție Sigismund Toduță se află publicată în Lucrări de muzicologie, vol. 14 (1978), Conservatorul "G. Dima", Cluj-Napoca, 1979, p. 19-20. Ea poate fi completată cu multe alte nume ale unor muzicieni care au studiat temporar compoziția sau au asistat la cursuri.

diții filtrate de personalitatea gândirii proprii, S.Toduță va reuși să atingă un nivel maxim al viziunii muzicale, accesibil în cazuri extrem de rare. Tot astfel, personalitatea sa exprimată în planul creației printr-un șir impresionant de lucrări în toate genurile muzicale, s-a impus în ultimele decenii drept un nume de vîrf al componisticii românești, așa cum, probabil, după Enescu, muzica noastră nu a mai avut. Slujind cu nețărmurită dăruire pedagogia compoziției timp de un sfert de secol și atingînd prin aceasta un alt prag înalt al unui crez profund, profesorul S.Toduță a contribuit substanțial la formarea unui număr de circa 20 compozitori, dintre care mulți se află în primele rînduri ale componisticii românești contemporane, slujesc învățămîntul sau împărtășesc meșteșugul său componistic peste hotare.

Profesorul Sigismund Toduță nu a avut un curs scris de compoziție; maniera de abordare analitică a unei programe întocmită cu cea mai mare judiciozitate, alături de comentarea critică a lucrărilor studenților apropie viziunea sa asupra unei clase de compoziție de aceea a unui maestru renescentist care își îndruma îndeaproape discipolii. Nivelul de excepție al cursurilor sale, cu adevărat universitare - într-un Cluj universitar la ale cărui catedre oficiaseră profesori de talia unui I.Hațieganu, C.Daicovicu, L.Blaga, L.Rusu ș.a. -, este atestat nu numai de mărturiile oricărui dintre cei ce le-au frecventat. După o îndelungată experiență pedagogică, la apogeul carierei sale, începe publicarea unei vaste monografii - Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach<sup>3</sup>, proiectată în cinci volume -, lucrare de referință, care demonstrează fără putință de tăgadă profunzimea viziunii și analizei, gradul de informare bibliografică, nivelul de mare sinteză pe care îl atinge (și pe care îl recunosc, de altfel, și prestigioase personalități de peste hotare). Amplificînd cu ochii imaginației această monumentală realizare la dimensiunile marilor epoci creatoare ale culturii muzicale europene, am obține imaginea justă a cursului său de compoziție. Aceasta, în ciuda corectivului pe care autorul însuși îl aduce cu modestie încă din primele pagini: "Cartea noastră nu este un tratat de compoziție. Reprezintă, mai degrabă, un îndemn la cunoașterea barocului muzical, așa cum se reflectă el în operele lui J.S.Bach; reprezintă un îndemn la fundamentarea cunoștințelor componistice (interpretative sau muzicologice) pe cunoașterea trăsăturilor stilistice ale barocului muzical." (Vol.I, p.21).

Arta pedagogică a lui S.Toduță consta înainte de toate în combili-

3 Sigismund Toduță, Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, Ed.muzicală, București; vol.I (Forma mică mono-, bi- și tri-strofică), 1969; vol.II (Invențiunile la două și trei voci) - în colaborare cu H.P.Türk -, 1973; vol.III (Variațiunea-Rondou) - în colaborare cu V.Herman -, 1978.

brarea celor două criterii ce stau la baza formării tînărului compozitor: însușirea meșteșugului tehnic al marilor epoci ale trecutului și exprimarea individualității creatoare. Metodologia sa dezvoltă tehnica componistică pe baze stilistice și urmărea constant articularea ei cu criteriul formal. Pornind de la formele mici ale barocului, unde analiza din punct de vedere morfologic și sintactic tipurile de perioade, modalitățile de construcție și evoluție, parcurgea apoi exprimarea acestor forme la nivelul clasicismului vienez (Mozart, Beethoven), romantismului (Schumann, Brahms) și primei părți a secolului XX (Debussy, Ravel, Bartók, Enescu etc.). În paralel, discipolul prezenta analize similare și exerciții în stil, a căror critică amănunțită era în măsură să demonstreze gradul în care problematica dată a fost însușită. Principiul evolutiv-stilistic se păstra și la nivelul creșterii întinderii și dificultății formale; parcurgea astfel variațiunea, rondoul și sonata, cărora le afecta timpul de studiu corespunzător. De fiecare dată, evoluția era adusă pînă în pragul epocii moderne, unde elevului i se deschide calea exprimării personale. Metoda profesorului S. Toduță poate fi considerată ideală din mai multe puncte de vedere, întrucît ea asigură baza formativă a tînărului compozitor, exclude improvizatia și nesiguranța, direcționează gîndirea muzicală înspre cunoașterea proceselor istorice-stilistice ale evoluției limbajelor și tehnicilor de scriitură, permițînd astfel deschideri spre noi perspective - în cazul existenței unei veritabile chemări creatoare. Această metodă de predare a compoziției cuprinde o echilibrată viziune asupra raportului ce trebuie să existe între tradiție și inovație în perioada de formare a creatorului. Ea constituie totodată un răspuns încărcat de responsabilitate la dilema ce străbate de circa patru secole domeniul pedagogiei componistice cu privire la posibilitatea de transmitere a meșteșugului componistic. Referitor la această problemă cardinală, într-unul din capitolele introductive<sup>4</sup> - care produc cititorului deliciul sintezei unei informații fără precedent, în condițiile unei depline persuasiunii -, comentînd mai multe păreri ale unor reprezentanți de seamă ai muzicii din toate timpurile, autorul face o distincție clară între aptitudinea creatoare (ce nu poate fi învățată) și tehnologia muzicală (ce poate fi învățată); apoi subliniază: "Dar chiar și din ansamblul complicat al procesului de inițiere, în vederea actului de creație muzicală, se desprind unele zone accesibile, iar altele neabordabile prin studiu" (p. 42), pentru a conchide cu o justă observație asupra pericolului academismului: "(...) confirmă posibilitatea unei erudiții cîștigate prin

4 S. Toduță, op.cit., vol. II, p. 41-44.

multă perseverență, dar care poate zăgăzui talentul, sau poate jugula, prin ipostaza de academism, manifestarea liberă a disponibilului creator." (p.43).

+ +

La pensionarea prof.dr. S.Toduță, în 1973, odată cu numirea sa ca profesor consultant, misiunea de a preda compoziția s-a împărțit mai multor discipoli ai săi: mai întâi au fost investiți cu această sarcină Cornel Țăranu și Vasile Herman, apoi Ede Terényi și Hans Peter Türk. O noutate a ultimilor ani o constituie faptul că disciplina poate fi urmată nu numai ca specialitate, ci și ca obiect de studiu facultativ, pentru muzicologi. Prin acest fapt, aproape toate cadrele catedrei de compoziție au avut prilejul de a-și afirma capacitățile pedagogice în acest domeniu.

Se poate spune că strădanile înaintașilor n-au fost zadarnice: școala clujeană de compoziție a devenit în deceniile 5-6-7 o realitate de netăgăduit. Un grup din ce în ce mai larg de creatori - animați de idealuri estetice comune, cu o formație profesională unitară și solidă, pasionați de căutări stilistice care se adapă din același izvor al intonațiilor transilvane, înclinați spre cultivarea scrisului polifonic și a unor forme de largă amplitudine - a creat de-a lungul ultimelor decenii un corpus impresionant de lucrări, în mare parte capabile să înfrunte timpul.

Ca profesor de compoziție, ca rector al Conservatorului, ca îndrumător al tezelor de doctorat în stilistică muzicală, ca participant de frunte la dezbaterile breslei (Filiala Uniunii Compozitorilor), acad. prof.dr. Sigismund Toduță s-a impus ca un adevărat spiritus rector al muzicienilor clujeni din ultimele decenii, putând fi denumit cu adevărat șef de școală. Șef al unei școli aflate într-o perioadă de maturitate și înflorire, cu ramificații din ce în ce mai largi, iradiante, capabilă să aducă un important aport la sporirea zestrei artistice a țării.

#### Sigismund Toduță et l'école clujoise de composition

Dan Voiculescu  
Hans Peter Türk

#### Résumé

Dès la création du Conservatoire de Musique et Art Dramatique en 1919, il y a eu de préoccupations pour reconnaître le caractère supérieur des études grâce à l'existence de la section théorique et de

composition. Marta Negrea (1893-1973) en fut le premier professeur en titre qui a enseigné durant toute la période d'entre les deux guerres. Après la réforme de l'enseignement de 1948, les destinées de la chaire se lient au nom de S. Toduță (n.1908) - musicien de la plus élevée formation artistique et auteur d'une imposante création. On présente d'une manière succincte sa méthode d'enseignement qui résidait en la combinaison des critères stylistiques (assimilation des procédés techniques des grandes époques du passé) avec l'expression de l'individualité créatrice. En tant que titulaire de la chaire de composition entre 1949-1973, S. Toduță a formé environ 20 compositeurs et a institué une véritable école clujoise de composition, arrivée à un moment de maturité et d'épanouissement.

### Sigismund Toduță und die Kompositionsschule von Cluj

Dan Voiculescu  
Hans Peter Türk

#### Zusammenfassung

Seit Gründung des Konservatoriums für Musik und darstellende Kunst im Jahre 1919, gab es Bestrebungen für die Anerkennung seines akademischen Profils, vor allem im Hinblick auf die Existenz der Studienfächer Musiktheorie und Komposition. Marta Negrea (1893-1973) war der erste Titulinhaber für diese Fächer, die er während der ganzen Zwischenkriegszeit unterrichtete. Nach der Unterrichtsreform 1948 bindet sich das Schicksal des Lehrstuhls an dem Namen von S. Toduță (geb. 1908) - Musiker von höchstem künstlerischem Rang und Autor eines eindrucksvollen Schaffens. Es wird seine Unterrichtsmethode kurz vorgestellt, welche aus Verbindung stilistischer Kriterien (Aneignung technischer Mittel der grossen Epochen der Vergangenheit) mit Ausserungen der schöpferischen Individualität besteht. Als Lehrstuhlleiter zwischen 1949-1973 bildete S. Toduță etwa 20 Komponisten aus und gründete eine auch heute noch bedeutende Kompositionsschule.

### Sigismund Toduță and the Cluj Compositic School

Dan Voiculescu  
Hans Peter Türk

#### Summary

As early as in 1919, when the Conservatory of Music and Dramatic Art came into being, there was a care for the recognition of the superior character of studies, through the existence of the theoretical and composition department. Marta Negrea (1893-1973) was the first titular who was lecturing all along the interwar period. After the school-reform (in 1948), the destiny of this department has been linked to the name of S. Toduță (b. 1908) - musician of an utmost artistical formation, and author of a tremendous creation. Here is presented his teaching method which consists in the joining of the stylistic criterions (the mastering of the technical skill of the great epochs of the past) with the expression of the creative individuality. As titular of the composition department - between 1949-1973 - S. Toduță has formed about 20 composers, and constituted a genuine Cluj Composition school what has proved to be in a period of maturity and flourish.

PRIMII TITULARI AI DISCIPLINEI ACOMPANIAMENT LA CONSERVATORUL  
"G.DIMA" DIN CLUJ

Voichița Tinig  
Ileana Janky-Prada

Disciplina Acompaniament s-a introdus în planul de învățământ al conservatoarelor în anul universitar 1952/53. Această măsură a Ministerului Învățământului apare ca o consecință firească a înființării Liceelor de muzică prin Reforma Învățământului din 1948, punându-se problema acoperirii posturilor de corepetitori cu cadre corespunzătoare de specialitate.

La Conservatorul din Cluj, primii titulari ai claselor de Acompaniament au fost Ecaterina Herțegh și Szabó Géza. Alegerea acestora nu a fost întâmplătoare. Amândoi erau absolvenți a două secții ale Academiei de Muzică și Artă dramatică, pregătirea de pianști completându-se cu cea de profesori de muzică și dirijori de cor. Cu toate că, în perioada studenției, ei nu urmaseră un curs propriu-zis de acompaniament, își însușiseră deprinderea de a citi pe verticală partiturile corale, de a urmări vehicularea temelor de la o voce la alta, de a înțelege toată complexitatea unui text muzical, pe baza pregătirii lor teoretice excepționale obținute la cursurile unor măestri ca M. Negrea, Tr. Vulpescu, A. Skeletty sau A. Bena. Pe de altă parte, exersaseră citirea la prima vedere fie în cadrul orelor de specialitate, fie în cadrul orelor de muzică de cameră. Toate aceste motive, precum și faptul că în 1952 atât Ecaterina Herțegh cât și Szabó Géza aveau deja o bogată activitate concertistică de acompaniament, muzică de cameră și dirijat coral, justifică pe deplin hotărârea conducerii Conservatorului de a li se încredința predarea disciplinei nou înființată.

Incercăm, mai jos, să schițăm, pe rând, portretul celor doi profesori care au pus bazele acestei discipline.

Ecaterina Herțegh absolvă "Secția pedagogică pentru pregătirea profesorilor de muzică", în 1936, și secția pian, la clasa Anei Voileanu-Nicoară, în 1937, funcționând apoi, până în 1943, ca profesoară de muzică, la licee din Lugoj și Deva. În această calitate obține, în 1938, cu corul elevilor pe care-i instruiește, premiul I pe țară la Concursul "Tinerimii române". În 1943, pe bază de concurs este angajată la Conservator, funcționând până în 1970, întâi în calitate de corepetitoare, apoi conducând pentru perioade mai mult sau mai puțin îndelungate clasa de pian auxiliar, clasa de dirijat, cea de teorie și solfegiu, pen-

tru ca, din 1952 să devină titulara cursului de acompaniament.

În personalitatea Ecaterinei Herțegh se îmbină în mod armonios muzicianul-interpret, cercetătorul științific și pedagogul cu o înaltă conștiință profesională. În decursul întregii sale activități a muncit cu aceeași asiduitate pe toate aceste trei planuri, din care încercăm, mai jos, să desprindem momentele mai semnificative.

În calitate de acompaniatoare, E. Herțegh a participat la concerte împreună cu soliști vocali și instrumentiști, dintre care amintim pe C. Bobescu, Lisette Dima, Nella Dimitriu, Lya Hubic, C. Ursulescu, G. Ștefănescu-Goangă, D. Ohanesian, S. F. Soltischi, I. Tudoran, L. Halip, D. Bădescu, E. Vlăcovici, G. Iarosevici. Evoluția sa la pian se caracteriza prin prestanță, printr-un remarcabil simț al ritmului, al stilului, prin susținerea cu discreție, dar, în același timp, cu nerv și deplină siguranță, a partenerului.

Din domeniul bogatei sale activități de cercetare științifică stăruim asupra unor lucrări publicate. Astfel, în 1968, în Editura muzicală, apar 640 exemple vocale din opere, un prețios instrument de lucru în studiul științific, conștient și aprofundat al întregii gramaticii muzicale pe baza unor texte din opere, destinat studenților cîntăreți. Relevăm faptul că, în afara unor opere din repertoriul universal, autoarea a cercetat temeinic și opere ale unor compozitori români cum ar fi: Oedip de Enescu, O noapte furtunoasă de P. Constantinescu, Năpasta de S. Drăgoi, Povestea țapului de M. Eisikovits, oratoriul T. Vladimirescu de G. Dumitrescu.

O altă lucrare, elaborată împreună cu E. Borza, premiată de Ministerul Învățămîntului, este Repertoriul pianistic, publicat în 1964 și destinat claselor de pian general din conservatoare și institute pedagogice. Meritul acestei antologii a fost acela de a se adresa studenților pianști începători (în condițiile în care la examenul de admitere nu se cereau cunoștințe instrumentale), dîndu-le posibilitatea de a-și forma un repertoriu pe care să poată aplica cunoștințele teoretice de la celelalte discipline.

Un număr de patru cercetări, din care două au fost elaborate în colaborare cu N. Părvu, respectiv H. Oșanu-Pop, au fost prezentate de E. Herțegh în cadrul sesiunilor științifice ale cadrelor didactice de la Conservator, în 1965-1970, trei dintre acestea fiind publicate în volume ale Lucrărilor de muzicologie. Ele atestă preocuparea Ecaterinei Herțegh pentru cercetarea auzului absolut pasiv, pentru educarea memoriei muzicale, pentru formarea deprinderilor de citire la prima vedere, pentru problema muzicalizării copiilor în prima etapă a studiului pianistic. Muzicologul Paul Michel, prof.dr.docent la Hochschule für Musik "Franz Liszt" din Weimar, cu ocazia vizitei pe care a efectuat-o în 1970 la Conservatorul clujean, s-a exprimat în termeni

elogioși despre lucrarea Gandiții psihologice și metode de formare a deprinderilor de citire la prima vedere, fiind bucuros să constate la Cluj existența unor preocupări de psihologie muzicală.

În activitatea didactică, la cursul de acompaniament, E. Hertegh lucra cu studenții în trei direcții:

- perfecționarea deprinderii de citire la prima vedere
- formarea capacității de transpoziție cu ajutorul cheilor
- însușirea unui bogat repertoriu de acompaniament.

Prin materialul foarte divers pe care-l folosea pentru exercițiile de citire la prima vedere, încerca să îmbogățească cunoștințele de repertoriu ale studenților, propunând spre citire lucrări mai puțin cunoscute, de Reger, Messiaen, Milhaud, Jora și alții. Păcea exerciții de lărgire a câmpului vizual, acoperind treptat cite o măsură a partiturii, pentru a obliga privirea studenților de a merge înaintea execuției.

În munca asupra repertoriului de acompaniament, E. Hertegh urmărea ca studenții să-și formeze o gândire orchestrală. Pe reducățiile de orchestră indica instrumentul care cântă în versiunea originală și pe care pianistul trebuie să și-l imagineze. În acompaniamentele vocale pornea totdeauna de la cunoașterea textului literar, punând la dispoziția studenților traduceri a sute de arii antice și lieduri făcute prin eforturi proprii. Nota cu grijă migăloasă pe partiturile sale toate detaliile de interpretare ale marilor interpreți, făcându-le cunoscute studenților. Deosebit de exigentă, în respectarea textului muzical și al stilului propriu fiecărui compozitor, cerea studenților interpretări ciselate, finite în cele mai mici amănunte.

Ecaterina Hertegh poate fi considerată o precursoare a principului de integrare a învățămîntului cu activitatea de cercetare și cu practica, pledînd pentru acest principiu într-o perioadă în care, încă, nu se introducea practica artistică în planul de învățămînt, într-o perioadă în care se înfiripau primele cercuri științifice studențești. A condus primul "Cerc de artă interpretativă a studenților", de la înființarea acestuia, în 1962, pînă în anul 1965.

Pentru îmbinarea cursului de acompaniament cu activitatea practică, E. Hertegh a organizat colaborarea pianistilor de la clasa sa cu studenți ai claselor de cînt și instrumentale, activitate care se desfășura sub îndrumarea și supravegherea sa, alături de cea a profesorului de specialitate.

Asupra calității muncii sale pedagogice și-a pus amprenta în mod ideal dubla sa specializare și profilul său de muzician complex. Indicațiile pe care le dădea trădau fie calitățile sale de pianistă, fie cunoștințele teoretice, fie temperamentul de dirijor, toate acestea sudate de o rară finețe și sensibilitate.

Szabó Géza este titular al disciplinei acompaniament timp de 22 de ani, din 1952 pînă în 1974.

Înzestrarea sa muzicală excepțională se manifestă încă din copilărie, cînd începe studiul pianului cu tatăl său, compozitorul Dely-Szabó Géza. Calitățile sale sînt remarcate de însuși B. Bartók, care, ascultîndu-l la vîrsta de 13 ani, îl sfătuiește să se dedice carierei pianistice. Astfel, între anii 1928-1932 Szabó Géza studiază la Academia de muzică și artă dramatică din Cluj, urmînd paralel secția pian, la clasa E. Potino, și secția pedagogică. Între 1933-1947 funcționează ca profesor de muzică la liceele din Satu-Mare și Aiud, în afara perioadei cuprinse între 1936-1937, cînd își perfecționează studiile la Conservatorul din Leipzig, studiînd atît pianul cît și orga. Din 1947 pînă în 1974 activează în învățămîntul superior muzical din Cluj, predînd mai întîi pian principal (1947-1952), apoi, din 1952 acompaniament.

Caracteristic pentru metoda sa de predare era accentul deosebit pe care-l punea pe dezvoltarea și perfecționarea deprinderilor de citire la prima vedere, deprinderi în care vedea cel mai prețios auxiliar în formarea unei culturi muzicale, în cunoașterea a cît mai multe lucrări instrumentale, vocale și orchestrale. Pe lîngă parcurgerea unei vaste literaturi, începînd cu preclasicii mai puțin cunoscuți pînă la contemporani, una din metodele sale de antrenare a studenților, de dezvoltare a atenției și capacității lor de concentrare era cititul la patru mîini. Cîci uluitoarea sa agurintă în citirea la prima vedere (ca și în transpoziție) îi obliga pe studenți să se străduiască să țină pas cu profesorul. El considera că un progres substanțial al studenților nu se poate obține decît cu condiția ca aceștia să-și rezolve problemele de bază de ordin tehnic-pianistic, prin parcurgerea tuturor genurilor, a unor exerciții tehnice, prin stăpînirea unor studii de virtuozitate - cum ar fi cele de Czerny - atît în tonalitatea originală cît și în transpoziție. De asemenea, pretindea execuția tuturor temelor din fugile de Bach în transpoziție.

Din activitatea științifică a profesorului Szabó Géza menționăm colaborarea sa la redactarea unei colecții de cîntecce tipărită la Timișoara, în 1944. Preocupările sale din domeniul teoriei muzicale, esteticii și a pedagogiei pianistice sînt concretizate în 10 lucrări păstrate în manuscris, dintre care ne reține atenția Rolul acompaniatorului și contribuția sa în arta interpretativă a muzicii vocale (1966).

Activitatea sa artistică, dovedită pe o perioadă de peste 50 de ani, între 1922-1973, cuprinde remarcabile realizări determinate de stăpînirea unui vast repertoriu în calitate de solist, acompaniator și membru în formații de cameră. Dintre partenerii cu care a colaborat menționăm pe: Sándor Végh, Viski János, Török Erzsébet, Virgil Pop, George Iarosevici, Mihai Constantinescu, Lengyel Xénia, S. Florea Sol-

tischi.

A prezentat la Uniunea Compozitorilor și în concerte publice prime audii de S.Toduță, Dolly-Szabó Géza, G.Jodál, A.Márkos, László Arpad. A cunoscut foarte bine repertoriul pianistic pentru 2 pianе, interpretând în recitale, împreună cu G.Amirag și E.Borza, compoziții valoroase din creația lui Hindemith, Stravinski, Debussy, Enescu, Lutoslawski. De asemenea de reținut sînt de asemenea colaborările sale în interpretarea Concertului pentru patru pianе de Bach, în care a cîntat alături de Ana Voileanu-Micoară, Gheorghe Halmos și A.Demetriad, în 1960, sub bagheta lui A.Ciolan, și alături de N.Oșanu-Fop, N.Panieva-Sebesi și G.Sava, în 1963, avînd ca dirijor pe Emil Simon. Pentru completarea acestei succinte treceri în revistă a nenumăratelor sale apariții publice mai trebuie menționate imprimările la Radio și TV, concertele de orgă. Deoarece se număra printre puținii cunoscători ai orgii, Szabó Géza a acceptat cu plăcere să predea, în afara normei didactice, ore de orgă, facultativ, studenților care doreau să se inițieze în particularitățile de tehnică ale acestui instrument.

Primii titulari ai claselor de acompaniament - Ecaterina Hertegh și Szabó Géza se situează în rîndurile celor mai valoroase cadre didactice, care au contribuit la formarea și consolidarea prestigiului Conservatorului clujean.

Les premiers professeurs d'accompagnement au Conservatoire "G.Dima" de Cluj

Voichița Tinig  
Ileana Janky-Prada

Résumé

Le travail retrace le portrait des deux professeurs qui ont posé les bases de la discipline d'accompagnement (depuis 1952) au Conservatoire "G.Dima" de Cluj, E.Hertegh et Szabó G., et passe en revue certains aspects de leur activité didactique, scientifique et artistique. Se spécialisant dans l'enseignement de cette discipline, ils ont insisté dans la direction du perfectionnement des habitudes de lecture à prima vista, de la transposition à l'aide des clefs, et de l'assimilation d'un riche répertoire d'accompagnement, varié du point de vue stylistique.

Die ersten betitelten Professoren der Begleitungsfachrichtung der  
Musikhochschule "G.Dima" Cluj

Voichița Tinig  
Ileana Janky-Prada

Zusammenfassung

Die Arbeit deutet das Porträt der zwei Professoren an, die das Fach Begleitung (1952) in der Musikhochschule "G.Dima" gegründet haben: E. Hertegh und Szabó G.. Die Arbeit gibt Erscheinungen aus ihrer künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeit wieder. Beide haben eine vollständige musikalische Bildung genossen. Sie haben sich für dieses Fach spezialisiert und haben in Richtung der vervollständigung der Fertigkeit des prima-vista-Lesens und der Schlüssel-Transposition gewirkt, sowie die Aneignung eines reichen stilistisch vielfältigen Begleitungsrepertoires befürwortet.

The First Titulars of the Accompaniment Discipline at the "G.Dima"  
Conservatory in Cluj

Voivnița Tinig  
Ileana Janky-Prada

Summary

The work outlines the portrait of the two teachers, E. Hertegh and G. Szabó, who laid the foundations of the Accompaniment discipline (in 1952) at the "G.Dima" Conservatory of Music in Cluj, rendering aspects of their didactic, scientific and artistic activity. Both of them gained a complex musical training. Having been specialized in the teaching of this discipline, they dwelt upon the perfecting of the facility in reading at prima vista, upon the transposition in different keys, as well as upon the mastering of a rich, stylistically diversified accompaniment repertory.

BASE DECEWII DE ACTIVITATE A CLASELOR DE SUFLĂTORI ȘI PERCUȚIE  
DE LA CONSERVATORUL CLUJEAN

Ion Borcea

În contextul noii vieți politice și sociale care a început să pul-  
seze în Transilvania după actul Unirii din 1918, în toamna anului 1919,  
la propunerea lui Tiberiu Brodicescu, Consiliul dirigent român aprobă  
înființarea Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj, avînd  
ca director pe ilustrul muzician George Bina. În matricola anului școl-  
lar 1919/1920 sînt înscrși 151 elevi, la clasele de cînt, pian, vioa-  
ră, violoncel, pedagogie și artă dramatică. Clasele de suflători iau  
ființă ceva mai tîrziu, cu un număr restrîns de elevi, după cum se  
poate observa din situația alăturată (anexa nr.1).

Referindu-se la organizarea Conservatorului din Cluj, compozitorul  
dr. Augustin Bena, fost director, spunea în 1927, printre altele: "La  
început, ca să se completeze numărul elevilor, admiterile la Conserva-  
tor au fost puțin severe și abia treptat am putut ajunge să facem o co-  
lecționare mai atentă"<sup>1</sup>. Așa se explică de ce numărul elevilor retrași  
sau nepromovați era, în această perioadă, foarte mare. La catedra de  
suflători, situația era și mai nesatisfăcătoare, datorită ignoranței e-  
levilor și a părinților. Pentru a încuraja afluența elevilor spre ace-  
ste instrumente, conducerea Conservatorului a hotărît să nu perceapă  
taxe școlare de la elevii suflători.

O preocupare importantă a constituit-o completarea catedrelor cu  
cele mai bune cadre didactice autohtone. La catedra de suflători au  
fost aduși profesori care activau în orchestra Operei Române din Cluj,  
instrumentiști cu o bogată experiență artistică și cu o înaltă conști-  
ință, care și-au dăruit eforturile pentru pregătirea unor valoroși in-  
strumentiști.

Clasa de flaut a fost condusă de către Constantin Stîhi, absolvent  
(1909) al Conservatorului din București, prim-flautist în orchestra  
Operei Române, care a rămas la catedră pînă în anul 1947, anul pensio-  
nării sale.

Clasa de oboi este deținută deoar un an de Arthur Kontraschek (proba-  
bil oboist la muzica militară sau în orchestra Operei Române), căruia

<sup>1</sup> I. Cornea, Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj, De vorbă cu compozitorul dr. A. Bena, în Dimineața, anul XXIII, nr. 7395, 26.VI.1927.

îi urmează în anul 1924, D. Dumitrescu, interpret și pedagog remarcabil, care a avut merite deosebite în formarea școlii clujene de oboi.

În fruntea clasei de clarinet se află din anul 1923 Otto Gerstner, iar din anul 1924 îi urmează David Rogoza. Absolvent al Conservatorului din București, elevul reputatului pedagog Hans Hoerath, D. Rogoza avea o bogată experiență artistică, însușindu-și principiile pedagogice ale fostului său profesor. Dintre elevii săi, amintim pe Vasile Udrea, primul absolvent al secției de clarinet, care l-a și succedat la catedră între anii 1940-1948.

Clasa de fagot, înființată ceva mai târziu, în anul 1926, a fost îndrumată de mai mulți profesori: Otto K. chner (1926-1932), Gheorghe Simonis (1932-1933), R. Gärner (1933-1934). În anul 1934 este chemat la catedră Nicolae Jurca, primul absolvent al secției de fagot, prim-fagotist în orchestra Operei Române, care a activat pînă în anul 1948.

În primii doi ani de existență (1923-1925), instrumentele de suflat din alamă (cornul, tromba și trombonul) erau constituite într-o singură catedră, avînd ca profesor pe Gheorghe Sfetca, cornist în orchestra Operei Române. Ulterior, în 1925, clasa de trombon a fost încredințată lui F. Divisek, iar în anul 1930 lui A. Teichner, ambii contrabasisti în orchestra Operei Române, care au deținut în perioada respectivă și catedra de contrabas. După pensionarea profesorului Gh. Sfetca (1940), urmează la catedra de corn fostul său elev, Gheorghe Popa. Absolvent din 1930, Gh. Popa avea calități artistice și pedagogice deosebite. Din păcate, decesul său fulgerător la numai 35 de ani a pus capăt unei activități care se anunța a fi deosebit de laborioasă.

Conducerea clasei de trompetă și trombon este încredințată în anul 1935 profesorului și trompetistului Dumitru Cărbunescu, cunoscut și apreciat constructor de vioară, care a funcționat pînă la pensionarea sa, în anul 1947.

Atitudinea plină de sollicitudine față de elevi, orientarea muncii lor spre un studiu intens și rațional în vederea asimilării unei bune pregătiri tehnice instrumentale, au stat la baza principiilor pedagogice promovate de toate cadrele didactice care au funcționat în această perioadă.

Perioada postbelică a înscris cei mai fertili ani din existența Conservatorului clujean. Reforma învățămîntului din 1948, ca și crearea primelor școli elementare și medii de muzică, sînt elemente care atestă preocuparea ca învățămîntul din Conservator să fie integrat în sistemul învățămîntului superior.

Clasa de flaut a fost îndrumată, între anii 1947-1963, de Dumitru Pop, care a activat în paralel și ca instrumentist în orchestra Ope-

rei Române, iar apoi ca solist al Filarmonicii de stat. La Conservator a deținut mai mulți ani și funcția de șef de catedră, iar între 1958-1959 a îndeplinit-o și pe cea de decan al facultății interpretative. Succesorul său, Gavril Costea, numit preparator în anul 1962, avea să continue și să dezvolte pe o treaptă superioară principiile pedagogice ale fostului său profesor. Inzestrat cu un talent deosebit și cu o excepțională pregătire de specialitate, G. Costea devine în scurt timp o remarcabilă personalitate a vieții noastre muzicale, care semnează deja o importantă discografie.

Clasa de oboi, după pensionarea în 1959 a eminentului oboist și pedagog D. Dumitrescu, este preluată de fostul său elev, Simion Hudrea, oboist în orchestra Operei Române și mulți ani profesor la Liceul de muzică din Cluj. Din mâna acestui iscusit pedagog a ieșit o pleiadă de excelenți oboiști ca: R. Chișu, A. Marc, E. Guși, S. Costea, M. Szöverdi și alții. În anul 1971 a fost numit asistent Aurel Marc, care după 2 ani avea să devină titularul disciplinei. Laureat al unor concursuri naționale și internaționale, el desfășoară o bogată activitate solistică și de cameră, în țară și peste hotare, remarcându-se ca un oboist de prim rang<sup>2</sup>.

Clasa de clarinet a fost îndrumată între anii 1948-1950 de Cristea Solea și între 1950-1952 de Ion Goia. Deși este titularul disciplinei pentru scurt timp, Cristea Solea trebuie remarcat prin soliditatea pregătirii sale profesionale. A fost un reputat muzician-interpret, prim-clarinetist în orchestra Operei Române și Filarmonicii "Ardealul", susținând concerte - ca solist - și recitaluri de muzică de cameră. Preluând conducerea clasei de clarinet în anul 1953, Nicolae Broșteanu a contribuit în mod substanțial la formarea unor valoroși clarinetiști. Ca interpret, a desfășurat o merituoasă activitate artistică orchestrală și solistică, dedicându-se, ani în gir, și muzicii de cameră. Pedagog de prestigiu, cu o vastă experiență la catedră, a reușit ca în cele peste 300 de pagini ale lucrării sale intitulată Metodă de clarinet să-și expună principiile pedagogice ale predării clarinetului, principii ce l-au călăuzit pe-a lungul celor 40 de ani cât a slujit învățământul muzical românesc. Numit asistent în anul 1965, Ion Goia devine titularul disciplinei în anul 1975, an în care se pensionează fostul său profesor, N. Broșteanu. Alături de pasiunea și interesul manifestate pentru munca pedagogică, Ion Goia se afirmă puternic și pe tărâm artistic. În cele peste 150 de concerte și recitaluri susținute a raportat un frumos succes. Clarinetistul Ion Goia cântă cu multă

2 "... Aurel Marc, prin claritatea cântului său și puritatea sonorității sale, a oferit o interpretare demnă de cei mai mari oboiști ai lumii" scria un cotidian francez (ziarul Annecy, Franța, 6. IX. 1976).

expresivitate, cu o tehnică precisă și clară și cu o frazare subtil gândită. Principiile sale pedagogice se întemeiază pe o riguroasă disciplină în asimilarea treptată a tehnicii instrumentale și interpretative.

Clasa de fagot este condusă din anul 1948 de Constantin Arcu, mulți ani prim-fagotist în orchestra Operei Române și Filarmonicii "Ardealul". În dubla ipostază de pedagog și șef de catedră (1963-1968), el depune eforturi lăudabile, stimulând și mobilizând colectivul, pentru o cifră temeinică fundamentare teoretică și practică a cursurilor. O realizare de prestigiu a constituit-o înființarea în anul 1966 a ansamblului de suflători și percuție "Aulodia". Succesele formației, concertele de înaltă ținută artistică pe care le-a prezentat, sînt rezultatul muncii celor mai talentați studenți ai catedrei, alături de dascălii lor, sub îndrumarea artistică a profesorului G. Arcu. Același profesor a elaboret și cursul de metodică predării instrumentelor de suflăt și percuție.

La clasa de corn au predat pe rînd Petre Ferpa (1946-1948) și Ion Bochiș (1948-1954). Ambii, prim-cornști în orchestra Operei Române, au scris deosebite în organizarea și desăvîșirea muncii instructive din catedră. În mod deosebit, raționăm pe Petre Ferpa, cunoscut și apreciat prin calitățile afirmate ca instrumentist și pedagog, precum și prin rezultatele bune obținute în formarea tinerilor cornști de la Liceul de muzică clujean. Din anul 1959 se alină la conducerea clasei de corn Vasile Muregan, prim-cornist în orchestra Operei Naționale și ulterior dirijor, dar din anul 1967 a se alătură și Ion Olteanu, prim-cornist al Filarmonicii clujene, apreciat interpret solist, cu reale calități artistice. Datorită activității lor pedagogice, școala clujeană de corn a cunoscut o curbă meritu ascendentă.

Clasa de trompetă este reprezentată, între anii 1947-1953 de Remus Adam, prim-trompetist în orchestra Operei Române, cărui i-au urmat în ordine: Mihai Menea (1953-1955), Vasile Muregan (1955-1960) și Tiberiu Bodor (1960-1963). Aceștia, deși nu toți trompetiști prin formație, s-au preocupat cu asiduitate de gălirea unor mijloace și metode cît mai adecvate de instruire și educare a tinerilor trompetiști. În anul 1960 este numit la catedră Gheorghe Hagat, prim-trompetist al Filarmonicii clujene și cunoscut solist concertist, care se remarcă prin pasiune și interes deosebit față de munca pedagogică. El contribuie la îmbogățirea materialului didactic (restrîns pe acea vreme), prin realizarea unor transcrieri și adaptări, dar mai ales prin elaborarea unor exerciții tehnice în care sînt dezvoltate principiile sale pedagogice.

Disciplina de trombon-tubă este îndrumată din anul 1948 de Ștefan

Practic, clasa de percuție și-a început activitatea în anul 1948,

avînd ca profesor pe Ion Repta, timpanist în orchestra Operei Române. Acestui inimos și priceput pedagog i se cuvine recunoștință pentru faptul de a fi pus bazele școlii clujene de percuție, pregătind premisele dezvoltării ulterioare a ceea ce este astăzi prestigiosul Ansamblu de percuție. Cel care a continuat muzca începută de I.Repta, dezvoltînd-o pe o treaptă superioară, este Grigore Pop. Sub îndrumarea acestui excepțional percuționist și pedagog, clasa de percuție cunoaște cei mai prosperi ani din existența sa. Așa, de pildă, Iancu Dumitrescu spunea: "Ansamblul de percuție, condus de profesorul Grigore Pop de la Conservatorul "G.Dima" din Cluj-Napoca, a fost, fără discuție, o premieră bucureșteană de prim ordin (...) Să mai aplaudăm și calitatea exclusiv muzicală a studenților și absolvenților Conservatorului din Cluj"<sup>3</sup>.

Printre muzicienii-corepetitori care s-au perindat la catedră și care au adus sau aduc o importantă contribuție la creșterea prestigiului catedrei noastre, amintim pe: Gabriela Maczalik, Ogneanca Lefterescu, Minuca Oganu-Pop, Harald Enghiurlin, Iudit Kiss, Gabriela Țereanu, Dan Voiculescu, Valentin Gora, Agneta Mureșan, Eva Dragomir, Susana Pentek, Alexandrina Dăianu, Annie Irion-Azzola.

Procesul evolutiv al activității catedrei din ultimele trei decenii s-a caracterizat printr-o preocupare constantă a tuturor cadrelor didactice de a găsi cele mai bune și eficiente metode de predare pentru pregătirea generațiilor de instrumentiști și pedagogi. Studiul atent și exigent al tradițiilor școlii românești de interpretare, a experienței celor mai înaintate școli muzicale, a dus la conturarea unei noi orientări în concepție și metodă. Astfel, aprofundîndu-se procesul de muncă al instrumentistului, pe baza celor mai noi cercetări psihologice, s-a evidențiat rolul important pe care-l are factorul psihologic în timpul studiului. Învățarea tehnicii, înainte de a fi un act fizic, este unul psihic. Se afirmă astfel importanța educării gândirii muzicale și a auzului muzical, a dezvoltării imaginației în instruirea muzicianului interpret.

Sub raport repertorial, catedra a renunțat treptat la nenumăratele fantezii, variațiuni, piese de virtuoziitate, care abundau în dificultăți tehnice, introducînd în programele studenților creații cu un bogat conținut muzical, între care muzica contemporană românească și universală a ocupat un loc preponderent.

În cele șase decenii de existență, de efort și dăruire din partea foștilor și actualilor profesori, clasele de suflători și percuție au dat artei și învățămîntului muzical românesc un număr de 308 absolvenți a căror valoare artistică și pedagogică a fost unanim apreciată pe plan național și internațional (anexa nr.2).

<sup>3</sup> I. Dumitrescu, Percuționistii, în Săptămîna, București, nr.487,4.IV. 1980.

## ANEXA NR.1

## SITUAȚIA CLASELOR DE SUPLĂTORI LA ÎNCEPUTUL ACTIVITĂȚII LOR

Nr. crt.	Clasa	Anul înființării	Numărul elevilor înscriși	Numărul elevilor promovați	Numărul elevilor retrași sau nepromovați
1.	Flaut	1921	7	3	4
2.	Oboi	1923	6	3	3
3.	Clarinet	1923	7	3	4
4.	Fagot	1926	3	1	2
5.	Corn	1923	5	3	2
6.	Trompetă	1923	2	2	-
7.	Trombon	1923	1	1	-
Total			31	16	15

## ANEXA NR.2

SITUAȚIA ABSOLVENȚILOR PE SECȚII  
PÎNĂ ÎN ANUL 1979

1.	Flaut	46
2.	Oboi	36
3.	Clarinet	59
4.	Fagot	37
5.	Corn	33
6.	Trompetă	32
7.	Trombon-fabă	37 (din care 10 tubă)
Total		308

Six décennies d'activité des classes de bois, de cuivres et de percussion au Conservatoire clujois

Ion Borog

## Résumé

Dans ce travail l'auteur fait une brève présentation et caractérisation de l'activité et de la personnalité des professeurs qui ont, tour à tour, dirigé les classes de bois, de cuivres et de percussion. On y met en évidence les préoccupations de l'actuel collectif de chaire de rendre toujours plus efficace le procès instructif éducatif, de développer à une échelle qualitativement supérieure la formation professionnelle des étudiants.

Sechs Jahrzehnte Tätigkeit der Bläser- und Schlagwerk-Klassen am  
Klausenburger Konservatorium

Ion Boros

**Zusammenfassung**

Die Arbeit charakterisiert und stellt jene Lehrkräfte kurz vor, die im Laufe der Jahre die Aktivität der Bläser- und Schlagwerk-Klassen am Konservatorium geleitet haben. Es wird ferner auf die Ziele der jetzigen Lehrstuhlinhaber hingewiesen, die in der ständigen Hebung des Unterrichts-niveaus und der qualitativ höherstehenden professionellen Ausbildung der Studenten bestehen.

Six Decades' Activity of the Wind and Percussion Classes at the Cluj  
Conservatory

Ion Boros

**Summary**

The work comprises a concise presentation and characterization of the activity and that of the personality of the teaching staff succeeding in leading positions at the wind and percussion classes. The author points out the concerns of the present teaching staff regarding the constant improvement of the instructive-educative process, and the development of the students' professional training to a higher qualitative level.

I c 1272 / 13

J. 149.593 / 1984

CONSERVATORUL  
„G. DIMA”  
BIBLIOTECA

INV. 1992

Inv. 1986

Tiraj: 300 exemplare  
Prețul: 9 lei



CONSERVATOR  
J. C. DAVIS  
B L O

1911  
MAY 11  
1911