



1854 - 1883.

CENTRUL CULTURAL BUCOVINA



CCPCT

# Ciprian Porumbescu necunoscut

FESTIVALUL EUROPEAN AL ARTELOR  
„CIPRIAN PORUMBESCU”

EDIȚIA a II-a / 2012

EDITURA LIDANA  
SUCEAVA 2012

**CONSILIUL JUDEȚEAN SUCEAVA  
CENTRUL CULTURAL BUCOVINA – CENTRUL PENTRU  
CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA CULTURII  
TRADIȚIONALE**

**FESTIVALUL EUROPEAN AL ARTELOR  
„CIPRIAN PORUMBESCU”**

**EDIȚIA a II-a / 2012**

**CIPRIAN PORUMBESCU  
NECUNOSCUȚ**

**SESIUNEA DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE  
2 iunie 2012  
Muzeul Memorial Ciprian Porumbescu**

**SUCEAVA 2012**

**INIȚIATORI-RESPONSABILI PROIECT SIMPOZION:  
Constanța Cristescu și Sever Paraschiv Dumitrache**

**RESPONSABIL REALIZARE VOLUM:  
Constanța Cristescu**

**COLEGIUL DE REDACȚIE:**  
**Adrian Vicol** (cercetător principal Institutul de Etnografie și Folclor  
“Constantin Brăiloiu” al Academiei Române)  
**Florin Bucescu** (pr. prof. univ. dr. Universitatea de Arte “George Enescu” Iași)  
**Constantin Catrina** (prof. univ. dr. Universitatea Transilvania Brașov)

ISSN 2284-712X  
ISSN-L=2284-712X

@Toate drepturile rezervate CCPCT



# CUPRINS

## PARTEA I: *STUDIA*

VIOLONISTUL CIPRIAN PORUMBESCU, Sherban LUPU.....	7
CIPRIAN PORUMBESCU ÎN CÂTEVA DOCUMENTE ȘI MĂRTURII EXISTENTE ÎN CETATEA BRAȘOVULUI (Sec. XIX-XX), Constantin CATRINA.....	9
CIPRIAN PORUMBESCU – MILITANT PENTRU UNIRE, Vasile VASILE.....	30
CIPRIAN PORUMBESCU - ALCHIMIE INTERIOARĂ, Ozana KALMUSKI- ZAREA.....	34
CREAȚIA MUZICALĂ RELIGIOASĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU, Titus MOISESCU.....	44
CONSIDERAȚII DESPRE MUZICA CORALĂ RELIGIOASĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU, Irina Zamfira DĂNILĂ.....	50
OPERETA “CRAI NOU” DE CIPRIAN PORUMBESCU – O ANALIZĂ DIN PERSPECTIVĂ POSTMODERNĂ, Laura VASILIU.....	60
CREAȚIA PIANISTICĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU - INTEGRARE ÎN EPOCĂ; ASPECTE DE GEN ȘI FORMĂ, Elena-Maria ȘORBAN.....	66
DESPRE CREAȚIA PIANISTICĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU, Enea BORZA.....	74
ARMONIZAREA FOLCLORULUI ÎN CREAȚIA PIANISTICĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU, Constanța CRISTESCU.....	86

## PARTEA a II-a: *DOCUMENTA*

[autor secțiune Constanța Cristescu]

CIPRIAN PORUMBESCU, CREAȚII PENTRU VIOARĂ, VIOARĂ ȘI PIAN ȘI PENTRU ORCHESTRĂ. Mss de colecție .....	99
Parafrază pe o temă română, pentru vioară .....	100
Arie variată română, mss. vioară .....	102
Rapsodie română, pentru vioară cu acompaniament de pian .....	104
Reverie, pentru vioară și pian .....	111
Balada, pentru vioară și pian .....	117
Hora Prahova, pentru orchestră (știmele) .....	119
Ah, suflete, pentru orchestră (știmele) .....	139
IMAGINI DOCUMENTARE DIN MANIFESTĂRI ALE FESTIVALULUI EUROPEAN AL ARTELOR “CIPRIAN PORUMBESCU” .....	161





# PARTEA I: *STUDIA*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Responsabilitatea asupra conținutului lucrărilor revine în exclusivitate autorilor.





# VIOLONISTUL CIPRIAN PORUMBESCU

- Sherban LUPU -

- Violonist, Profesor Emerit, University of Illinois SUA -

Ciprian Porumbescu s-a considerat întreaga sa viață violonist. Vioara sa i-a fost alături în cele mai importante momente ale vieții. Primele sunete ale viorii care îi vor rămâne întipărite în suflet le aude de la un lăutar sătesc la o clacă de tors.

A început **studiul viorii** cu scripcarul Urda în Ilișești. A continuat cu învățătorul violonist Simon Maier la Școala Evanghelică din Ilișești, apoi cu Anton Valentin care era și organistul bisericii romano-catolice din Suceava. Câteva luni a studiat cu C. Schlotzer, ajutor de judecător și violonist, care din păcate, a murit după câteva luni.

Observăm că deși în această perioadă a schimbat câțiva profesori, lecțiile au continuat în mod regulat și fără îndoială cu tot ce se putea oferi mai bun micului Ciprian din punct de vedere pedagogic în Ilișești. Dar mai ales, în ciuda obstacolelor, se remarcă o puternică determinare de a continua lecțiile de vioară.

În 1865, odată cu mutarea lui Iraclie Porumbescu la Stupca, Ciprian îl cunoaște și îl ascultă pe marele Kir Grigore Vindireu, acel Barbu Lăutaru al Bucovinei. De la el, Ciprian a învățat arta străveche lăutărească și repertoriul minunat al Bucovinei. Aici erau de fapt, mulți lăutari vestiți, Stupca fiind un centru important al muzicii lăutărești.

Deci, putem conchide că până la acea vreme el a beneficiat pe de o parte de îndrumarea clasică și solidă a școlii germane, prin Maier, Valentin și Schlotzer, iar în paralel, și-a însușit secretele și dibăcia artei lăutărești cu Vindireu.

Ca elev al liceului din Suceava, Ciprian și-a continuat studiile cu profesorul Ștefan Noisevici. Tot de aici avem primele mărturii despre cântatul său la vioară: “ca elev al liceului din Suceava, Ciprian știa să cânte din vioară, punând în ceea ce executa, nespun de mult suflet.”<sup>2</sup>

Iată și mărturia prietenului său Constantin Moraru, din timpul studiilor la seminar: “Ah, vioara aceea atât de fermecată de degetele iscusite ale maestrului, mi-a fost dat s-o aud trei ani de-a rândul, cât am petrecut cu Ciprian în seminar și ea m-a însuflețit atât de mult, încât n-o mai pot uita niciodată, căci ca dânsa n-am mai auzit alta atât de măiastră, mai ales în cântarea doinei și a cântecelor noastre populare”.

În 1879 îl găsim pe Ciprian la Universitatea din Cernăuți, iar în 1880 dă examen la Conservatorul din Viena la vioară (!), contrabas și compoziție, de unde rezultă că el atinsese un nivel destul de înalt pentru a fi admis la această prestigioasă instituție de învățământ superior.

**El cânta pe o vioară Amati din 1626** pe care o numea “mireasa mea”. Această vioară i-a fost vândută tatălui lui Ciprian de un lăutar țigan, în împrejurări misterioase, demne de poveste. Mulțumită informațiilor primite de la doamna Nina Cionca, fiica lui Romulus Cionca, am aflat că din păcate, vioara a dispărut în prima zi de război – 6 august 1916. Vioara se afla în casa familiei Rațiu unde copiii Marioarei, Livia și Ciprian, fiind arestați, au fost duși direct la Doftana. Vioara a rămas în casa care a fost distrusă.

---

<sup>2</sup> Ștefan Pavelescu, *Viața lui Ciprian Porumbescu*, Suceava, 1940

Atât din corespondență cât și din mărturii avem informații despre **repertoriul lui Ciprian**. Zilnic el cânta cu sora sa Marioara sau cu Berta Gorgon lucrări de Haydn sau Beethoven. Știm, din scrisori, că în ziua arestării sale cânta alături de sora sa lucrări de Arditti și Vieuxtemps, ceea ce demonstrează un nivel tehnic ridicat de virtuozitate. De asemenea, știm că la el veneau lăutari din împrejurimi pentru a învăța de la el cântece și doine populare bucovinene.

### **Vioara i-a fost alături în toate momentele importante ale vieții.**

La Serbarea de la Putna din 1871, unde se adunaseră români de pretutindeni, copleșit de emoție patriotică, Ciprian i-a smuls vioara din mâinile marelui lăutar Grigore Vindireu și a cântat o doină, după care a căzut în brațele tatălui său spunându-i că “a cântat Daciei întregi”.

În 18 noiembrie 1877, ziua arestării sale, el cânta alături de sora sa Marioara.

În temniță alina durerile unui țăran, coleg de celulă, cu vioara sa.

Aflat în Italia la Nervi, în 1882, ignorând sfatul medicilor, Ciprian cere să i se trimită vioara cu care va cânta Mării Mediterane. Iată ce scrie Ciprian despre acest ultim moment violonistic al scurtei sale vieți: “când mi-au adus vioara, eu, fără să o mai dispachetez, am luat-o subsuoară și am grăbit cu ea la mare... Scoțând vioara din scrinas și cercându-i strunele, am gândit oare ce să cânt? ... Ah! Știu ce să cânt! Voi cânta acestei Mări Mediterane, ce e mai drag și scump românului, ca Marea să ducă acel cântec oceanului și oceanul să spuie lumii, care cântec e mai scump și mai drag neamului meu... Am cântat, pare-mi-se ca niciodată până atunci, așa de lung și cu așa de adâncă simțire, doina. ... Cântând eu, mi se părea că acordurile vioarei mele ajungeau departe, preste apa mării și de acolo se întorceau iarăși la urechile mele, la inima mea, și încă mai dulci și mai duioase, de cum le scoteam eu din draga mea cremoneză.”

**Lucrările sale originale** pentru vioară sunt: Balada, Reverie, Dorul, Rapsodia, În pădure (vioară solo), Pe câmpiile Stupcei (vioară solo), Une pensée fugitive, Morceau de salon, Nocturna (vioară solo).

Deși opusurile violonistice ale sale sunt puține la număr, am fost surprins să constat că majoritatea pieselor pentru pian se pot transcrie cu ușurință pentru vioară, ceea ce în opinia mea demonstrează că el le “compunea” la vioară. Astfel este piesa “Zâna Dunării” (Mazurka) pe care am aranjat-o pentru vioară. Unele dintre lucrările sale au fost transcrise de Romulus Cionca, iar “Balada” va rămâne una dintre cele mai strălucitoare nestemate ale creației românești.

Această piesă nemuritoare de un tragism sfâșietor și de o melodicitate nu numai măiastră, dar și de neuitat, avea să devină un fel de imn al națiunii române. **Balada** avea să se întipărească în inimile oamenilor de pretutindeni până în îndepărtata Chină, unde eu am interpretat-o și unde și acum ascultătorii varsă o lacrimă când o aud.

Putem concluziona că *Ciprian Porumbescu a studiat vioara temeinic cu cei mai buni profesori din împrejurimile copilăriei sale, studii ce au continuat la seminar și la Viena. Avea un repertoriu bogat, alcătuit din lucrări camerale și chiar piese de virtuozitate. Cânta la vioară cu multă pasiune, iar interpretările sale care erau convingătoare și emoționante rămâneau adânc întipărite în inimile ascultătorilor. Un foarte bun cunoscător al repertoriului folcloric, el devenise un virtuoz al artei lăutărești.*

Vioara i-a fost lui Porumbescu glasul inimii și sufletului său și prin cântul ei el și-a revărsat dragostea lui nețărmurită pentru neamul românesc.

# CIPRIAN PORUMBESCU ÎN CÂTEVA DOCUMENTE ȘI MĂRTURII EXISTENTE ÎN CETATEA BRAȘOVULUI (Sec. XIX-XX)

- Constantin CATRINA -

[Prof. univ. dr. Universitatea Transilvania Brașov – Facultatea de Muzică]

Cele opt secvențe rânduite aici sub forma unei suite de evenimente și consemnări muzicologice reprezintă, în mod concret, prezența și împlinirile deosebite ale profesorului, dirijorului, compozitorului și cronicarului muzical Ciprian Porumbescu în mediul cultural și artistic al Brașovului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Textul de față, susținut de o documentare arhivistică și ilustrativă, capătă sub această formă un înțeles special în centrul căruia se află mereu sensibilul și prodigiosul compozitor bucovinean: Ciprian Porumbescu.

\*

1. *O nuntă la Dârstele Brașovului, cu oaspeți din Bucovina*. Ca invitat al lui Andrei Bârseanu<sup>1</sup>, a cărui soră se căsătorește la acel început de toamnă, Ciprian Porumbescu avea să-i transmită Mărioarei, sora lui, la 3-4 septembrie 1882, o scrisoare încărcată de o sinceră și bogată documentare.

„A fost – apreciază Ciprian Porumbescu – o nuntă românească... Toți joacă, tineri și bătrâni. Întâi *Hora miresei*, când trebuie să joace toți (cu toții am jucat) – însă [este] o horă minunată. Un rondou imens – și acesta se mișcă atât de frumos, în tact, cu acei anumiți pași și cu mâinile – splendid. Apoi a urmat *brâul*, apoi *sârbeasca*, apoi *hațegama*, apoi *Hora Dârstei*, apoi *bătuta*, apoi *învârtita* etc. D[umne]zeu știe că nu se mai sfârșea și un joc era mai frumos ca celălalt. Și cum știu să danseze! Nici n-ai crede că acești bărbați, aparent atât de greoi și neîndemânatici în cizmele lor, mai pot pași atât de ușor și de sprinten, făcând cele mai frumoase figuri, și fiecare din ei, bărbați și femei, joacă atât de bine!

Fiica preotului cunoaște toate aceste dansuri și joacă cu fiecare. De fapt este așa: îndată ce o femeie este luată la joc, se joacă atâta timp cât ține muzica, - bărbatul, când este obosit, predă dansatoarea lui altuia, acesta iarăși altuia, astfel încât o dansatoare

---

<sup>1</sup> Andrei Bârseanu (n. 1898, Dârste – Brașov – d. 19 aug. 1922, București), profesor, folclorist și poet. A studiat la Facultatea de Litere și Filozofie de la Viena și München (1878-1881). În capitala austriacă a fost președintele Societății Academice „România Jună”. În ambianța activităților literar-muzicale de la „România Jună”, A. Bârseanu a compus versurile pentru *Imnul Unirii* („Pe-al nostru steag”) cu muzica lui Ciprian Porumbescu. Apoi a contribuit în mod direct, ca regizor, la reușita primelor spectacole brașovene cu opereta „*Crai Nou*” (11 și 12 mart. 1882, st.n.). De asemenea este autorul versurilor pentru lucrarea compusă de G. Dima: *Cantată la Jubileul de 50 de ani al Gimnaziului Gr.Or.Român din Brașov* (1900), precum și al celor de la *Imnul Astrei* de Iacob Mureșianu (1857-1917). A fost vicepreședinte (1905-1910) și președinte al *Astrei* (1911-1922), membru și vicepreședinte al Academiei Române. A publicat folclor literar cu ajutorul elevilor și a semnat cu deplină autoritate lucrarea monografică *Istoria Școalelor Centrale Române Gr.Or.din Brașov* (1902)



joacă cu 8-10 dansatori fără să părăsească locul de joc. Nunul și nuna joacă întruna. Noi ședeam pe o bancă și priveam. Eu cred însă că ai putea privi un an întreg fără să te sature. Odată cu lăsarea serii încetează jocul și oamenii se răspândesc spre casele lor.

Noi am intrat în casă, ni s-a dat tortă și vin și am plecat acasă.

Nuntașii cei mai intimi, împreună cu mirii se duc seara la «nunu mare», se bea și se joacă.

Acolo nunul este persoana principală, adică el este păcălit pe cât se poate, femeile fac tot felul de «batjocură» cu el.

El trebuie să-și scoată cizmele – se presară cărbuni aprinși pe podea și el trebuie să joace. Nuna stă alături de el cu apă rece ca să stingă cărbunii, femeile n-o lasă și așa se face mult haz. Cu aceasta se încheie nunta<sup>2</sup>. Și eu închei, deoarece Geiff[r]ig vine să cânte cu mine”<sup>3</sup>.

Prezența lui Ciprian Porumbescu la Dârstele Brașovului astfel consemnată, stă în legătură directă cu zilele premergătoare deschiderii anului școlar de la Gimnaziul Românesc din Șcheii Brașovului, 1881-1882.

**2. Ciprian Porumbescu – profesor de cântări și dirijor de cor.** Deși Ciprian Porumbescu menționează între documentele înaintate Eforiei școlare din Brașov, pentru numirea sa în învățământ, că are *sub tipar o Școală de cântare*, respectiv: *Elementele muzicii corale pentru școlile populare și normale după o metodă catehetică cu un apendice de Exerciții, cântări lumesci și imnuri bisericesti*, exemplarul de la Biblioteca Academiei Române – Cabinetul de Muzică, nr. 6235, ne dovedește că lucrarea menționată a rămas totuși sub formă de manuscris. Astfel, alcătuită din două secțiuni: Partea I / **Teoretica** și Partea a II-a / **Practica**, *Școala de cântare...* propusă de C. Porumbescu va asigura elevilor săi o bună cunoaștere și însușire a elementelor teoretice până la, inclusiv, gamele cu 5 diezi și 5 bemoli etc. Se reține încă atenția pe care profesorul C. Porumbescu o va acorda repertoriului de cântece precum: *Rugăciune*, *Cântecul Gintei latine*, *Cântec de primăvară*, *Dor de călătorie*, *Rândunica*<sup>4</sup> ș.a. Este posibil, însă, ca unele cântece cu caracter didactic să le fi extras și din *Colecțiune de cântece sociale pentru studenții români* tipărită la Viena în 1880. Avem în vedere, de pildă, *Imnul Unirei*, *Cântecul tricolorului*, *Inima de român* etc.

Conform celor subliniate de muzicologul Romeo Ghircoiașiu (1919-1995), „Ciprian Porumbescu a acordat o mare importanță rolului educativ pe care trebuie să-l aibă muzica. În acest sens, și-a exprimat părerea că – subliniază muzicianul clujean –

---

<sup>2</sup> Nina Cionca, *Ciprian Porumbescu*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 190-191; Viorel Cosma, *Ciprian Porumbescu și mișcarea artistică de amatori*, în *Îndrumătrul Cultural*, București, nr. 10, 1978, p. 5; Constantin Catrina, *Ciprian Purumbescu. O sută douăzeci și cinci de ani de la naștere*, Brașov, Filarmonica de Stat “George Dima”, 1978, p. 29-30.

<sup>3</sup> Hermann Geiff[r]ig, organist, compozitor și în câteva rânduri profesor suplinitor de muzică la Gimnaziul Românesc din Șcheii Brașovului. I se interpretează de către *Reuniunea de Gimnastică și Cântări* două din compozițiile sale: *Hora dorobanților de la Grivița* și *Durerea săteanului român*. I-a fost profesor de pian lui Ciprian Porumbescu în perioada de la Brașov (Constantin Catrina, *Cântecele transilvănenilor pentru independență națională*, în *SCIA* (s.TMC), București, Tom 24, 1977, p. 112-152 și ANR-DJBv., Fondul Eforia Școalelor din Brașov, dosar 220).

<sup>4</sup> Vezi și Paul Leu, *Ciprian Porumbescu*, București, Editura Muzicală, 1978, p. 177-178.

educația trebuie începută printr-o muzică mai ușoară, mai accesibilă, adică prin «dansuri și arii naționale» și apoi să progreseze succesiv, însă tot în spirit național”<sup>5</sup>.

Ca profesor de cântări, Ciprian Porumbescu a predat, săptămânal, 12 ore repartizate pe următoarele grupe de clase:

Cântări în cl. I și a VII-a g.(imnazială) și a II-a reală	4 ore
Cântări în cl. a III-a g.(imnazială) și a III-a reală	2 ore
Cântări în cl. a IV-a g.(imnazială) și a IV-a reală	2 ore
Cor de bărbați pentru cl. V-VIII g.(imnazială) / I-III c.(or)	2 ore
Cântări în clasa a IV-a și a V de fete <sup>6</sup>	2 ore

Pentru aceste ore va fi remunerat cu 500 fl.v.a.; iar ca dirijor al Corului de la Biserica Sf. Nicolae cu încă un salariu de 600 fl.v.a. care se vor plăti „în rate lunare anticipative a 50 fl.”<sup>7</sup>

Mai ales după ce revine de la Chizătău, Ciprian Porumbescu va insista pe lângă Comitetul Parohial al Bisericii Sf. Nicolae ca să fie ajutat nu doar cu un cor de copii ci cu unul alcătuit „din juni și bărbați din popor, precum și soțiile, respectiv fetele lor (...). Cum se fac în alte părți coruri de plugari, așa putem și noi avea un cor și încă puternic din sânul poporului nostru”<sup>8</sup>. Reușita unui astfel de demers va izbuti, desigur, cu prilejul spectacolului în premieră *Crai Nou*, la care tineri și vârstnici, sub bagheta entuziaștului lor dirijor, au produs „un succes extraordinar”.

Au existat, desigur, și alte prilejuri în care tânărul profesor bucovinean își va demonstra măiestria de îndrumător al activităților corale patronate de către Gimnaziul Românesc înființat în anul 1850, de către arhiepiscopul Andrei Șaguna. Astfel, la întrunirea *Societății de Lectură a Studenților Români din Brașov*, care s-a desfășurat în ziua de 6 ianuarie 1882, aceeași *Gazetă* nota: „Sala Gimnaziului era îndesită de un numeros public, care a ascultat cu cel mai mare interes producțiunile literare și muzicale. Ele au mulțumit pe toți astfel încât publicul a aplaudat viu pe directorul gimnaziului [Ștefan Iosif] când, la finalul producției a mulțumit conducătorului societății, d-lui Andrei Bârseanu pentru frumosul rezultat. „În special – se spune în continuare – s-a distins noul profesor de muzică, d. C.G. Porumbescu, care a știut în scurt timp să organizeze un cor de studenți, a cărui producțiuni îi fac mare onoare, «Hora Sinaii», prelucrată de d-sa pentru care, a fost aplaudată și a trebuit să se repeteze”<sup>9</sup>.

Optimismul exprimat de cronicarul brașovean la începutul anului școlar 1881-1882, și anume că s-a prezentat la post profesorul Ciprian Porumbescu<sup>10</sup>, se spunea acum, la finele școlii (1883), că prin moartea regretatului C. Porumbescu, catedra de muzică vocală, a fost suplinită de D-nii profesori P. Dima și Dr. N. Popp<sup>11</sup>, iar Andrei Bârseanu, poetul și amicul muzicianului bucovinean, consemna la rândul-i în puține cuvinte: s-a dus

<sup>5</sup> Romeo Ghircoiașiu, *Muzica în Transilvania (Curs de istoria muzicii românești)*, în Biblioteca Conservatorului de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, f.a., cota 35/II, p.10.

<sup>6</sup> *A XVIII-a Programă a Gimnaziului Mare Public ..., Brașov, pe anii 1881-82*, p. 62.

<sup>7</sup> *Acte, documente și scrisori din Șcheii Brașovului*. Text ales și stabilit de Vasile Oltean. Prefață de Alexandru Duțu, București, Editura Minerva, 1980, p.403-404.

<sup>8</sup> Ion Colan, *Ciprian Porumbescu și Brașovul*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, nr. 6-8, 1984, p. 447.

<sup>9</sup> *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 3, 7/19 ianuarie 1882, p. 4.

<sup>10</sup> *A XIX-a Programă...*, în *Anuarul Gimnaziului Românesc pe anul școlar 1882-1883*, p. 48.

<sup>11</sup> Ibidem.

la cele veșnice „talentatul și zelosul profesor de cântări Ciprian Porumbescu, răposat în 1883”<sup>12</sup>.

Este recunoscut, desigur, de către toți biograful săi că perioada de maximă activitate muzicală<sup>13</sup> pe care profesorul Ciprian Porumbescu a desfășurat-o într-un an și câteva luni a fost aceea dovedită la Școalele Centrale Române din Șcheii Brașovului, pe vremea directorului Ștefan Iosif, tatăl poetului Șt.O.Iosif (1875-1913).

**3. Despre primele două spectacole, de la Brașov, cu opereta „Crai Nou”.** *Gazeta Transilvaniei*, în primul rând, împreună cu ea și *Noua Bibliotecă Română*, apoi ziarul *Kronstädter Zeitung*, inserează cu consecvență fiecare apariție a compozitorului Ciprian Porumbescu atât în legătură cu activitatea sa școlară, cu reușitele Corului Bisericesc de la *Sfântu Nicolae* sau urmare a deplasării ce a efectuat-o pe itinerarul Brașov-Chizătău<sup>14</sup>. Prin genurile gazetărești precum: *știrea*, *cronica de concert* sau *analiza detaliată*, cititorii acestor prestigioase ziare și reviste locale urmăresc în fapt bogăția evenimentelor culturale și artistice în centrul cărora se află autorul operetei *Crai Nou*, un tânăr dăruit cu o energie clocotitoare: C. Porumbescu.

Prezența la Brașov a compozitorului Ciprian Porumbescu este deosebit de bogată: profesor, compozitor, dirijor de cor și animator al vieții muzicale locale, pe toate aceste componente ale vieții sale de muzician le va îndeplini cu succes.

Prima reprezentare cu opereta *Crai Nou* a fost mai întâi anunțată prin afișele în care se menționa: „O societate de diletanți va reprezenta Sâmbătă în 27 februarie st.v. / 11 martie st.n., în sala cea mare a Gimnaziului român de aici opereta «Crai Nou» de Vasile Alecsandri; muzică de Ciprian Porumbescu”<sup>15</sup>, sau în alte ziare din acea vreme se transmit știri de genul: „O trupă de diletanți compusă aproape numai din membri ai Reuniunii Vocale de Gimnastică și Cântări studiază cu mare zel opereta *Crai Nou* de V. Alecsandri, pentru care d. C. Porumbescu a scris o muzică foarte frumoasă”<sup>16</sup>.

În șapte numere din cursul lunii martie 1882 (st.n.) – ne spune George Breazu – *Gazeta Transilvaniei* a ținut în curent pe cititorii săi cu pregătirile, punerea în studiu și reprezentațiile operetei, însemnând în paginile ziarului și judicioase comentarii critice”<sup>17</sup>.

Desigur, corespondența familiei Porumbescu și ziarele locale au consemnat la vremea respectivă reușita exemplară a spectacolului cu opereta *Crai Nou*. „În prima seară, după reprezentație – notează Ciprian Porumbescu – când mă urcai pe scenă spre a

<sup>12</sup> Andrei Bârseanu, *Istoria Școalelor Centrale Române...*, 1902, p. 398.

<sup>13</sup> Ovidiu Pentelescu, *Limbajul documentelor*, în *Ciprian Porumbescu. Documente și mărutrii*, Ediție îngrijită de Grigore Foit și Paul Leu, Suceava, Muzeul Suceava, 1971, p. 197-205.

<sup>14</sup> Virgil Birou, *Ciprian Porumbescu la Chizătău*, în *Studii Muzicologice*, București, vol. 6, 1957, p.17-42. Prezența la Chizătău a lui Ciprian Porumbescu, împreună cu avocatul I. Lengheriu (Lengher) – ca președinte al *Reuniunii Române de Gimnastică și Cântări din Brașov* – a fost prilejuită de aniversarea celor 25 de ani ai Corului din localitate condus de preotul Sever Șepețianu (1891-1966). Însușirile artistice și cele referitoare la drumul parcurs de la Brașov la Chizătău vor fi amplu reflectate în cele două articole intitulate: *Serbarea de la Chizătău*, publicate de C. Porumbescu cu pseudonimul *Longinus* (nota 2, p. 2). Vezi în acest sens și *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 107, 27 sept. Și nr. 108 din 29 sept. 1882, p. 3. Manifestările muzicale jubiliare de la Chizătău (8/20 sept. 1882) au fost pentru C. Porumbescu decisive în organizarea activităților muzicale de la Brașov.

<sup>15</sup> *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 3, 7/19 ianuarie 1882.

<sup>16</sup> Idem, nr. 20, 17 febr. / 1 mart. 1882, p. 4.

<sup>17</sup> George Breazu, *Pagini din istoria muzicii românești*, Ediție îngrijită de Dr. Vasile Tomescu, București, Editura Muzicală, 1966, p. 328.



mulțumi publicului, încurajat fiind de fetițele și feciorii care strigau neconținut «Porumbescu»... aceste momente vor rămâne neșterse în viața mea. Publicul era nebun și aplauda de credeam că nu mai sfârșește»<sup>18</sup>.

A doua reprezentație cu aceeași lucrare, *Crai Nou*, a avut loc chiar în ziua următoare, adică duminică 28 februarie st.v./12 martie st.n., și pe aceeași scenă a Gimnaziului Românesc din Șcheii Brașovului. Reușita acestui spectacol va fi pe deplin reflectată în scrisoarea semnată de Mărioara și expediată părintelui ei, Iraclie Porumbescu: „Succesul a fost, dacă se poate zice așa, încă mai strălucit decât în seara întâi. Aplauzele au fost colosale, publicul entuziasmat la culme. Diletanții i-au făcut lui Ciprian o serenadă... la orele 3 noaptea”<sup>19</sup> etc.

Și *Kronstädter Zeitung* a luat parte la evidențierea reușitei celor două spectacole cu lucrarea porumbesciană. Dintr-o traducere liberă aflăm, de pildă, că: „Reprezentăția cu opereta *Crai Nou* de Porumbescu, din ultimele zile în convenție română, în special în ultima duminică, a fost primită cu vânzarea totală a билетelor și cu multe aplauze. La aceste reușite nu au putut contribui numai simpatia națională, și trebuie să recunoaștem că mai ales compoziția a contat la aplauzele specialiștilor.”<sup>20</sup> Analizând din punct de vedere al formei muzicale, același ziar menționa în continuarea articolului respectiv: „Opereta este făcută cu multă dibăcie și rutină; mai ales corurile sunt lucrate splendid. Dacă putem obiecta ceva – din acest punct de vedere – aceasta este divizarea. Are de fapt un singur act care durează aproape două ore, fapt pentru care recomandăm divizarea lucrării în două acte și unele scurtări în interesul dezvoltării mai repede a acțiunii.”<sup>21</sup>

Despre reușita generală a spectacolului cu opereta *Crai Nou* se spune, în același loc, că „a fost foarte bună”<sup>22</sup>.

**4. Un protest de presă viu comentat.** Imediat după cele două spectacole cu opereta *Crai Nou* de la sfârșitul lunii februarie (st.v.), s-au pus în mișcare și părerile criticilor muzicali. S-a apreciat la acea dată, în primul rând, paginile de muzică corală („prea frumoase și pline de efect”) cât și „solourile și duietele melodioase” care au produs o impresie din cele mai fericite<sup>23</sup>.

Ceea ce se înțelege, însă, că l-a nemulțumit pe compozitorul Ciprian Porumbescu la acea vreme, a fost gradul de comparație al criticului muzical atunci când acesta s-a exprimat că „muzica operetei respective seamănă cu cea a lui Offenbach (...) și că unele părți sunt lipsite de originalitate”<sup>24</sup>.

Un răspuns ferm, concretizat prin scrisoarea din 8 martie 1882, formulat, desigur, de către compozitorul C. Porumbescu, și tipărit imediat în *Gazetă*, prezenta următorul său punct de vedere: „Spre rectificarea aserțiunii acesteia, îmi permit a declara la locul acesta, că eu, din toată literatura muzicii moderne, chiar componiștii aceștia îi cunosc mai puțin și nicicând nu mi i-am făcut ca obiect de studiu, neocupându-mă mai deloc cu dânsii”.

<sup>18</sup> Nina Cionca, *op.cit.*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 170-171.

<sup>19</sup> Ciprian Rațiu, *În umbra fratelui drag*, în *Ciprian Porumbescu. Documente și mărturii*, Suceava, Muzeul Suceava, 1971, p. 157-174.

<sup>20</sup> „*Crai Nou*” *operette von Porumbescu*, în *Kronstädter Zeitung*, Brașov, 15 martie 1882, p. 9.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 27, 14/26 martie 1882, p. 3.

<sup>23</sup> Idem, p. 4.

<sup>24</sup> Idem, p. 3.

Și dacă este vorba de vreun componist, care l-am studiat și îl studiez și acum încă cu multă diligență, atunci îmi permit a spune că componistul acesta e însuși poporul nostru român, carele stă peste Offenbach, Genée, Suppé etc”<sup>25</sup> (subl.n.).

A urmat, desigur, un răspuns destul de șovăielnic din partea cronicarului ce semnase în *Gazetă*. Și prin gestul oferit de „dreptul la replică”, fără să-și modeleze intervenția, continuă în același sens: „Nu înțelegem ce vrea d. Porumbescu cu rândurile de mai sus. În critica făcută de noi nu am zis, că d-sa n-ar cunoaște alți compozitori decât [pe] Offenbach, Suppé, Strauss ș.a., ci am voit să zicem numai că muzica ce a compus-o pentru *Crai Nou* dovedește o mare afinitate cu muzica din operele numiților compozitori.

Fraza despre *poporul român componist* nu se prea potrivește cu seriozitatea ce se cere de la un specialist în muzică. Ne îndoim foarte, că d. Porumbescu ar fi studiat cele două valsuri și cântecele în tempo de vals din opereta d-sale de la poporul român, și mai curând credem, că le-a studiat dacă nu de la tânărul Strauss, apoi negreșit de la Strauss cel bătrân.

Dacă d. Porumbescu ne asigură, că studiază cu mare diligență compozițiunile poporului român, apoi îl felicităm, căci are talent și poate să ajungă departe. Dar azi nu l-am consilia să persiste pe cărarea pe care a apucat cu prima sa operetă, căci repetăm, muzica ce a făcut-o pentru versurile lui Alecsandri poate fi cât de frumoasă, vie și plăcută, iar originalitatea îi lipsește mai de tot.

Apărând aserțiunea din cronica noastră, pe care d. Porumbescu nu a putut-o resturna, odată ne va fi mulțumitor pentru observațiile noastre sincere”<sup>26</sup>.

În cuvinte puține, Ciprian Porumbescu a afirmat, de fapt, încă prin scrisoarea din 8 martie 1882, că „nu mă exprim mai departe ci las să vorbească opul meu și toți aceia care au mai stat la reprezentațiune și știu să-l taxeze după adevărata lui valoare”<sup>27</sup>.

În veacul ce s-a petrecut din belșug, opereta *Crai Nou* a fost mereu reluată, fie cu prilejul stagiunilor artistice locale, fie în cadrul momentelor aniversare și comemorative, nu numai în orașul de la poalele Tâmppei, ci și în toate provinciile istorice românești: în *Transilvania* (Cluj, Orăștie, Sibiu, Vatra Dornei, Sighet), *Banat* (Timișoara, Lugoj, Reșița, Caransebeș, Oravița Montană, Anina), *Oltenia* și *Muntenia* (Craiova, Râmnicu Sărat, București, Ploiești), *Moldova* (Suceava, Iași, Botoșani, Rădăuți), *Basarabia* (Chișinău), *Bucovina* (Cernăuți), în *Serbia* (Biserica Albă/Bela Crkva și Vârșeț) etc.

Cu partitura compozitorului Gherase Dendrino (1901-1973), *Lăsați-mă să cânt* (1953), Ciprian Porumbescu a devenit, iată, și personaj de operetă contemporană, iar *Balada pentru vioară* este cunoscută din Statele Unite ale Americii până în Japonia etc.

**6. Un concert instrumental cu lucrări muzicale ale aceluiași compozitor: Ciprian Porumbescu.** Despre primul concert cu lucrări semnate de compozitorul C. Porumbescu, organizat la Brașov în sala *Reduta*, s-a știut încă din lunile de vară ale anului 1882. Astfel, Theochar Alexi lansa în propria-i revistă, *Noua Bibliotecă Română*, următorul anunț: „Compozitorul nostru, d-l prof. de muzică de la Gimnasiul de loc, C.G. Porumbescu, organizează în *Reduta* cetății, trei concerte de piese naționale. Primul se va ține astăzi, 18/27 octombrie 1882, și este compus din următoarele piese originale și

---

<sup>25</sup> Idem, p. 3.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

aranjate ale simpaticului compozitor: 1. *La Carpați* – marș; 2. *Ouvertura la opereta „Crai Nou”*; 3. *Fantome* – vals; 4. *Ah, suflete!* – cântec popular; 5. *Hora Prahova*; 6. *Rapsodie română*: 7. *Gavotte Reine Elisabete*; 8. *Te-ai dus și Mugur mugurel* – cântece de cornuri (interpretate la corn / Waldhorn); 9. *Cătineuța* – mazurcă; 10. *Potpuriu național*.

Concertul astfel rânduit a avut o largă și susținută apreciere. *Gazeta Transilvaniei* și în aceeași măsură *Noua Bibliotecă Română* au acordat spații corespunzătoare evenimentului muzical petrecut sub bagheta compozitorului C. Porumbescu. „Când vedem că muzica la noi se află într-un astfel de stadiu de dezvoltare – s-a apreciat la momentul respectiv – încât suntem siliți a trimite librete pentru opere românești în străinătate spre a avea partituri cu motive naționale, trebuie să simțim o satisfacție deosebită ori de câte ori ni se oferă ocaziunea de a vorbi despre talentul artiștilor noștri (...) cari lucră și pe teren muzical (...)”<sup>28</sup>.

Socotită a fi fost cea mai amplă manifestare artistică ce a urmat operetei *Crai Nou*, concertul organizat și dirijat în exclusivitate de C. Porumbescu a avut menirea de a impune o nouă contribuție a muzicianului român în ceea ce privește diversificarea manifestărilor muzicale autohtone. Pentru acel timp, „Concertul lui Porumbescu” a însemnat începutul unei vieți muzicale în care ritmul și melodia populară românească se statorniceau în sălile de concert din care apoi continuau să fie fredonate în cadrul diferitelor societăți, întâlniri colegiale etc. Asemănând *Rapsodia română* cu partiturile de același gen ale compozitorilor străini, cronicarii ziarelor și revistelor brașovene doreau să scoată în evidență nu maniera genului folosit de către compozitorul român ci, în mod hotărât, de faptul că muzica noastră dispunea încă la acea vreme, de forțe egale pe planul creației și al cultivării melosului popular românesc.

Calitatea lucrărilor audiate, atmosfera de voie bună înregistrată la acest concert, ne sunt redate, de pildă, în rânduri și imagini de mare emoție S-a spus la acea dată că „Public atât de numeros și ales din loc și dimprejur nu ne aducem aminte să se fi întrunit de mult ca în seara menționată. Sala de concert era așa de ocupată, încât mulți au trebuit să se întoarcă, neavând loc. Dovadă eclantată de simpatia generală de care se bucură zelosul nostru compozitor”<sup>29</sup>.

Din comentariile de presă se poate observa că ordinea pieselor înscrise în programul concertului anunțat s-a respectat întocmai. Astfel, „Concertul se fini cu un *Potpuriu național* cu rară dexteritate și artă; ariele plăcute și melodioase curgeau atât de natural și armonice una din alta, încât întregul potpuriu a fost ascultat până la fine cu mare încordare și atențiune, cu toate că timpul înaintase binișor; când răsuna răsunătoarele acoarde din *Deșteaptă-te române*, publicul nu se mai putu reține, și erupse în salve de aplauze, care se potențară fără întrerupere și la fine (...), sala ferbea de aplauze ca un organ (...), iar concertantele a fost chemat de repetite ori pe scenă și întâmpinat cu frenetice urări de bravo. Piesa a trebuit să se repeteze”<sup>30</sup>.

Despre aceeași atmosferă mișcătoare va afla și Mărioara Porumbescu din scrisoarea expedită de la Brașov, de către fratele ei, în ziua de 28 octombrie 1882. „Concertul – notează dirijorul C. Porumbescu. – a decurs brilant – mai fiecare piesă a trebuit s-o

<sup>28</sup> *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 123, 22 octombrie / 3 noiembrie 1882, p. 4.

<sup>29</sup> *Concertul D-lui Porumbescu*, în *Noua Bibliotecă Română...*, p. 305; *Konzert-Soirée*, în *Kronstädter Zeitung*, Brașov, nr. 168, 25 oct. 1882, p. 2.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

repetez – la *Rapsodie* și la *Potpuriuri* credeam că se ridică tot iadul așa o larmă teribilă se făcuse – oamenii și-au ieșit din minți.

Mai repet o dată că nici eu, dar nici publicul nostru român n-a avut încă un astfel de concert românesc cu piese atât de alese, bine compuse și executate”<sup>31</sup>.

Dar acest mare succes anunța, din nefericire pentru muzica românească de la acel sfârșit de secol XIX o mare dezamăgire. „Prânzeam cu el [cu C.P.] mai mulți împreună când, odată, cu totul pe neașteptate, ne trezim la masă cu știrea că medicii l-au sfătuit să meargă în Italia. De atunci nu l-am mai văzut cu voie bună. Înainte de plecare anunțase trei concerte (...). Al treilea concert nu l-a putut da, căci a trebuit să plece”<sup>32</sup>.

Cele două concerte instrumentale, cu lucrări interpretate de Ciprian Porumbescu și Orchestra orașenească (Stadkapelle), au marcat, desigur, un drum ascendent al unui nou gen de manifestare artistică, aici unde compozitorii români și germani din Brașov își vor dovedi de-a lungul anilor, măiestria lor artistică.

**6. Partitura operetei „Crai Nou” într-un manuscris de la 1895.** După succesul neobișnuit raportat cu opereta „Crai Nou”, Ciprian Porumbescu scria și dedica publicului din orașul de la poalele Tâmppei, piesa muzicală *Hora Brașovului* (1882). Compozitorul, de la a cărui stingere din viață a trecut cu mult peste un veac, consfințează astfel o adâncă legătură spirituală între existența sa și acest oraș. Într-adevăr, în 1881 Brașovul îl primise cu încredere pe tânărul profesor de muzică, iar mai apoi îi înconjurase cu dragoste și prețuire opera muzicală. Ca într-o neprevăzută balanță, scurtul timp ce-l mai avea de viețuit s-a dovedit atât de rodnic, încât a conferit orașului de la poalele Tâmppei un loc neșters în istoria muzicii noastre: *leagăn al operetei românești*.

Neîndoielnic, această consfințire n-a încheiat datoriile brașovenilor; între ele, munca de căutare și aducere la lumină a tuturor documentelor ce există aici și care pot adăuga noi certitudini asupra vieții și operei lui Ciprian Porumbescu, rămâne importantă.

Așa, investigațiile noastre întreprinse între anii 1981-1983, în cadrul colecțiilor Bibliotecii Județene *George Barițiu* din Brașov, ne-au dezvăluit prezența aici a trei manuscrise-copii ale partiturii operetei „Crai Nou”. Identificarea noastră, cum se va vedea, îmbogățește fișierul cronologic al circulației partiturii respective și, pe de altă parte, prilejuiește desprinderea unor deosebite semnificații cultural-artistice legate de reprezentarea, în timp, a operetei respective.

1. Între cele dintâi documente muzicale descoperite este și *Manuscrisul de la Biserica Albă al operetei „Crai Nou”*. Făcând parte din Imperiul Austro-Ungar, localitatea Biserica Albă (azi Bela Crkva din Serbia) a desfășurat încă din primele decenii ale sec. al XIX-lea, o intensă acțiune de organizare a învățământului, a vieții publice și culturale locale. Legați de părțile Banatului prin câteva instituții comune, prin activitatea artistică prilejuită de adunările *Astrei* și *STR*, românii de la Biserica Albă s-au organizat în diferite asociații, reuniuni de muzică și teatru, între care și un renumit cor înființat în anul 1879.

---

<sup>31</sup> Nina Cionca, *op.cit.*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 210.

Despre concertul respectiv, *Gazeta Transilvaniei* punctează și alte câteva observații între care și faptul că unele piese din programul audiat au fost relativ lungi, că flautul a fost folosit în locul cornetului pentru a da un iz popular mai pregnant cât și propunerea, readusă din nou, ca opereta *Crai Nou* să fie reprezentată și la Teatrul Național din București.

<sup>32</sup> Emil Micu, *Masa calicilor*, în *Drum Nou*, Brașov, nr. 8473, 6 apr. 1970, p. 2.

Se poate afirma că reprezentarea operetei *Crai Nou* la Biserica Albă și deci prezența aici a partiturii acestei lucrări sunt urmarea faptului că în august 1883, cu ocazia Adunării generale a *Astrei*, participanților (între aceștia erau și români din Biserica Albă) li se prezintă opereta sub conducerea artistică a lui J. Jaschick, dirijorul corului *Magyar Dalárda*: de asemenea au contribuit la aceasta și legăturile amicale dintre I.M. Roșiu, președintele *Corului Vocal Român* din Biserica Albă și Iraclie Porumbescu, tatăl compozitorului. O scrisoare a lui I.M. Roșiu către cel din urmă este doveditoare pentru vechimea și proveniența partiturii descoperită de noi: „*Reverendisime D(omnu)le! Pare(-)mi-se la tempul seu V-am făcut atent ca să nu dați la oameni din România plane la cei obscuri opereta Crai Nou, parcă am presimțit că n-o mai primiți. Amesurat dorinței D(umnea)voastre noi partitura Crai Nou având-o în arhivă descrisă de capela milit(ară) illo tempore am dispus pre spesele noastre și foarte voluminoasă, după finalizare la moment Vi-o punem la dispozir.*

*Primi-Ți (e)spresia Venerației noastre care Vi-o păstram. Biserica Albă 1/III/[18]95, Dr. I.M. Roșiu*”<sup>33</sup>.

Finalizarea partiturii este consemnată de copiatorul de note Köhler – *Winschirchen am 13 august 1896* - dată la care Iraclie Porumbescu nu mai trăia. Primită de sora compozitorului, Mărioara Rațiu, partitura a fost păstrată împreună cu scrisoarea de mai sus. De la Mărioara Rațiu, manuscrisul a fost achiziționat în anul 1905 de către Societatea pentru Crearea unui Fond de Teatru Român (STR).

Valoarea patrimonială a manuscrisului este dată și de conținutul celor două însemnări autografe aflate pe fila de început: prima, aparținând lui I.M. Roșiu precizează: „*Această operă numai cu convoirea D(omnu)lui Iraclie Porumbescu (din Rădăuț[i] – Bucovina) per Alt-Fratauz, se poate produce public și aceasta numai de Corul Vocal Român din Biserica Albă*”. Pe aceeași filă, în dreapta, sus, compozitorul Tiberiu Brediceanu nota: „*După premiera din Brașov, Crai Nou s-a executat mai întâi la Biserica Albă (Banat) pe la 1891-[189]2. Tib. Brediceanu*”.

Ce importanță acordăm partiturii operetei *Crai Nou* de la Biserica Albă? În primul rând acest manuscris se impune prin textul ce însoțește muzica fiecărei voci solistice sau corale și de aici valoarea lui indiscutabilă, depășind-o pe cea a exemplarului donat în 1961, de Tiberiu Brediceanu Muzeului Bisericii „Sf. Nicolae” din Șcheii Brașovului<sup>34</sup>.

Din punct de vedere al desfășurării materialului muzical, între cele două manuscrise există identitate. Din studiul exemplarului de la Biserica Albă s-ar mai putea conchide că această copie s-a făcut după chiar partitura originală. Astfel cum s-ar fi păstrat și textul indispensabil mișcării scenice? Avem în vedere în acest sens și scrisoarea lui I.M. Roșiu în care acesta reamintea lui Iraclie Porumbescu un sfat mai vechi și o temere adevărată: pierderea partiturii generale în mâini străine. De asemenea, apelând la aceeași scrisoare, precum și la rândurile consemnate în *România Muzicală* din 1894, prin care Aron Bobescu era invitat să restituie manuscrisul operetei *Crai Nou*, socotim că pierderea acestei partituri originale (în manuscris) s-a petrecut într-unul din orașele de dincolo de munți, probabil în București.

<sup>33</sup> Scrisoarea respectivă se află de asemenea în fondul Bibliotecii Județene “George Barițiu” din Brașov, Secția Colecții Speciale (v. Partitura operetei *Crai Nou*).

<sup>34</sup> Constantin Catrina și Mihai Manolache, *Momente din viața muzicală a Brașovului*, în *SCIA* (s.TMC), București, nr. 1, 1974, p. 85-97; Tiberiu Brediceanu, *Ciprian Porumbescu și opereta sa „Crai Nou”*, în *Luceafărul*, Sibiu, nr. 13, 1908, p. 316.



2. Deși manuscrisul achiziționat de la Mărioara Rațiu conținea o partitură bine conservată, STR, probabil prin Tiberiu Brediceanu, hotărăște a-i încredința lui Augustin Bena, în 1908, reorchestrarea partiturii precum și întocmirea unei reducții pentru pian. Cele două lucrări se află de asemenea în colecțiile Bibliotecii Județene *George Barițiu* din Brașov, unde au fost identificate și studiate de noi în perioada amintită.

Așadar, după o sută treizeci de ani de la prezentarea în premieră a spectacolului cu opereta *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu (Brașov, 27 februarie/11 martie 1882), istoriografia muzicală românească dispune astăzi de cinci partituri ale aceleiași lucrări: 1. Opereta *Crai Nou*, reducere de pian descoperită în localitatea Vicovu de Jos și aflată în patrimoniul Muzeului Muzicii Românești din București<sup>35</sup>. Singurul exemplar în care se află Cântecul Dochitei. 2. Opereta *Crai Nou*, partitură generală pentru orchestră, fără textul ariilor și vocilor din cor. Exemplarul a fost donat de Tiberiu Brediceanu Muzeului Bisericii „Sf. Nicolae” din Șcheii Brașovului<sup>36</sup>. 3. Opereta *Crai Nou*, partitură generală pentru orchestră (text și muzică), copie realizată la Biserica Albă (după un manuscris autograf) și achiziționată în 1905 de către STR de la Mărioara Rațiu; 4. Opereta *Crai Nou*, partitură generală pentru orchestră, întocmită de compozitorul Augustin Bena în 1908, în vederea manifestărilor prilejuite de comemorarea a 25 de ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu. Având ca model partitura generală provenită de la Biserica Albă, Augustin Bena operează câteva schimbări, neesențiale însă (v. Actul I, scena I; Actul II, scena VII)<sup>37</sup>. 5. Opereta *Crai Nou* în reducere de pian, întocmită de același Augustin Bena, pentru evenimentul amintit. Partiturile manuscris 3, 4 și 5 se află în prezent în colecțiile Bibliotecii Județene *George Barițiu* din Brașov. Studiul lor, conjugat cu unele informații din presa timpului atrag atenția asupra unor fapte semnificative, grăitoare pentru viața muzicală românească din vremurile trecute. Să remarcăm aici doar fenomenul circulației manuscriselor muzicale și al interpreților „titulari” în diferite regiuni ale țării (Zosim Butnariu de la Brașov, în rolul lui Moș Corbu din spectacolul cu opereta *Crai Nou* prezentat la Biserica Albă în decembrie 1891, sau Tucudia și Iacobescu de la Lugoj în același spectacol prezentat la Brașov în august 1883), în sfârșit, nobilul crez dovedit de cărturarii ardeleni și bănățeni în strădania lor pentru organizarea și susținerea unor momente artistice cu prezențe ale muzicii autohtone. Este neîndoielnic faptul că acțiunea lor, pornită din sentimentul unității tuturor românilor, a aflat în muzica lui Ciprian Porumbescu imboldul și sprijinul pe care doar creațiile cu adevărată valoare le pot oferi aspirațiilor unui popor.

**7. Scriitorul și publicistul Theochar Alexi – un apropiat al compozitorului Ciprian Porumbescu.** Cu apariție într-un an și câteva luni (1 mai 1882 – 1 sept. 1883), *Noua Bibliotecă Română. Arte. Jurnal beletristic literar*<sup>38</sup> a scriitorului, editorului și

<sup>35</sup> Viorel Cosma, *Ciprian Porumbescu (1853-1883)*, București, ESIP, 1957, p. 94 (ilustrație-foto).

<sup>36</sup> Viorel Cosma, *Descoperirea manuscrisului partiturii de orchestră a operetei „Crai Nou” de Ciprian Porumbescu*, în *Magazin*, București, nr. 211, 21 octombrie 1961, p. 8.

<sup>37</sup> Constantin Catrina, *Semnificația documentar-istorică a unei partituri muzicale în manuscris: opereta „Crai Nou” de Ciprian Porumbescu*, în *Muzica*, București, nr. 7, 1983, p. 17-20.

<sup>38</sup> Constantin Cuza, *Despre opera unui amator dramatic uitat [Theochar Alexi]*, în *Luceafărul de Ziuă*, Brașov, nr. 3, 1956, p. 143-149; *Cărturari brașoveni (Sec. XV-XX). Ghid bibliografic*, Brașov, CJCES – Biblioteca Municipală Brașov, 1972, p. 17; M.N. Rusu, *Dicționarul scriitorilor brașoveni*, II, în *Brașovul Literar și Artistic*, Brașov, CJCES-Brașov, 1980, p. 52; *Dicționar General al Literaturii Române*, vol. I (A-B), Academia Română, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 107-108.

redactorului Theochar Alexi (1843-1907)<sup>39</sup>, întrece, se pare, prin popularizarea activității de creație a muzicianului Ciprian Porumbescu, până și pe cea dovedită de *Gazeta Transilvaniei*. Știrile, de pildă, notele de prezentare a unor noi lucrări, cronicile de concert privindu-l pe Ciprian Porumbescu capătă în periodicul lui Theochar Alexi, un spațiu destul de larg și cu mai multe detalii. În general, fiind vorba de o prietenie accentuată și dovedită, desigur, în perioada în care compozitorul C. Porumbescu s-a aflat la Brașov.

Luând ca model creația compozitorului C. Porumbescu, în articolele publicate la rubrica *Litere și arte*, Theochar Alexi va susține în mod special că muzicianul bucovinean a participat, la acea vreme, în mod direct la emanciparea vieții de concert din Brașovul secolului al XIX-lea, cât și la înfăptuirea operei componistice autohtone.

La apariția pieselor pentru pian: *Hora Brașovului* și *Tupiluș prin năgăruș*, revista lecturată de noi remarcă: „Este de prisos ca să mai recomandăm cu vorbe multe aceste nouă (noi) opere ale prețuitului nostru compozitor, care cu melodiile cele pline de farmec cuceritor și-a făcut deja un nume lăudat în arta sa încântătoare. Atât bandele militare, cât și faimoasa Capelă [Stadkapelle]<sup>40</sup> a orașului Brașov s-a grăbit a primi în repertoriul lor aceste piese, menite de a face în scurt timp ocolul – dacă nu al lumii, dar desigur al țărilor locuite de români<sup>41</sup>. Aceeași apreciere întrunește și *Potpuriul din opereta «Crai Nou»*, aflat în „comisiunea la D(omnul) I. Ciurcu, librar”<sup>42</sup> despre care autorul rândurilor respective notifică: „...ar comite un păcat mare dacă, cetind această notiță (persoanele care cântă la clavier), nu s-ar grăbi a-și procura îndată piesa aceasta, care este un buchet din cele mai frumoase, mai plăcute și mai distinse melodii noi și originale”<sup>43</sup>.

Și tot Theochar Alexi va fi cel care, urmare prieteniei lui cu Ciprian Porumbescu, va semna și libretul pentru proiectata operetă comică *Noaptea Sfântului Gheorghe* (1883)<sup>44</sup>.

### **8. Libretul operetei comice „Noaptea Sfântului Gheorghe” într-o ediție îndoliată.**

Din sublinierile enumerate de noi sub nota ce urmează, Theochar Alexi<sup>45</sup> – tipograf, editor, scriitor și publicist, ne spune răspicat: „După cum aflăm în proximalul sezon de toamnă [Ciprian Porumbescu] va termina o operetă în 3 acte pentru ca să poată reprezenta aici în Brașov din partea *Societății de amatori* (subl.n.) care au interpretat astă primăvară și opereta «Crai Noi» cu un succes necontestabil”<sup>46</sup>.

<sup>39</sup> I. Hagi, *Dicționar al presei literare românești (1790-1982)*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987, p. 220.

<sup>40</sup> Constantin Catrina, *Paul Richter și Orchestra orașenească (Stadtkapelle) din Brașov*, în *Țara Bârsei*, Brașov, nr. 6, 2007, p. 186-194.

<sup>41</sup> *Noua Bibliotecă Română...*, p. 17.

<sup>42</sup> Ion Ciurcu I. (1857-1925), editor, librar și folclorist, fratele lui Nicolae I. Ciurcu (1854-1898), editorul și asociatul celui dintâi.

<sup>43</sup> *Noua Bibliotecă Română...*, p. 282.

<sup>44</sup> Nina Cionca, *op.cit.*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 291-292; Corneliu Buescu, *Restituiri muzicale: Carol Miculi și Tudor Flondor*, București, Editura Muzicală, 1977, p. 172.

<sup>45</sup> Theochar Alexi (n. 1843, Brașov – d. 22 oct. 1907, Brașov), tipograf, scriitor și traducător; funcționar și apoi director la Banca *Albina*, Filiala Brașov. Din 1882 devine proprietar de tipografie și editură. Timp de un an și câteva luni editează revista proprie *Noua Bibliotecă Română. Arte. Jurnal beletristic-literar*, Brașov, 1 mai 1882 – 1 sept. 1883. Prin această revistă, Theochar Alexi devine un comentator devotat față de popularizarea partiturilor semnate de compozitorul Ciprian Porumbescu.

<sup>46</sup> *Noua Bibliotecă Română...*, p. 282.

De la acest anunț sumar ajungem, iată, să cunoaștem îndeaproape cum și în ce împrejurare s-a pus în discuție textul unui libret „comandat” de însuși Ciprian Porumbescu, prietenului său T. Alexi, în vederea unei operete ce urma să-și ia zborul chiar în decursul anului 1883.

Pentru a nu trunchia textul cel aflat sub semnătura lui Theochar Alexi, și pe care respectivul autor îl va publica în revista *Familia*<sup>47</sup> de la Oradea, așezăm aici între ghilimele următoarele rânduri document:

**„Noaptea de St. George**  
Operă bufă în 3 acte  
*Dedicată memoriei lui C. Porumbescu*  
**Introducere**  
Scrisă pentru jurnalul „*Familia*”

Era în anul 1881. Ciprian Porumbescu ocupă aici în Brașov postul de dirigent al corului bisericesc de la Sf. Nicolae și de profesor de muzică la Gimnaziul român. El însuși se simțea în societățile noastre o nouă viață peste tot, dar mai cu seamă cu privire la muzică. Acolo unde alți maeștri înainte de el și tot odată cu dânsul, se plâneau că este lipsă de puteri muzicale, că tinerii și tinerele arată o indolență, o nepăsare mortală față de producțiile muzicale, Ciprian, compunând muzica la opera lui Alecsandri intitulată «Crai Nou» fu în stare a o reprezenta pe scenă publică numai și exclusivamente cu diletanți.

Publicul cel mare românesc a avut ocazia să audie această operă a regretatului maestru, cu ocazia adunării generale din 1883 a Asociațiunii, când fu reprezentată pentru a doua oară, cu puteri parte mai slabe și sub direcțiunea unui strein, și cu toate acestea remase încântat de farmecul ei.

Succesul pe care-l reportase Porumbescu cu «Crai Nou» îl îndeamnă să scrie o operetă nouă. Avusesem fericirea de a lega cunoștința cu dânsul, ba câte o dată jucam în popice și petreceam timpul când cu una când cu alta. Într-o seară, șezând împreună în grădină, me provoca Porumbescu să-i scriu un libret, spunându-mi pe scurt, cam în ce mod ar voi el ca să fie.

Ca vreo patru săptămâni după provocarea sa i prezentai textul ce urmează mai jos. El îl luă și după ce-l ceti, îmi zise, plin de bucurie, că de bună seamă îl va inspira, și va ieși o operetă bună.

Aceasta se întâmpla cu vreo două săptămâni înainte de ferii. Ciprian credea, că în decursul vacanțelor, pe care avea de gând a le petrece acasă în Bucovina, va pune pe hârtie muzicale, ce-i sunau deja prin cap pentru opera bufă: «Noaptea de St. George». Însă omul propune și Dumnezeu dispune. Sănătatea sa era deja așa de sdruncinată, încât nu-i mai fu permis, de a se ocupa cu seriozitate de o muncă atât de obositoare, precum este compozițiunea musicală.

Ciprian Porumbescu se mai întoarse odată la Brașov, dar slăbit, bolnav. Medicii îl trimiseră peste iarnă într-o climă mai caldă, dar prea târziu. Din Italia, unde mersese, se întoarse în Bucovina la cea iubită, pentru a se repausa de veci în solul ei cel scump. Manuscrisul era între hârtiile repausatului. Pentru a nu rămâne necunoscut, îl reclamai. L-am primit. Pagina de pe urmă este ștersă... de lacrimi. Iată dar un odor scump, de pe

---

<sup>47</sup> Theochar Alexi, *Noaptea Sf. George*, în *Familia*, Oradea, nr. 27, 1 iul. st.v./13 iul.st.n., 1884.

care transcriu piesa alcătuită de mine; ea va avea desigur prețul ce l-a versat asupra ei spiritul repausatului și pietatea acelora cari-l jălesc”.

Aflat, deja, în satul copilăriei unde își petrecea ultimele zile de viață, Ciprian Porumbescu îl invită la Stupca pe fostul său elev, compozitorul Tudor Flondor (1862-1908). În acele scurte și triste momente, în apropiere fiind și sora sa Mărioara, oaspetele primește de la Ciprian un „caiet de note în care scrie până în ultima zi”<sup>48</sup> și a cărui „Pagină din urmă – notează T. Alexi, libretistul – era ștearsă... de lacrimi”<sup>49</sup>.

Abordată în întreaga ei desfășurare de către „tânărul și foarte talentatul compozitor” Tudor Flondor, opereta comică *Noaptea Sfântului Gheorghe* va fi prezentată publicului, pentru prima dată, în ziua de 26 martie 1885; interpreții acestui spectacol liric fiind membrii Societății Muzicale *Armonia* din Cernăuți<sup>50</sup>.

\*

Ansamblul preocupărilor și reușitelor profesorului, dirijorului și compozitorului Ciprian Porumbescu împlinite în perioada de la Brașov (septembrie 1881 – octombrie 1882), în fapt cea mai deosebită etapă din punct de vedere profesional, ne dă posibilitatea să formulăm și câteva idei cu caracter conclusiv:

1. Mediul cultural și artistic al Brașovului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost deosebit de favorabil pentru compozitorul omagiat de noi. Existența *Gimnaziului Românesc* din Șchei, activitățile muzicale întreprinse de către *Reuniunea de Gimnastică și Cântări* și *Corul Bisericii Sf. Nicolae*, împreună cu *Societatea Filarmonică* și *Orchestra orașenească (Stadkapelle)*, au constituit pârghiile indispensabile punerii în audiență publică a creației muzicale dovedită de Ciprian Porumbescu, muzicianul cel „*atins de aripa geniului*” (Constantin Morariu).

2. Spectacolele în premieră cu opereta *Crai Nou* precum și cele două concerte instrumentale de la sala *Reduta*, apoi activitățile literar-muzicale din cadrul *Societății de Lectură a Studenților* (elevi) de la Gimnaziul brașovean s-au constituit de fiecare dată în momente artistice cu caracter de unicat.

3. Reușitele muzicale dovedite de compozitorul Ciprian Porumbescu, împodobite evident cu sensibilitate și prietenie față de profesorii, colegii săi, bucovinenii Ipolit Ialosiievici, Lazăr Nastasi, Gheorghe Chelaru, apoi Andrei Bârseanu, colaborarea cu Theochar Alexi, Friederich Böhme, cu Hermann Geiff[r]ig, organistul de la *Biserica Neagră*, i-au marcat muzicianului evocat în aceste pagini o carieră ce va atinge „*parametrii maximi ai unui talent ieșit din comun*” (Viorel Cosma).

## BIBLIOGRAFIE

Titlurile din această bibliografie s-au redactat în ordinea alfabetică a autorilor și în ordinea cronologică a scrierilor respective (cărți, studii și articole) semnate de fiecare dintre cei menționați.

<sup>48</sup> Nina Cionca, *Ciprian Porumbescu*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 291.

<sup>49</sup> Theochar Alexi, *art.cit.*, p. 1-2.

<sup>50</sup> Corneliu Buescu, *Restituiri. Carol Miculi și Tudor Flondor*, București, Editura Muzicală, 1977, p. 123-124.

În alte lucrări se spune că libretul operetei comice *Noaptea Sfântului Gheorghe* aparține autorilor T. Bocancea, C. Berariu și T. Flondor (v. O.L. Cosma, *Opera românească*, vol. 1, București, Editura Muzicală, 1962, p. 206, 208).

Prin bibliografia de față ne-am propus să întocmim un instrument de informare ale cărui referințe să fie cât mai complete, privind, evident, acele aspecte din viața și creație muzicală datorate compozitorului Ciprian Porumbescu.

Un astfel de itinerar bibliografic va contribui, desigur, și la o privire mai cuprinzătoare față de spațiul cultural-artistic și bisericesc al Brașovului, unde și-au dedicat o parte rodnică din întreaga lor viață, muzicienii: Ioan sin Radului Duma Brașoveanu, Valentin Bakfark-Greff, Victor Bickerich, Daniel Croner, George Dima, Anton Pann, Nicolae și Timotei Popovici, Ciprian Porumbescu, George Ucenescu, Dinu Niculescu ș.a.

*Acte, documente și scrisori din Șcheii Brașovului.* Text ales și stabilit, note de Vasile Oltean. Prefață de Alexandru Duțu, București, Editura Minerva, 1980, p. 405-406

Banciu, Axente – *Familia lui Porumbescu la Brașov*, în *Țara Bârsei*, Brașov, nr. 5, 1933 p. 400-415

Bârseanu, Andrei – *Istoria Școalelor Centrale române gr.or.din Brașov*, Brașov, Editura Astra, 1902, p. 5

Bârseanu, Andrei – *Ciprian Porumbescu. La a 25-a aniversare a morții sale*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 114, 25 mai/7 iunie 1908, p. 1

Bobescu, Constantin – *Ciprian Porumbescu (1853-1883) la 50 de ani de la prima reprezentare a operetei „Crai Nou”*, în *Țara Bârsei*, Brașov, nr. 2, 1932, p. 171

Braniște, Valeriu – *Ciprian Porumbescu. Icoane din frământările unui suflet de artist*, în *Drapelul*, Lugoj, nr. 54, 10/23 mai 1908, p. 2-3

Braniște, Valeriu – *Ciprian Porumbescu*. Schiță monografică, Lugoj, 1908

Brânzea, Ioan – *Întru pomenirea lui C.G.Porumbescu. Prinos de recunoștință pentru opera sa muzicală*, în *Țara Bârsei*, Brașov, nr. 5, 1933, p. 425-431

Brânzea, Ion – *Opereta „Crai Nou” și „La șezătoare”*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 70, 1933, p. 8

Brezul, George – *Pagini din istoria muzicii românești*. Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu, București, 1966, p. 298-333

Brediceanu, Tiberiu – *Ciprian Porumbescu. Câteva date cu privire la legăturile sale cu Banatul și Ardealul*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 70, 8 sept. 1933, p. 8

Buta, Victor – *Fridrich Böhme prieten al lui Ciprian Porumbescu la Brașov*, în *Ciprian Porumbescu. Documente și mărturii*, Ediție îngrijită de Grigore Foit și Paul Leu, Muzeul Suceava, 1971, p. 113-131

Catrina, Constantin – *Ciprian Porumbescu – ctitor al operetei românești. Mărturii în presa brașoveană*, în *Drum Nou*, Brașov, nr. 8440, 27 febr. 1972, p. 3

Catrina, Constantin – *Brașovul muzical inedit: „Compozitorul acesta este însuși poporul nostru român”*, în *Astra*, Brașov, nr. 5, 1973, p. 12

Catrina, Constantin – *Ciprian Porumbescu und des Musikleben der ZImmenstadt*, în *Volk und Kultur*, București, nr. 3, 1974, p. 48

Catrina, Constantin – *Trepte ale teatrului liric românesc în Transilvania*, în *Cumidava*, VIII, Muzeul Județean Brașov, Brașov, 1978, p. 249-256

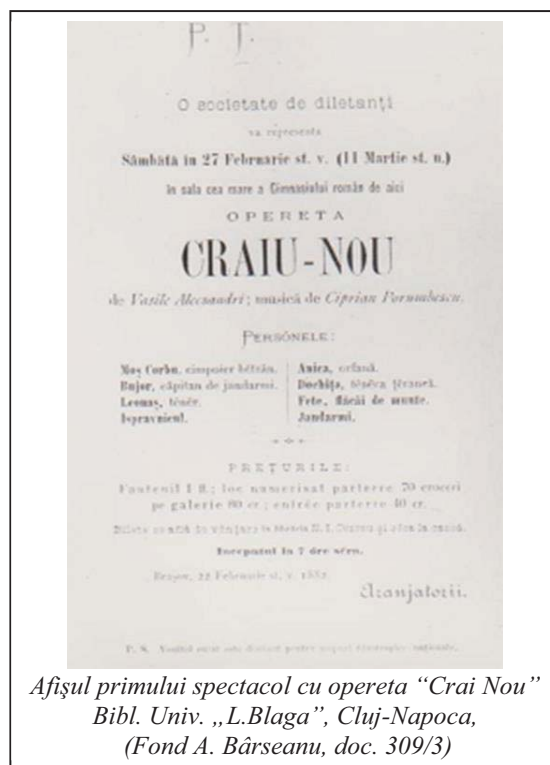
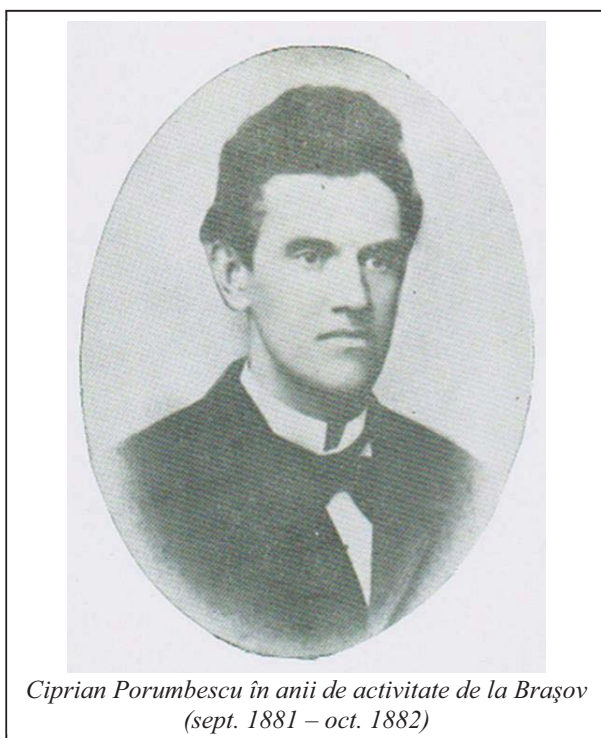
Catrina, Constantin – *Ciprian Porumbescu. O sută douăzeci și cinci de ani de la naștere*, Brașov, CJES – Filarmonica de Stat “George Dima”, 1978



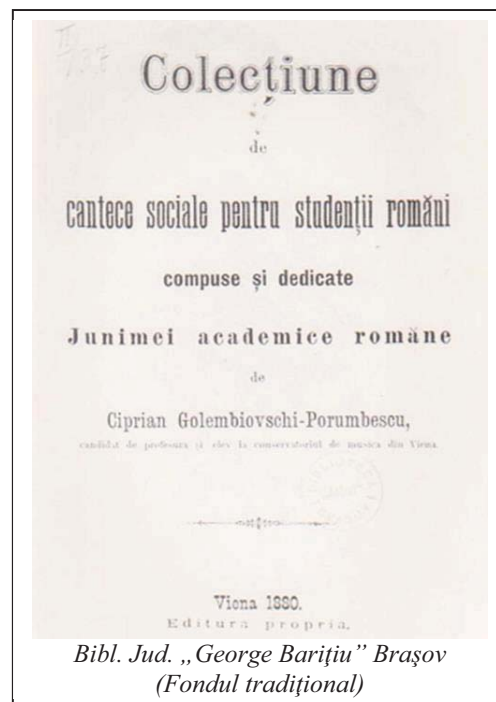
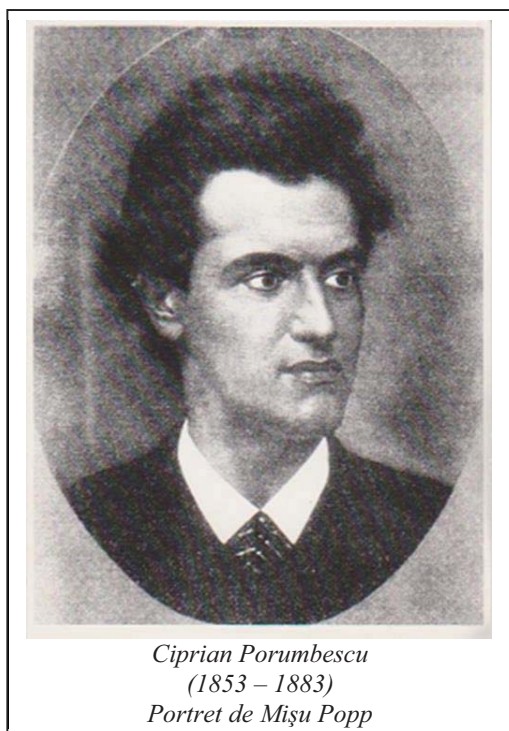
- Catrina, Constantin – *Semnificația documentar-istorică a unei partituri muzicale în manuscris: opereta „Crai Nou” de Ciprian Porumbescu*, în *Muzica*, București, nr. 7, 1983, p. 17-20
- Catrina, Constantin – *Muzica și muzicienii cetății*, Râmnicu Vâlcea, Editura Fântâna lui Manole, 2010, p. 13-20.
- Cărturari brașoveni (Sec. XV-XX)*. Ghid bibliografic, Brașov, CJCES-Biblioteca Municipală Brașov, 1972, p. 192-193
- Cerere de concediu medical*, în *Drum Nou*, Brașov, nr. 8479, 13 aprilie 1972, p. 2
- Cionca, Nina – *Ciprian Porumbescu*, București, Editura Muzicală, 1974
- Cionca, Nina – *Album ilustrat comemorativ, 1883-1993*, București, Editura Muzicală, 1984
- Ciprian Porumbescu. Opere alese*. Ediție critică de Viorel Cosma, București, ESPLA, 1954
- Colan, Ion – *Ciprian Porumbescu și Brașovul*, în *Mitropolia Ardealului*, Sibiu, nr. 6-8, 1964, pp. 444-469
- Cosma, Octavian Lazăr – *Opera românească, București*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1962, p. 149-155
- Cosma, Viorel – *Ciprian Porumbescu. Monografie*, București, Editura de Stat pentru Imprimare și Publicații, 1957
- Cosma, Viorel – *Muzicieni din România. Lexicon bibliografic*, vol. VIII (P-S), București, Editura Muzicală, 2005, pp. 120-134
- „Crai Nou” Operette von Porumbescu*, („Crai Nou” operetă de Porumbescu), în *Kronstädter Zeitung*, Brașov, 15 martie 1882, p. 3
- Gherman, Mircea – *O pagină vie*, în *Astra*, Brașov, nr. 2, 1972
- Grămadă, Ion – *Ciprian Porumbescu la „România Jună”*, în *Junimea Literară*, Arad, nr. 2-3, 1912
- Leu, Paul – *Ciprian Porumbescu*. Ed.a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Muzicală, 1978
- Măniuș, Petruța-Maria – *Ciprian Porumbescu, figură emblematică a muzicii transilvănene*, în *Țara Bârsei*, Brașov, nr. 9, 2010, p. 241-244
- Morariu, Leca – *Brașovenii colaboratori ai lui Iraclie Porumbescu*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 61, 25 nov. 1944, p. 2 și nr. 62, 2 dec. 1944, p. 3-5
- Morariu, Leca – *Ciprian Porumbescu în temniță*, în *Gazeta Transilvaniei*, nr. 54, 7 oct. 1944, p. 1-4
- Morariu, Leca – *Iraclie și Ciprian Porumbescu*. Ediție îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Vasile Vasile, București, Editura Muzicală, 1986
- Morariu, Leca – *Scrisorile lui Ciprian Porumbescu*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 49, 30 aug. 1944, p. 2
- Oancea, Nicolae – *Istoria muzicii universale și naționale pentru uzul școalelor secundare, normale și profesionale*, Brașov, 1925, p. 23
- Petra-Petrescu, N. – *Ciprian Porumbescu, compozitor român*, în *Calendarul Amicul Poporului*, Sibiu, 1861, p. 57-81
- Placă comemorativă Ciprian Porumbescu*, în *Astra*, Brașov, nr. 6, 1973
- Popovici, Doru – *Muzica corală românească*, București, Edit. Muzicală, 1966, p. 52-58
- Porumbescu, Iraclie – *Istoria violinei lui Ciprian Porumbescu*, în *Gazeta Transilvaniei*, nr. 113, 20 mai/1 iunie 1890, p. 1-3

- Poslușnicu, Mihail Gr. – *Din trecutul musical al românilor: Ciprian Porumbescu*, București, Editura Cartea Românească, 1926
- Poslușnicu, Mihail Gr. – *Istoria muzicii la români de la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice*, București, 1928, p. 455-474
- Predescu, Lucian – *Enciclopedia României „Cugetarea”*, București, Edit. Cugetarea-Georgescu Delafras, 1940, p. 688
- R.(ang), R.(afael) – *Ciprian Porumbescu*, în *Calendarul Minervei*, București, 1902, pp. 165-169
- Stanca, Horia – *Ciprian Porumbescu. Portretul unui mare animator*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975
- Străoneanu-Balaș, Al. – *Ciprian Porumbescu și Brașovul*, în *Steaua*, Cluj-Napoca, nr. 1, 1971, p. 114-115
- Vancea, Zeno – *Creația muzicală românească (sec.XIX-XX)*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1968, p. 153-160
- Vasilovschi, Emilian – *Ciprian Porumbescu – compozitor român*, în *Calendarul Societatea Ortodoxă pentru literatură, Retorică și Muzică Bisericească*, Cernăuți, 1890, p. 87-95
- Vulcan, Iosif – *Ciprian Porumbescu*, în *Mărturii Muzicale*. Ediție îngrijită și prefațată de Ianca Staicovici, București, Editura Muzicală, 1979, p. 82-83
- Zinveliu, Gemma – *La nouă decenii după premiera operetei „Crai Nou”*, în *Drum Nou*, Brașov, nr. 8428, 13 febr. 1972
- Zinveliu, Gemma – *Contribuții la cunoașterea activității lui George Dima și Ciprian Porumbescu la Brașov (1873-1883)*, în *Studii de Muzicologie*, vol. IX, București, Editura Muzicală, 1973, p. 195-206

## ANEXA: FOTOGRAFII DOCUMENTARE



*Afişul primului spectacol cu opera "Craiu Nou"  
Bibl. Univ. „L. Blaga”, Cluj-Napoca,  
(Fond A. Bârseanu, doc. 309/3)*





**DESPARTĂMĂNTUL „ASTRA” BRAȘOV**  
 Sala Teatrului-cinema „Astra”  
 Joi, 31 Martie, ora 9 seara

**FESTIVAL**  
**CIPRIAN PORUMBESCU**  
 50 ani  
 dela premiera operetei

**CRAI NOU**

**PROGRAM**  
 Ciprian Porumbescu: Hora Brașovului, corul și răsărit  
 I. Brânzea, prof.: Cuvântare comemorativă.

**DISTRIBUȚIA:**

ANINA	3-4 Maria Costina Bocu	ROȘCĂ	3-4 Maria Br. Ștefan
LEONAR	3-4 Elena Ștefan	BOB CRISTU	3-4 Ing. Peter Măgureanu
	3-4 Paula Ștefan	ELIȘA, corul de joacă	3-4 Andrei Ștefan
	3-4 Elena Ștefan	OPONTELE	3-4 Maria Brânza

*(Small text at the bottom of the poster mentions the location and date: Brașov, Brașov, 31 Martie 1932.)*

*Festival 50 de ani de la prima reprezentație a operetei „Crai Nou” de C. Porumbescu (Brașov, 31 martie 1932) Colecția C. Catrina*

„Reuniunea română de cântări și muzică din Sibiu-vest”  
 Sibiu, la 24. mai 1927. 7865/7

Onor.

Directorul a Fondului de Teatru Român  
 Brașov

Vă rugăm să binevoiți să ne dați materialul de note din opera „Crai-Nou” în scopul de a studia.

Ne obligăm a ne supune condițiilor ce ni se vor cere și a plăti taxele cuvenite.

Considerând activitatea noastră de 50 de ani, suntem siguri că veți de rezoluționare favorabilă rugămintei noastre.

Primiți Vă rugăm asigurarea devotamentului nostru.

De distinsă stimă!

*Anina*  
 prezintă

*Leona*  
 secretar

Teatrul Roman  
 Sibiu-vest

7945/7

Onorate!

Direcțiunii a Operei Române.

C L D J .

Prin prezenta cu onoare Vă aducem la cunoștință, că opera „Crai nou” de C. Porumbescu, al cărei material de note s-a lăsat în primire, prin mandatul Dn. dl. J. Arati, de la Societatea corală română din Anina, formează proprietatea exclusivă a „Societății pentru fond de teatru român”.

În urmare Vă rugăm, ca să fiți tantianele după reprezentarea acestei opere, să fiți taxele obișnuite pentru folosirea materialului de note să binevoiți la administra Societății noastre pe adresa: „Albina” Inst. de credit și de economii Filiala Brașov.

Totodată Vă rugăm să binevoiți a ne transmite o listă exactă a partițiilor, vocilor de cor și de orchestră ca să aflăm la Dn.

Primiți, Vă rugăm asigurarea devotamentului nostru stimate și considerații.

Brașov, 8 Octombrie 1927. Societatea pentru fond de teatru român.

Secretar gen.

*Partitura operetei „Crai Nou” la Anina, în anul 1927 ANR-DJBv., Fondul STR, doc. 7945/7*





*Cornelia Roman din Braşov în rolul Anicăi  
din opereta „Crai Nou” (1882)*

*Colecţia C. Catrina*



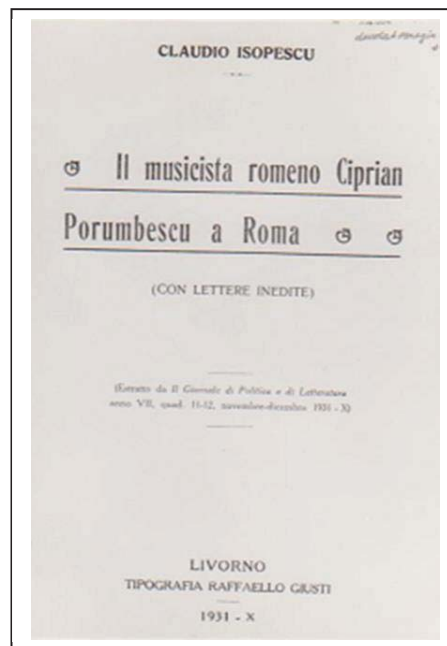
*Ştampila de proprietate a Corului Vocal Român  
de la Biserica Albă / Bela Crkva (Serbia)  
aplicată pe partitura operetei „Crai Nou”.*

*Bibl.Jud. „George Bariţiu” Braşov  
Sectia Colectii Speciale*



*„Crai Nou” şi „La şezătoare”  
la 25 de ani de la moartea compozitorului C. Porumbescu  
Sibiu, 15, 16 şi 18 iunie 1908*

*Colecţia C. Catrina*







*Nicolae Petra-Petrescu – primul biograf al  
compozitorului Ciprian Porumbescu  
(v. „Amicul Poporului”, Sibiu, 1884, p.58)*

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL  
“CETATEA MUZICALĂ A BRAȘOVULUI”  
Ediția a VI-ea

SIMPOZIONUL  
“ CIPRIAN PORUMBESCU (1853- 1883), 125 DE ANI DE LA  
MOARTE “

Duminică 17 August, 2008, ora 11,00  
Muzeul CASA MUREȘENILOR

- 1) *Violonistul Ciprian Porumbescu – Șerban Lupu*
- 2) *O personalitate a romantismului muzical, Ciprian Porumbescu ;  
reconsiderări din perspectivă istorică – Carmen Stoianov*
- 3) *Ciprian Porumbescu în câteva momente artistice de la Brașov –  
Constantin Catrina*
- 4) *Ciprian Porumbescu simbol al legăturii componistice românești cu  
activitatea de amatori – Petru Stoianov*
- 5) *Melodia între agonie și extaz – Theodor Grigoriu*



*Mișu Popp (1827-1893),  
pictor  
Colecția Muzeului Bisericii Sf. Nicolae  
din Șchei*



*Andrei Bârseanu  
(1858-1922)  
Regizorul spectacolului de debut  
cu opereta „Crai Nou”*



ORADEA-MARE (NAGYVÁRAD) 1 Iuliu st. v. 18 Iuliu st. n.	Essa în fie-care duminică. Redacțiunea în Központozza nr. 395.	Nr. 27.	ANUL XX. 1884.	Prețul pe un an 10 fl. Pe <sup>1</sup> / <sub>2</sub> de an 5 fl.; pe <sup>1</sup> / <sub>4</sub> de an 2 fl. 70 cr. Pentru Românii pe an 25 lei.
--	--	---------	-------------------	--

### Nóptea de St. George.

— Operă bufă în 3 acte. —

Dedicată memoriei lui C. Porumbescu.

#### Introducere

scrisă pentru jurnalul „FAMILIA”.

**L**ă în anul 1881. Ciprian Porumbescu ocupă aici în Brașov postul de dirigent al corului bisericesc dela Sf. Nicolae și de profesor de musică la gimnasiul român. El însuflase societății noastre o nouă viață peste tot, dar mai cu seamă cu privire la musică. Acolo unde alți maestrii înainte sa și tot odată cu densus, se plâneau că este lipsă de puteri musicale, că tinerii și tinerele arată o indolență, o nepăsare mortală față cu producțiunile musicale, Ciprian, compunând musica la opereta lui Alecsandri intitulată „Craiu Nou”, fu în stare a o reprezenta pe scenă publică numai și exclusivamente cu diletanți.

Publicul cel mare românesc a avut ocașiune a auzi această operă a regretatului maestru, cu ocașiunea adunării generale din 1883 a Asociațiunii, când fu reprezentată pentru a doua oră, cu puteri parte mai slabe și sub direcțiunea unui strein, și cu toate aceasta remase încântat de farmecul ei.

Succesul pe care-l repurtase Porumbescu cu „Craiu Nou” îl îndemnă a scrie o operetă nouă. Avusesem fericirea de a lega cunoștință cu densus, ba câte odată me onoră cu visita dsale la mine în grădină, unde ne jucam în popice și petreceam timpul când cu una când cu alta.

Intr'o seră, ședend împreună în grădină, me provocă Porumbescu să-i scriu un libret, spunându-mi pe scurt, cam în ce mod ar voi el ca să fie.

Ca vr'o patru săptămâni după provocarea sa i presentai teestul ce urmăză mai jos. El îl luă și după ce-l cetti, imi duse plin de bucurie, că de bună sémă îl va inspira, și va eși o operetă bună.

Acăsta se întâmplă cu vr'o doue săptămâni înainte de ferii. Ciprian credea, că în decursul vacanțelor, pe care avea de gând a le petrece a casă în Bucovina, va pune pe hârtie ideile musicale, ce-i sunau deja prin cap pentru opera bufă: „Nóptea de St. George”. Inse: omul propune și Dumnezeu dispune. Sanăteatea sa eră deja așa de sdruncinată, încat nu-i mai fu permis, de a se ocupa cu serioșitate de o muncă atât de obositoare, precum este compozițiunea musicală.

Ciprian Porumbescu se mai întorse odată la Brașov, dar slăbit, bolnav. Medicii îl trimiseră peste erno

intr'o climă mai caldă, dar pré târziu. Din Italia, unde mersese, se întorse în Bucovina sa cea iubită, pentru a se repausă de veci în solul ei cel scump.

Manuscrisul eră între hârtiile repausatului. Pentru a nu rămânec necunoscut, îl reclamai. L'am primit. Pagina de pe urmă este ștersă . . . de lacrimi.

Etă dar un odor scump, de pe care transcriu piesa alcătuită de mine; ea va avé de sigur prețul ce l'a reversat asupra ei spiritul repausatului și pietatea aceloră cari-l jălesc.

## CIPRIAN PORUMBESCU – MILITANT PENTRU UNIRE

- Vasile VASILE -

[Prof. univ. dr., Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România]

Marii oameni politici ai Italiei secolului al XIX-lea, Garibaldi și Mazzini, recunoșteau că o bună parte a victoriilor repurtate de poporul italian sub conducerea lor se datora corurilor ilustrului lor contemporan, Giuseppe Verdi, numit de Rossini „compozitorul cu cască”. De asemenea, trebuie amintit faptul că polonezele și mazurcile lui Chopin au fost considerate „tunuri ascunse între flori”, într-o țară din care compozitorul a trebuit să se exileze pentru că fusese ștersă de pe harta Europei.

În spiritualitatea românească, primii care au fost atrași de forța marilor idei, ca cea a unității naționale, a Independenței și Libertății, au fost creatorii populari, anonimi, care ne-au transmis pe cale orală, din generație în generație, comori de adâncă simțire românească, de dragoste sinceră pentru locurile natale, pentru cei ce vorbeau aceeași limbă și se scăldau în albia acelorași obiceiuri, trădând o origine comună, chiar dacă erau siliți, din interese politice meschine, să trăiască despărțiți.

Încă la începutul secolului al XIX-lea, în dorința de a susține cu noi argumente romanitatea și continuitatea poporului român, Damaschin Bojincă și Eftimie Murgu (el însuși ducându-și viața în toate cele trei provincii românești) descoperă unitatea cântecului popular românesc, a datinilor și obiceiurilor noastre, care prelungesc argumentările cronicarilor și ale reprezentanților școlii ardelene în noi domenii. Primele culegeri de folclor românesc servesc argumente concrete în acest sens, alimentându-se din toate ținuturile locuite de români, sesizând unitatea stilistică a melodiei populare. Nu întâmplător aceste prime culegeri poartă numele de *Romania, recueil de danses et d'airs valaques originaux, Les bords du Danube – Chants et danses roumains* (Ioan Andrei Wachmann), *Airs nationaux roumains* (Alfred Henri Ehrlich), *Arii naționale românești* (Carol Miculi), *Horele noastre, culegeri din toate țările române* (Dimitrie Vulpian) etc. Ele cuprind melodii reprezentative pentru întreg teritoriul locuit de români: hore, sârbe, doine, cântece haiducești sau unele glorificând pe domnitorii în ochii cărora a scăpărat marea idee a Unirii: Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Constantin Brâncoveanu ș. a.

În atmosfera efervescentă a anului 1848 se naște în Transilvania *Plâns-o cântul românului*, cu versurile lui I. Buteanu, „tribun” al lui Avram Iancu, pe o melodie populară străveche, în circulație în toate provinciile românești și care a înlocuit între ei pe eroii istoriei, Avram Iancu, Pinteă, Bujor etc: „Plânge Patria și cere/ De la voi, români, putere./ Decî, uniți-vă-n simțire,/ Fiți eroi, aveți iubire/ Și lucrați cu bărbăție/ Pentru-a voastră-mpărăție./ Măi, Române, măi!”

În aceeași perioadă, premergătoare anului revoluționar, Anton Pann crease expresivul termen folosit de el în practica muzicii bizantine – „românire”, echivalând cu adaptarea cântărilor de strană cu specificul spiritualității ortodoxe românești.

O îngemănare asemănătoare a simțirii transilvănene și muntene și a două semiografii muzicale (bizantină și occidentală) va dovedi și „Marseillaisa neamului românesc”, cântecul apărut în clocotul revoluționar al anului 1848, *Deșteaptă-te române*, în care ideea unității naționale este exprimată și prin autori: munteanul Anton Pann și transilvăneanul intrat în cartea de aur a literaturii și simțirii românești prin acest text, Andrei Mureșianu, dar și prin versurile ce înmănunchează pe cei mai străluciți



reprezentanți ai luptei pentru unitate națională din cele trei țări surori, toți trei uniți simbolic într-un singur stih: „Priviți mărețe umbre, Mihai, Ștefan, Corvine,/ Româna națiune, ai voștri strănepoți/ Cu brațele-narmate, cu focul vostru-n vine/ Viață-n libertate, ori moarte cer cu toți...”

Nu întâmplător cântecul a fost interzis, sub amenințări cumplite, sesizându-i-se caracterul mobilizator în lupta pentru realizarea dezideratelor naționale. Completarea îndemnului lui C. A. Rosetti: „Cântați, români, cântați, căci adesea un cântec este destul ca să facă un om nemuritor și o națiune fericită! Adesea un cântec a fost mai tare decât armii întregi!”

Aproape toate cântecelele anului 1848 cuprind îndemnuri deschise la Unire: *Apelul moldovenilor de la 1848*, *Unsprezece cireșar*, *Sfântă zi de libertate*, *Mama lui Ștefan cel Mare* etc., toate datorate lui Alexandru Flechtenmacher, muzicianul care-și va desfășura activitatea în Iași, București și Craiova. Nu este o pură întâmplare că majoritatea acestor cântece, adevărate mesaje prounioniste, vor apărea în preajma lui 1859, în culegerea lui Christ Joanniu – *Tilincea* sau *Culegere de mai multe cântece naționale din ambele Principate*, la loc de cinste figurând *Marșul de la 1848* al lui Ion Catina, cu îndemnurile fățișe: „Aideți, frați, într-o unire...”, *Hora Ardealului*, anticipatoare din mai multe puncte de vedere a *Horei Unirii*: „Ai să dăm mână cu mână, Măi, Române, măi,/ Cei cu inima română, Măi, Române, măi,/ Să-nvârtim hora frăției, Măi, Române, măi,/ Pe pământul României, Măi, Române, măi, versuri înaripate de o melodie populară adaptată de Gheorghe Ucenescu, protopsaltul din Șcheii Brașovului.

Binecunoscuta *Hora Unirii*, devenită un adevărat stindard de luptă al generației de la 1859 și care va răsună și la Iași, dar și la București, Craiova, Galați, Botoșani, chemând la secarea Milcovului despărțitor, va cunoaște și o variantă de text adresată transilvănenilor, fraților de peste munți, chemându-i la unire și pe ei, „copii de munte” și ei fiind „fii de Românie”.

Atmosfera anului Independenței naționale adaugă noi sensuri cântecului de factură patriotică și noi piese destinate să contribuie la pregătirea morală a participanților la mărețul eveniment, sau să glorifice eroismul luptătorilor români din legendarele confruntări de la Grivița, Plevna și Smârdan.

Tocmai în acest climat răsare pe firmamentul muzicii românești și al Bucovinei „detrunchiate” „craiu nou”, Ciprian Porumbescu. Încă elev al profesorului de matematici și compozitorului Ștefan Nosievici, de la Suceava, participă la 15 august 1871, alături de Eminescu, Slavici, Xenopol, Tocilescu ș. a. la memorabila serbare de la mănăstirea Putna, pentru aniversarea a patru secole de la întemeierea ctitoriei voievodale și la destrucerea osemintelor lui Ștefan.

Înflăcăratul muzician, antrenat în simbolica horă în care s-au prins românii din toate ținuturile țării, ia vioara din mâna vestitului Grigore Vindereu, pentru a cânta „Daciei întregi”.

Puternicele emoții și trăiri generate de acest eveniment se vor concretiza în nemuritoarele lucrări: *Altarul Mănăstirii Putna*, *Imnul lui Ștefan cel Mare*, *La malurile Prutului*, *Dup-un veac de suferință* ș. a.

Numit de Eminescu „cântăreț al neamului”, Porumbescu devine în 1875 conducătorul societății *Arboroasa* din Cernăuți, căreia îi va dedica *Imnul festiv*, un adevărat manifest al Unirii și *Patria Română*. Din „detrunchiata Bucovină”, anexată Imperiului Habsburgic și din Brașovul ce împărtășea aceeași soartă, se va ridica glasul

înflăcăratului patriot, cu al său crez îngemănat cu versul lui Andrei Bârsanu: „Pe-al nostru (al detrunchiaților n.n.V.V.) steag e scris: Unire, / Unire-n cuget și-n simțiri...”, incandescent mesaj ce a răsunat pentru prima dată la Viena și a fost tipărit, în anul 1880, alături de *Cântecul gintei latine* și de *Cântecul tricolorului*, în „*Colecțiunea de cântece sociale pentru studenții români*”.

Ilustrul biograf al bardului bucovinean, universitarul pe nedrept uitat, Leca Morariu, explică în câteva mii de pagini ce-și așteaptă cuminiți punerea în circulație prin tipărire, esența patriotismului muzicianului. Cel condamnat la temniță pentru că, în calitate de conducător al societății *Arboroasa* trimisese Iașului o telegramă de condoleanțe pentru momentul petrecut în urmă cu un secol, uciderea mișelească a lui Grigore Ghica și anexarea Bucovinei, crescuse în casa unui alt mare bărbat al Bucovinei, preotul Iraclie Porumbescu, bun prieten cu Alecsandri și cu frații Hurmuzachi de la Cernăuți.

El, Iraclie Porumbescu, era unul dintre cei mai avizați oameni de cultură bucovineni în politica de deznaționalizare, drama de la Boian, declanșată de această politică perfidă de deznaționalizare fiind numai unul dintre acele momente trăite de acest stejar bătrân al culturii bucovinene.

Nu e de mirare că în temnița de la Cernăuți fiul său, Ciprian, compune *Suspiniul prizonierului* și *Hora detrunchiaților*, iar în perioadele luptelor pentru Independență tânărul compozitor scrie hora *Peneș Curcanul*, *Hora Griviței*, *Retrocesiuni basarabice*, corul *Hai, Române*, valsul pentru soliști, cor bărbătesc și pian pe versuri proprii *La malurile Prutului* etc.

În aceeași atmosferă vor lua naștere nemuritoarele cântece *Inimă de român*, *Hora*, *Haideți frați cu bucurie*, *Dragoș Vodă cel vestit* ș. a. Sunt, în cea mai mare parte, cântecele ce vor pregăti drumul marelui eveniment de la 1 Decembrie 1918 și care vor domina repertoriile corurilor aceastei perioade. Dirijor el însuși, al corurilor *Arboroasa* din Cernăuți și *România jună* din Viena, apoi al *Reuniunii Române de gimnastică și cânturi* din Brașov și al corului bisericii Sfântul Nicolae din Brașov, Porumbescu va contribui la difuzarea acestor îndemnuri muzicale la desăvârșirea unității naționale.

*Cântecul tricolorului* se răspândește rapid printre școlarii timpului și prin ei și printre generațiile mai în vârstă, care găsesc în versurile și în melodiile porumbesciene îndemnul la unire și la făurirea unui viitor falnic: „Pân’ pe cer și cât în lume / Vor fi aste trei culori, / Vom avea un falnic nume / Și un falnic viitor...”, melodii și versuri încărcate de cele mai profunde sentimente patriotice, ale unui patriotism de cea mai sinceră esență și situat în cealaltă zonă de cea numită de Mihai Kogălniceanu „patriotismul de clopotniță” și care a contribuit din plin la pregătirea marelui act de la 1 Decembrie 1918.

Pe-al nostru steag e scris: UNIRE,  
Unire-n cuget și-n simțiri  
Și sub măreața lui umbră  
Vom înfrunta orice loviri...

Versurile înaripate de cântec devin surori ale binecunoscutei lozinci „Vrem să ne unim cu țara!” Ele au constituit încă din 1880, emblema muzical-literară, imnul societății *România jună* din Viena și s-au făcut ecoul dorinței tuturor românilor. Ele vor fi îngânate, murmurate, proclamate de toate grupurile care au cerut marea Unire.



Compozitorul îl dubla pe muzician nu numai în *Cântecul tricolorului*, explicitând fiecare din cele trei culori ale steagului acceptat de români, dar și în *Suspînul prizonierului*, în *Românul* sau în *La malurile Prutului*.

Versurile lui Vasile Alecsandri își vor găsi în Porumbescu o altă pană inspirată, după cea a lui Alexandru Flechtenmacher, care le va face mai sonore, sporindu-le valențele. Corul *Odă ostașilor români* și cantatele *Altarul Mănăstirii Putna* și *Tabăra Română* precum și prima operetă românească *CRAI NOU* o dovedesc din plin. Mergând chiar mai departe, entuziastul compozitor ce nu s-a bucurat nici măcar de trei decenii încheiate de viață, trece la talmăcirea în limbaj pur muzical a conținutului versurilor bardului din Mircești, ca în hora pentru pian *Peneș Curcanul*, dedicată laureatului poet al latinătății, de la Montpellier.

Compozitorul atinge una dintre cele mai sensibile coarde ale spiritualității românești prin cele două piese pentru vioară și pian: *Dorul* și *Balada*, în care se crede că marele compozitor italian Giuseppe Verdi ar fi găsit un argument al continuității de simțire și de origine a românilor și italienilor. Generalul rus, Tottleben, participant la războiul din 1877, recunoscuse în *Balada* înflăcăratului compozitor român doina ascultată pe câmpiile Bulgariei, de la căciularii și dorobanții adunați de mărețul vis al Independenței.

Vibrația patriotică a muzicii lui Ciprian Porumbescu i-a asigurat dreptul la perenitate. Marele nedreptățit al vieții și societății timpului a intrat de mult în templul eroilor neamului. În urmă cu aproape o sută de ani el era prezent pe la Adunarea de la Alba Iulia cu îndemnurile sale topite în melos: „Acela-n luptă grea se teme, / Ce însuși e rătăcitor, / Iar noi uniți în orice vreme, / Vom fi, vom fi învingători.” Cu nemuritoarea melodie a acestor versuri, Bucovina își trimisese reprezentantul la Marea Unire, cu câteva decenii mai înainte de realizarea ei politică.

În anul în care vom sărbători 160 de ani de la nașterea și 130 de la trecerea în eternitate a ilustrului bard bucovinean se cuvine să ne aducem aminte de incandescențele sale cântece ale căror texte și melodii care au avut rolul lor încă insuficient reliefat, la realizarea unității naționale.

Și trebuie subliniat faptul că pledoariile sale pentru unirea românilor sunt susținute de un artist născut, crescut și afirmat în spațiul care la acea vreme era silit a se considera în afara României, „țară mândră și vestită, dată de străbuni”. Căci el nu s-a născut la Stupca – așa cum s-a acceptat tacit de cercetători ce nu doreau să deranjeze pe cei ce răpiseră spațiul în care era inclusă și adevărata localitate natală – Șipotele Sucevei. Și astăzi, cine dorește să vadă locurile natale și cele unde și-a petrecut copilăria, în special Boianul luat de Emiescu drept reper al politicii de deznaționalizare – are nevoie de pașaport!

Școlirea muzicianului s-a făcut în Capitala Bucovinei – Cernăuți – care ținea - după cum reiese din telegrama trimisă în fosta Capitală a Moldovei, semnată de el însuși - de imperiul habsburgic iar afirmarea sa cu opereta *Crai nou* s-a făcut în Brașovul aparținător atunci tot de imperiul cesaro-crăiesc.

Dar mai ales trebuie să repunem în circulație nemuritoarele sale creații dedicate Unirii, curățate de neghioabele „adaptări” ale ideologiei comuniste: *Tricolorul*, *Românul*, *Pe-al nostru steag e scris unire*, *Ginta latină*, *Patria Română*, *Altarul Mănăstirii Putna*, *La malul Prutului*, *Imnul lui Ștefan cel Mare* și zguduitorul *Adusu-mi-am aminte*.

# CIPRIAN PORUMBESCU - ALCHEMIE INTERIOARĂ

- Ozana KALMUSKI-ZAREA -

[Muzicolog Dr., Director artistic la Filarmonica "Mihail Jora" Bacău]

Misterul feminin și sentimentul naturii sunt acele constante psihice ale unui izomorfism care, în ciuda seducției pe care o exercită tind mai întotdeauna către o inconfortabilă, tulburătoare destrămare. Treptat, sub presiuni interioare și exterioare misterul feminin se estompează iar sentimentul naturii ia chipul stării de spirit a artistului cuprins de el. O ineluctabilă lege a compensației lucrează discret împingând destinul artistului către zone – altminteri depărtate de o biografie comună și chiar de un mesianism social. Este cazul lui Ciprian Porumbescu ce poate fi adus la masa succesorală a cauzalității dacă aducem în discuție frustrările sentimentale ale mereu tânărului Ciprian față de neîmplinirile afective. Căci un artist rămâne veșnic tânăr iar neîmplinirile rănesc întotdeauna profund sufletul său etern visător. Visarea e călătoria spiritului în căutarea predicției nerostite cu voce tare a împlinirii sale, iar Ciprian Porumbescu a tînjit după această himeră până în ultimele clipe ale scurtei sale treceri prin viață, căci elegia *Tempi passati* pe care o concepe spre finalul acesteia nu e decât anamneza motivului muzical al nocturnei *Berta* din 1879. Neîmplinire sufletească și nefericire pentru că spiritul artistic suferă de o etern nevindecată maladie: *imaginația*. Ea e aceea care investește în lumea din jur mai mult decât aceasta poate cuprinde; fie că o înobilează fără motiv, fie că-i asociază calități nemeritate și nepotrivite, fie că, dimpotrivă, o detestă chiar mai intens decât ar merita. Dar, întotdeauna spiritului artistic îi este proprie o anumite percepție deformatoare a realității domestice, arhetip pe care Jakob Burckhardt<sup>1</sup> îl numește "imagine primordială". Jung<sup>2</sup> stăruie pe marginea acestei engrame, comentând că la obârșia „sedimentelor mnezice se află zona matriceală a senzorialului primordial”, artistul instaurând, fiecare în parte, o marcă particulară a percepției aceluși senzorial. În regim strict psihanalitic plasând trauma sentimentală Ciprian – Berta putem spune că realitatea dramatică a relației, nematerializată de facto nu eludează consumarea unei potențiale exorcizări traumatice pentru artist în cazul în care respectiva relație s-ar fi consumat. De altfel într-o scrisoare din septembrie 1882, el scrie: „... chiar dacă niciodată nu veți fi soția mea, rămâneți unica, scumpa, mult iubita mea Berta și *nicio altă femeie să nu-mi profaneze dragostea mea sfântă*” (s.n.) Subconștient, Ciprian își descrie apartenența tiranică față de idealul absolut al morfismului sentimentelor. Deși Berta sa e o realitate fizică, romanticul nevindecabil o extrage din spațiul concret pentru a putea să o divinizeze nestingherit, nemaculat de detalii insanitabile și netulburat de ingestii maligne. Icoana Bertei e un simbol al intimității sale; un castel solitar al reazemului dorințelor clocotitoare pe care și le clădește și în care crede fanatic: „Ce vreau eu? Eu nu cer să vă schimbați religia, nici nu e nevoie de așa ceva pentru unirea noastră, putem încheia o căsătorie mixtă”, propune în aceeași scrisoare. Semnificativ pentru această anxietate autarhică rămâne faptul că ea își este suficientă sieși în pofida convingerii lui Ciprian că ținta nu va fi niciodată atinsă, a răspunsurilor reci și ultimative ale Bertei și a unui orizont de așteptare dizolvat în efemeride. Berta rămâne pentru Ciprian o experiență extatică și

<sup>1</sup> Burckhardt, Jacob, *Cultura Renașterii în Italia*, Editura Minerva, București, 1986, p. 90

<sup>2</sup> Jung, Carl, *Conștiința filosofică de la Husserl la Teilhard de Chardin*, Editura Junimea, 1981, p. 112

mescalină mai curând decât o voluptate potențial degustabilă, aceasta din urmă înălțându-se mai curând asemeni unei proiecții înfricoșate decât ademenitoare: „...semăna foarte mult cu Berta... când am văzut-o mi s-a urcat tot sângele în inimă, un leșin groaznic a pus stăpânire pe mine, credeam că mă prăbușesc, galben ca ceara” (Scrisoarea către Mărioara din 8 septembrie 1882). Nu trebuie zăbovit asupra aserțiunii că între acest portret psihic și chemarea muzicii operează procesul complementar al intuițiilor și reveriilor creatoare în alchimia cărora demarcația între eul erotizat și cel cuprins de solventul inspirației se pierde. Novalis notase referindu-se la acest hotar eteric înrudit cu intuiția mistică bergsoniană: „simțim cum ne topim de plăcere până în străfunduri, cum ne transformăm, ne dizolvăm în ceva pentru care nu avem nici nume nici cuget.”<sup>3</sup>

Un alt romantic celebru, Tieck, nu contenea să repete: „Dragostea gândește în sonorități duioase”.<sup>4</sup>

Obstinația lui Ciprian pentru arhetipul Bertei corespunde aproape fără corecții tiparului deopotrivă romantic dar și suprarealist de la deja citatul Novalis care expune baia de feminitate astfel: „Femeie nelimitată în care mă scald pe de-a-ntregul”, la Baudelaire: „Munților, nu veți fi niciodată decât depărtarea de aceste femei”,<sup>5</sup> până la Dali sau Gaudi, fascinați de fluiditatea formelor feminine, de moliciunile catifelate și senzuale, de „frumusețea comestibilă a acestor entități ce stârnesc neliniștea bahică a dezvățului cu îngerii”.<sup>6</sup>

Întreaga viață a acestui mare damnat îi va angaja sufletul într-o pendulare egală între spiritul libertar și idealul de puritate și de aici înălțările și prăbușirile interioare care-i vor absorbi energiile deopotrivă creatoare și pasionale. „Nu pot spune că n-am noroc la fete – i se spovedește altădată aceleași confesoare – și totuși sînt printre ele atât de nenorocit”. Într-un fel, analogia cu trauma erotică a geniului din poemul eminescian *Luceafărul* nu e deplasată. Ca de altfel și punctele de similitudine biografică, fie că ne referim la bagajul lexical și cultural german, perindarea la studii în aceleași semnificative orașe, cu imersarea și absorbția din mediul respectiv a unor idei și simțăminte reformatoare cultural și social. Ecoul interior al despuierii sufletului răscolit de dezamăgire se regăsesc în romanțele–lied: *Résignation*, *Te-ai dus*, *iubito*, *Reveria*, *Dorul*, *A căzut o rază lină*, *Nocturna Berta* și multe altele pe care nefericitul muzician, însingurat și respins le va elabora atât în decursul perioadei petrecute în capitala imperială cât și ulterior, în Italia. Fără îndoială că, de fiecare dată când aripa cernitei speranțe în regăsirea Bertei – pe care o va fi asemuit Laurei lui Dante – revenea să-l bântuie își va fi memorat mesajul părinților acesteia expediat prin intermediul sorei sale, Mărioara: „Aruncă-te în brațele celei de a doua iubite a dumitale, caută-ți mângâierea în muzică... nu fi supărat pe noi... nimic contra persoanei dumitale, ne desparte numai abisul pe care-l recunoști și dumneata și nu vedem nicio putere...”<sup>7</sup>

Speculând puțin, dar nu nefondat, căci un sumum de cercetări și observații medicale verificate au pus bazele unei teorii moderne adoptată de mediile științifice – am putea afirma că boala de care va sfârși a fost într-o bună măsură favorizată și apoi

<sup>3</sup> Beguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1970, p. 495

<sup>4</sup> Baudelaire, Ch., *Histoire d'un trouver*, Plon, Paris, 1937, p. 99

<sup>5</sup> Ibidem

<sup>6</sup> Dali, Salvador, *Încornorații vârstnicei picturi moderne*, Bernard Grosset, 1956, p. 61, traducere și note de Șerban Foartă

<sup>7</sup> Arhiva Muzeului Bucovinei din Suceava, citat de Paul Leu în monografia Ciprian Porumbescu, Editura Muzicală, București, 1978, p. 151

potențată de această mistuitoare erupție vulcanică, ce i-a infestat cu jerbele sale de energie negativă, constituția psihică și fizică treptat, dar în doze cumulativ letale. Boala va fi modul în care materia încearcă să se răzbune pe supremația spiritului făcând din el teatrul precarității ansamblului. În boală degradarea materiei și suferința fizică nu abolesc spiritual, ci perspectiva de a-l pierde. După ce ai suferit pentru mai toate lucrurile de preț ale lumii, să suferi pentru propriul trup pare o impietate și chiar astfel o resimte muzicianul în exilul italian punctat însă din loc în loc de tresăriri luminoase. La Nervi, unde se află internat, o va întâlni pe fermecătoarea desenatoare Emily de Poppen, o estoniană de optsprezece ani. De la aceasta va primi în dar un desen precum și o pictură inspirată de nocturna *Souvenir de Nervi*. O apariție meteorică, desigur, dar care îi va fi înaripat pentru câteva clipe închipuirea amenințată de crepuscul și de părăsirea de sine. Căci la apusul existenței, din străfundul sufletului se iscă un inefabil și nedetectabil până în acel moment simț al infinitului.

Emily de Poppen pare să fie întrezărită de compozitor prin acest filtru metafizic, deopotrivă deformant și hipnotic asemeni unui alter – ego al Bertei. Un succedaneu, dar în registru retroactiv al iubitei care se afla atunci în Anglia la o soră a sa. Din această perspectivă, linia melodică a liedurilor scrise în maniera lui Schumann, Mendelssohn sau Schubert – cu texte ce-i aparțin – ca și unele nocturne, îngăduie suficiente conotații predictive: *O, frage nicht, Frühling im Herbst, Ich liebte dich*, ca și oniric - apăsătoarea *Résignation*, ce nu disimulează alunecarea către un transcendent alimentat de densitatea obscurității introspecțiilor. Mecanica implacabilă a scurgerii timpului nu va dezarma însă niciodată patologia sa de luptător. Nostalgia anilor copilăriei e consubstanțială unei experiențe existențiale neanesteziate. La Nervi, pe măsură ce se apropie de limitele timpului destinat prezenței sale pe pământ, regăsește, alături de eternitatea modelului ideal feminin pe aceea a nevinovăției juvenile investită cu iradiieri mistice: „Numai de maș mai vedea odată acasă... Doamne, Doamne, vedea – voi încă o dată scumpa mea Stupcă... mă gândesc la Berta mea, doar ea este îngerul meu păzitor”.<sup>8</sup>

E perioada în care dă glas singurătății indicibile, o singurătate absolută care conferă dimensiuni dureroase ritmului ființării despre care muzicianul care a citit filozofie și teologie, care a scris poeme și și-a ațintit privirea către nepotrivirile lucrurilor lumii simte necuprinderea acestor dimensiuni. Nefiind însă un caracter religios înțelege rațional că nepotrivirea dintre Dumnezeu și viață zidește această condiție a suferinței solitare la capătul căreia întrezărește deșertăciunea. Din Italia, într-o scrisoare către Iraclie din februarie 1833 se întrebă retoric ce se va alege din compozițiile sale după ce nu va mai fi? Am greși însă dacă am considera, acum, după atâta vreme, că, în ciuda deziluziei majore legată de Berta și a altor însatisfacții mai mărunte, într-un fel inerente, ba chiar a bolii care-l macină, artistul se consideră un înfrânt. Izolat da, dar nu înfrânt; căci, să nu uităm, Porumbescu e fiu de țăran, iar săteanul, legat organic prin mii de fire de cosmos și de izvoarele vieții nu rămâne izolat nici în fața morții. Întreg universul pulsează în sângele său iar vitalitatea și sevele vieții nu sting niciodată sentimentul apartenenței la dinamica escatologică a tiparelor ritualice. Paradoxul și drama existenței umane, observa Eliade este că omul care nu rămâne niciodată singur ignoră rosturile sale fundamentale; de pildă, uită că e muritor, limitat, precar, sau pasager. De aceea el ignoră

---

<sup>8</sup> Cartea poștală din 16 – 28 decembrie 1882 – Colecția Muzeului Bucovinei din Suceava, citată de Paul Leu în op. cit., p. 122



chiar sensul propriei existențe. Și, în altă parte: oamenii se tem de durere așa cum se tem și de singurătate. Și se tem de singurătate pentru că s-ar întâlni cu ei înșiși.<sup>9</sup>

Nu va fi niciodată cazul nativului bucovinean și înainte de orice altceva pentru că nu e un vanitos. În inima sa generoasă au loc, în proporții egale, indiferent de cauzalitățile statistic freudiene, atât plenaritatea de răzvrătit – misionar – patriotic și mărinimia sacrificială cât și substanța pură rezultată din rafinarea emoțiilor primordiale. Cioran<sup>10</sup> avea să observe că încercăm să uităm prin dragoste ceea ce nu izbutim prin toate mitologiile sufletului și dacă ai fost o dată trist fără motiv ai fost toată viața fără să știi. L-am citat pe acest pesimist de serviciu al veacului, ale cărui rădăcini pleacă din secolul anterior, de la Schopenhauer, Nietzsche, de la Baudelaire și Poe și va săpa tranșee adânci în percepția artistică a vremii, dar îl va găsi pe artistul bucovinean imun. Pentru că acesta traduce prin actele sale artistice și de comportament un temperament solar, dionisiac, ca să vorbim pe limba psihologismului psihanalitic. Mecanismul său mental e impulsional permanent către eliberarea energiilor asociative iar traseul afectiv e unul sociologizant, angajat social, aderent la matricea etnică și la idealurile spațiului în care ea, această etnie, își configurează personalitatea. O trăsătură a caracterului solar e speranța, ca lumină proiectată asupra viitorului. Dacă, de pildă, pentru Blake, coborârea e o cale către absolut, Porumbescu, în antifrază, intuiește procesul opus, al înălțării ca germen al păcii sufletului și al progresiei valorilor. E o viziune carteziană a universului, weltanschauung, geometrizat de artist potrivit structurii sale sufletești, ce prezintă datele specifice unei percepții parmenidiene. De unde și o anume impresie de simplitate sau de simplificare a viziunilor sale. Starea de febrilitate și neliniște, acel tremur interior care-l consumă încă din prima tinerețe e prezent în tot ceea ce întreprinde până în clipele de derută și grea încercare a voinței. "...s-a mai adăugat și oboseala de la școală și biserică – scrie în 1883.<sup>11</sup>

Dar eu nu mă dau bătut, am urmat programul cu strictețe și am făcut prima repetiție cu orchestra pentru concertul ce urma să aibă loc vineri... Către ora unu m-am trezit și am simțit pieptul plin de ceva și horcăiam îngrozitor. Aprind lumina, scuipe sânge. Aceasta se repetă... Sufeream chinurile morții, singur, noaptea...Se făcuse două și jumătate și sângele continua să curgă din plămâni. ...Dimineața, la șapte tușeam și scuipeam sânge... După masă a venit Baiulescu și m-a sfătuit să nu dau concertul. Eu n-am cedat. Afișele erau deja lipite, tot publicul așteaptă cu înfrigurare... Deci concertul trebuia dat... După concert, m-am dus acasă cu trăsura, am dormit liniștit... Din nenorocire, însă, în noaptea următoare, s-a repetat hemoragia... N-am spus nimănui nimic despre asta..." Voluptatea vieții și a dăruirii emană din artist dincolo de paupertatea și precaritatea sa fizică. Aceasta nu-l copleșește, nu-l năruie. Nu se lasă strivit de pasagera sa zidire pământeană, de parcă ar asista, neutru, la un spectacol oarecare ce se interpune temporar datoriei ce o are de îndeplinit. Probabil că sentimentul curat al sfârșitului îl au doar naturile eroice care desfid mâna morții ce se întinde, întâmpinând-o cu propriile nemărginiri, fie și vremelnice. E prea mândru ca să cedeze în fața evidențelor și atunci recurge, plin de încredere, la înaripatul surogat care îl poate susține: *muzica*. Muzica fiind acea metapoetică al cărei efect esențial este convergența și armonizarea contondenței aparențelor lumii și luarea în stăpânire a cronofagiei timpului. Muzica,

<sup>9</sup> Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p. 134

<sup>10</sup> Cioran, Emil, *Revelațiile durerii*, Editura Echinox, Cluj 1990, p. 191

<sup>11</sup> Colecția Muzeului Bucovinei din Suceava, citată de Paul Leu în op. cit., p. 59

înțelege Porumbescu, e, deasemeni, o formă de călătorie evanescentă în interioritatea noastră, o organizare a imaginarului propriu pe care-și pune semnătura un strop de divinitate. De aceea și senzația că ea scapă, că nu se supune sentimentului duratei, curgerii inexorabile a timpului, că ar semăna unei memorii specifice ce se sustrage legii acestui stăpân absolut. Ca în doctrina lui Bergson din *Materie și memorie*<sup>12</sup>, unde muzica e văzută ca reacție a naturii umane față de puterea dizolvantă și anihilantă a timpului. Și aici îmi voi permite să repet întrebarea aparent retorică a lui Ciprian: “Ce se va alege de compozițiile mele?” Odată cu dispariția fizică a creatorului, opera își începe propria călătorie în timp, dezlegată de biografic și de conjuncturalul în care a fost imersată și din care, nu rareori s-a nutrit. Ajungem astfel – cu necesitate după cum se va vedea – la descrierea unei ipostaze aparent circumstanțială artistului – cetățean, dar despre care nu putem aprecia în ce măsură s-a insinuat în actul creației, în ce măsură a oxigenat-o ori i-a sondat evanescențele. La timpul său Gérard de Nerval emitea aserțiunea că în orice mare poet sălășluiește duhul neliniștit al călătorului în căutare de sublim.<sup>13</sup>

Spre deosebire de Seneca – înțeleptul care avertiza că: “Nu locul trebuie să ți-l schimbi ci sufletul” – marea respirație a renașterii ce se deschide cu perioada descoperirii Lumii Noi și ia cunoștință de orizonturi nebănuite, această nouă epocă va fi impulsionată de un flux tot mai vast de cunoștințe capabile la rândul lor să excite imaginația, spiritul, dorul de călătorie, tentația către aventură, mirajul necunoscutului, gustul pentru exotism, toate la un loc, incluzându-se în acel mistic *altceva*. Un miraj prezent cu o intensitate cel puțin egală și în zilele noastre. Acolo unde autorul nu poate ajunge cu ochiul și cu piciorul, el pune la lucru ficțiunea, devenind, nu rareori, el însuși personaj imaginar.

Domnișoara de Scudery relatează în *Harta dragostei* un traseu de urmat pentru materializarea comunicării erotice depline; *Scrisorile persane* se constituie ca itinerar gnoseologic; *Robinson Crusoe* ca scală umană a limitelor, până la *Visările unui hoinar singuratic*, care inițiază explorarea în meandrele interioare. Dacă muzica e principala compensație a dragostei neîmplinite pentru Berta, mirajul călătoriei e cea de a doua. Cine a lecturat, fie și pasager textele rămase de la Ciprian Porumbescu va fi remarcat fără îndoială înzestrarea sa accentuată de memorialist și epistolar dublată de un spirit care nu îngrădește sensibilitatea și nici rigoarea detaliului. Călătoria în sine, nu ar fi însă decât consumarea unui act banal de parcurgere a itinerariului oarecare dacă nu s-ar distila prin filtrul unei personalități. Bernardin de Saint Pierre, prin a sa *Călătorie în Olanda, Prusia, Polonia și Rusia* din 1802, e un bun exemplu de repertoriere anostă ce ar fi putut fi redactată doar pe baza unui material bibliografic. Patologia călătoriei pare să fi incubat odată cu trezirea insatisfacției de sine, cu o anume conștientizare a neliniștii și incertitudinii existențiale, tot mai prezentă în filozofia vremii, dar, neîndoios, izvorâtă din eterna și mereu nepotolita curiozitate umană. Rousseau formulase antitetic acest sindrom: “Inima ne e tot mai neliniștită și goală. Ne face să regretăm ceva ce a fost sau să dorim ceva ce va veni”.<sup>14</sup>

Două sute de ani mai târziu, conaționalul său Ferdinand Céline, va pune drept motto al celebrului său roman *Călătorie la capătul nopții* o strofă din *Cântecul gârzii elvețiene*, care începe cu versul: “Viața noastră-i un voiaj”. Literatura călătoriilor și motivul călătoriei ca voiaj al vieții e vast. Peregrinările lui Ulise pot fi considerate începutul

<sup>12</sup> Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Seuil, Paris, 1961, p. 88

<sup>13</sup> Nerval, Gerard de, *Lettres d'Allemagne*, în *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pleiade, Paris, p. 57

<sup>14</sup> Rousseau, J.J., *Visările unui hoinar singuratic*, ELU, București, 1968, p. 144

acestei povești fără sfârșit, ce s-ar putea continua peste milenii cu acelea ale lui Ashaverus, Jidovul rătăcitor, care nu face altceva decât să meargă până la epopeea căutării petrecută peste mări și oceane a lui Moby Dick, căutare care, asemeni celei a lui Ashaverus, depășește prin încărcătura ei simbolică limitele restrânse ale voiajului geografic. Pe Ashaverus, potrivit interpretării lui Edgar Quinet<sup>15</sup>, Isus dorește să-l readucă la casa lui. Dar Ashaverus refuză: “Nu mă pot așeza nicăieri. Cer viața, nu repaosul. În locul treptelor casei mele de pe Calvar, aș vrea să urc fără să mă opresc până la Tine treptele Universului. Să urc, să urc mereu, din lume în lume, din ceruri în ceruri, fără să mai cobor vreodată pentru a vedea izvorul din care faci să iasă veacurile și anii... Vreau să văd ceea ce niciun ochi nu vede; vreau să ating ceea ce nicio mână nu atinge; până să mor, vreau să iubesc ceea ce nu are niciun nume. Sub bolta lăsată a norilor, totul mă strânge, totul mă împiedică. Gândirea îmi moare cu fiecare pas pe care nu-l fac mai departe. Iar acolo, departe, e abisul care mă cheamă să-l respir”. Am redat acest lung citat întrucât el conține quintesența ispitei milenare către aventura cunoașterii, a călătoriei, iar Ciprian e un spirit pentru care chemarea de sirenă a căutării altor meleaguri, altor lumi, se suprapune uneori cu un fel de tensiune erotică. Călătoria este poate un substitut. Bolnav, departe de casă și de eterna iubită, descurajat de medici în privința unui viitor favorabil, nu-și pierde optimismul, iar gândul ce tractează acest optimism este, desigur, cel al unei noi călătorii:” Vreau să mă cruț anul acesta... și cu banii agonisiți să-mi fac un mic capital, să mă retrag în patria mea și să-mi închei acolo, încet, sărmana mea viață. Și unde vreau să mă duc? La Pojorâta. Nu știu ce mă atrage așa de mult...<sup>16</sup>

Nu concepe însă să părăsească Italia fără a colinda prin Roma, Napoli sau Genova. Dacă n-ar face-o i-ar ”plânge inima de durere”, cum le destăinuie celor de acasă. După atente chibzuieli, socotește că de-ar fi să-și vândă și pantalonii, tot trebuie să respire aerul Florenței, al Pisei sau Veneției, să calce pe urmele unui Michelangelo, Cellini sau Rafael, să vadă cu ochii lui Domul și Apeninii, panorama de pe Montorino a Cetății eterne, desigur, Vaticanul, Forumul, Colosseum-ul, Columna, Panteonul, acest străvechi for roman unde ”am stat poate chiar pe același loc pe care a umblat Cezar și Cicero”, cum se destăinuie într-o scrisoare către Lazăr Nastasi.<sup>17</sup>

Genova îl atrage în mod deosebit și se abate ori de câte ori are prilejul, mai ales că prescripțiile medicului îi recomandă climatul binefăcător al zonei: “Nu șed nicio clipă fără ocupație – la mare, în barcă, în grădină – vila Goppalo, Ponzono, pe dealuri la Genova, Recco, Camogli. Mi-am făcut o corăbioară de carton, pe care o arunc în mare și privesc cum se joacă valurile cu ea...Din Rusta, care e situată sus pe deal, e o vedere splendidă asupra mării până departe asupra Genovei, asupra lanțului înzăpezit al Alpilor și asupra mării, până departe de tot... Pe un drum lung și cam pietros, ne-am scoborât în sfârșit, de pe deal la gară...”<sup>18</sup>

Antichitatea romană, cu testimoniile presărate la tot pasul în Cetatea Eternă îl fascinează evocându-i, totodată, propria-i paupertate și precaritate biologică față de magnitudinea monumentelor istorice și a unei pleiade de nume ce se confundă cu mitul.

<sup>15</sup> Quinet, Edgar, *Ashaverus*, în *Oeuvres*, Paris, Pagnerre, 1858, p. 34

<sup>16</sup> Scrisoarea din 30 decembrie 1882 către Ștefan Porumbescu, Colecția Muzeului Bucovinei din Suceava, citată de Paul Leu în op. cit., p. 152

<sup>17</sup> Scrisoarea din 8 februarie 1883, Colecția Muzeului Bucovinei din Suceava, citată de Paul Leu în op. cit., p. 159

<sup>18</sup> Scrisoarea din 23 ianuarie 1883 către Mărioara, Colecția Muzeului Bucovinei din Suceava, citată de Paul Leu în op. cit., p. 156

De pe Montorino are în față perspectiva Romei întinzându-se pe cele șapte coline și exclamă: “Roma produce un efect copleșitor prin măreția ei maiestuoasă...Trebuie să fii de bronz ca să nu plângi ca un mucos tocmai așa cum am făcut eu. Această priveliște îmi va rămâne de neuitat”.<sup>19</sup>

Vizitează Panteonul, cel mai vechi edificiu roman, închinat tuturor zeilor: “o clădire rotundă, colosală, cu o cupolă înaltă, boltită și cu o singură deschizătură în vîrf...mormântul lui Victor Emanuel și al lui Rafael. O placă simplă de marmură în perete arată locul modest unde odihnește marele maestru”.<sup>20</sup>

A patra zi de ședere o va petrece în Cetatea Vaticanului, prilej de a se întâlni cu opera lui Michelangelo, care-i va ocaziona noi motive de reflecție solitară. Pentru Porumbescu călătoria nu e doar perpetua căutare specific umană, ci un esoteric substituent de al cărui efect benefic e conștient atât în ceea ce privește insatisfacția de natură sentimentală cât și suferința organică asupra căreia natura își exercită influența taumaturgică în mod constant. Din Pegli va expedia o carte poștală în februarie 1883, către Iraclie Porumbescu, după ce a vizitat parcul vilei Palavicini, în care afirmă: “Mi-este tot mai bine, astă noapte n-am asudat și n-am tușit așa mult”.

Spațiul mediteranean al Rivierei di Levante, cu luxurianța și serenitatea sa mirifică, cu liniștea și freamătul molcom al valurilor și zborul pescărușilor, întreg acel spectacol deopotrivă grandios și tăcut al naturii își va pune pecetea pe sufletul greu încercat de boală al artistului. Recomandarea medicului de a efectua plimbări reconfortante vine în întâmpinarea stării lui sufletești și îi stimulează apetența pentru “băile de natură”. “Acum soarele de un roșu aprins se urcă deasupra muntelui aurit și aruncă o lumină magică pe întinsul mării. Valurile, mișcate de adierea slabă a vântului de dimineață, se reflectă în razele purpurii... E o dimineață admirabilă. Mie-mi merge...destul de bine, exceptând tusea...Altminteri îmi petrec timpul destul de agreabil. Distracția mea cea mai plăcută este să șed ceasuri întregi pe plajă și să privesc întinsul mării”.<sup>21</sup>

E, în aceste cuvinte, nostalgia extatică a infinitului în care se regăsesc atât energetismul său temperamental cât și încărcătura metafizică a compozitorului, ce-i mobilizează lumea interioară.

Șederea în Austria și Italia, recitată prin prisma scrisorilor și mărturiilor proprii, se instituie ca un jurnal afectiv de călătorie, pe parcursul căruia accentele sentimentale, patriotice, politice, de natură istorică și nu în cele din urmă culturală, conturează un profil caracteriologic care se cere încă luminat din interior. Dar, spre deosebire de alți călători, pentru care voiajul e doar motivul să te întorci acasă, la Ciprian se adaugă mobilul constrângător al necesității tratamentului. În legătură cu voiajul ca necesitate e de reținut relatarea anecdotică a lui Diderot. Acesta amintește de un bolnav trimis de terapeutul său din oraș în oraș către un specialist ce nu dă greș niciodată, dar care itinerează constant astfel încât pacientul nu izbutește nicicând să-l întâlnească. Concluzia e una singură: călătoria în sine este tratamentul binefăcător, pentru că ea induce în bolnav acea stare de speranță și virtualitate optimistă, hrănindu-i echilibrul și îndemnându-l mereu la mișcare

---

<sup>19</sup> Ibidem

<sup>20</sup> Scrisoarea din 4 februarie 1883 către Mărioara, Colecția Muzeului Bucovinei din Suceava, citată de Paul Leu în op. cit., p. 157

<sup>21</sup> Scrisoarea din 21 decembrie 1882 către Iraclia și Mărioara, Colecția Muzeului Bucovinei din Suceava, citată de Paul Leu în op. cit., p. 148



și acțiune. “Apele cele mai îndepărtate sunt cele mai binefăcătoare, iar cel mai bun dintre medici este acela după care alergi și când nu e de găsit”.<sup>22</sup>

Altminsteri, Diderot, care pare să caracterizeze atât de bine traseul fenomenologic al lui Porumbescu, îi este și contemporan. Dacă pentru Goethe călătoria era o necesitate specifică spiritului teuton, pentru acela mai puțin analitic, ca Theophile Gautier, ea e o boală incurabilă, asemeni cunoașterii înseși. La Porumbescu, provincialul de la marginea imperiului, orbit de luminile capitalei și de splendorile până la un punct doar livrești ale străvechii Europe, peregrinările pe tărâmurile magice, unde îl exilează suferința fizică, au darul de a-i croniciza maladia ale cărei simptome le evidențiaseră demult. Nu s-a efectuat un studiu clinic exhaustiv al modificărilor comportamentului față de actul creator al artiștilor, poezilor, marilor autori dependenți de călătorie, dar nu încapă îndoială că pentru cei mai mulți, evadarea din mediul comun declanșează o stare de bine tranzitoriu, care deși trecătoare, pare să se dorească veșnică. Și îl vom aminti aici, în trecut, pe Byron din exilul său grecesc autoimpus. În viziunea lui Seneca călătoria, expediția, nu se impune ca excitante ale imaginației, așa cum le resimte senzualismul romantic al călătorilor secolului al XVIII-lea. Goethe căuta în Italia, asemeni lui Porumbescu, aura mistică legendară a creuzetului civilizației mediteraneene, care-și pusese amprenta asupra spiritului nordic. Ca și Goethe, Porumbescu pășește pe pământul Italiei cu o venerație mistică. Ca și Goethe, el nu caută noul, ineditul, neprevăzutul – deși acesta din urmă e inclus – ci re-cunoașterea, re-găsirea, re-întâlnirea cu o lume dispărută, sau mai bine spus disipată într-un substrat primordial de a cărui gravitație se simt atrași irezistibil. Marele poet german exclamă metafizic, aproape fatalist: “Facem prea multe pregătiri pentru atât de puțină viață”.<sup>23</sup>

Să nu uităm că Porumbescu aparține prin formație epocii luminilor, universalistă în spirit și reformatoare în idei, caracteristici de la care compozitorul nu face excepție. Ca și la alți mari artiști călători din epocă, sentimentul de apartenență la spațiul natal e deosebit de pregnant și afirmat constant ca termen de referință, în comparație cu imageria transfrontalieră. Plenitudinea, nu rareori copleșitoare, a tezaurului cultural oferit privirii, e mereu pusă în relație cu peisajul autohton, patria, natalitatea, sentimentul de apartenență la matricea etnică fiind nelipsit în reconstituirea peisajului. Asemeni lui Chateaubriand, care afirma: “Oricât de călător aș fi, nu sunt totuși fiul lui Ulise, deși prefer, ca Telemah, stâncile mele paterne celui mai frumos peisaj, căci patria absentă dă interes la tot ceea ce o recheamă.”<sup>24</sup>

Bucovineanul nu se dezice niciodată de fondul ancestral românesc. În 1882, după un scurt popas la Lugoj, ajunge câteva ore la Timișoara și doar una la Arad, ceea ce nu-l împiedică să facă observații memorialist – pragmatice: “Timișoara este foarte drăguță, având case cu două-trei etaje și face într-adevăr impresia unui oraș modern. Aradul mai puțin. Regiunea pe care am traversat-o, deci de la Lugoj până la Arad, este binecuvântată cu toate darurile bogate, țăranii sunt foarte avuți, satele noastre românești sunt ca și cele săsești, case mari de zid, biserici splendide și drumuri. La dreapta căii ferate, se văd vii întinse, la stânga plantații de tutun.”<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Diderot, D., *Voyage a Bourbonne*, en *Oeuvres choisies*, Paris, Firmin Didot, 1856, p. 143

<sup>23</sup> Goethe, J.W., *Călătorie în Italia*, ELU, București, 1969, p. 92

<sup>24</sup> Chateaubriand, *Itinéraire*, în *Oeuvres complètes*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1824, p. 69

<sup>25</sup> Scrisoarea către Mărioara, citată de Paul Leu în monografia Ciprian Porumbescu, Editura Muzicală, București, 1978, p. 122

Deși *Dor de călătorie* e doar o creație de uz pedagogic, ea mărturisește în subliminal, tentația mereu proaspătă a autorului de a-și îndrepta pașii către alte zări, fie și ale propriilor hotare. Fiindcă nu-ți poți aprecia cum se cuvinte propria țară până nu ai bătut cu piciorul străinătatea. Propria identitate nu se poate regăsi decât în oglinda celorlalți. În 1836 se tipărea *Călătoria în țară a patriarhului Macarie* de Paul din Alep, după o versiune engleză, tradusă din arabă, iar în 1850, arhimandritul Dionisie publica *Geniul creștinismului. Suvenire de o călătorie în Italia* de Al. Dumas tatăl, ceea ce deschidea gustul pentru călătoriile în perimetrul național. În *Piatra Teiului*, Alecu Russo, șfichiua pe cei care: “s-au dus să-și plimbe trândăvia ori nefericirea până și prin pădurile feciorelnice ale Lumii Nouă”.<sup>26</sup>

Cristalizarea conștiinței naționale – iar Porumbescu prin creația patriotică e un exponent al acesteia – imprimă un puternic impuls călătoriei interioare. Grigore Alexandrescu edita un *Memorial de călătorie*, iar în 1842 întreprinde împreună cu Ion Ghica, o călătorie pe care Vasile Alecsandri îi cere să i-o descrie. Apoi incursiunile prin țară se înmulțesc; de pildă, în aceeași epocă în care Porumbescu descrie grandoriile Italiei, G. Sion inițiază un voiaj în Basarabia și Bucovina pe care îl restituie în *Suvenire de călătorie în Basarabia meridională și Notițe despre Bucovina*. Enumerarea ar putea continua, dar scopul ilustrării de față e acela de a defini în mod sincretic personalitatea lui Porumbescu, de a surprinde acel proces alchimic care-l conectează constant la pulsul epocii, la noua spiritualitate a timpului în care avântul postromantic își caută spațiul și forma de expresie. În 1821, Byron îi cerea editorului său John Murray să-i trimită tot ce se publicase în materie de literatură de călătorie, întrucât constituia lectura sa preferată. Să-l mai amintim pe Swift, care considera călătoria la fel de indispensabilă sufletului ca și speranța. Merită subliniat că Porumbescu aparține tipologiei caracteriale a călătorului ingenu în fața căruia natura nu doar își destăinuie majestatea, nu doar își exhibă excelența, ci se lasă sedus de cavalcada noutăților care îl împresoară de peste tot. Un Vasile Alecsandri, de pildă, e indiferent și insensibil la elementele de transcendență ale călătoriei. “Instabilitatea afectivă și spirituală are la Alecsandri un substrat hedonist, scrie Marian Popa în *Călătoriile epocii romantice*.<sup>27</sup> În ambianța solemnă și sălbatică a munților Madras, el se gândește mai ales la mâncare, pe care o și descrie. Alecsandri este incapabil să trăiască un sentiment de grandoare în măreția naturii răsturnând lucrurile pentru a căuta aspectul relaxant”. Salvador Dalí spunea că o călătorie debutează cu momentul: ”în care începi să ți-o imaginezi” și într-adevăr, doar spiritelor înzestrate cu imaginație, călătoria le oferă mai mult decât poate arăta de-a lungul ei. De aceea, așa cum semnaleză Gilbert Durand: “Una din primele manifestări ale imaginației sintetice și care dă tonul structurii armonice, e imaginația muzicală. Muzica fiind acea meta-erotică a cărei funcție esențială e de a împăca contrariile și de a stăpâni totodată fuga existențială a timpului...Meta-imagine, muzica nu e mai puțin evocatoare de aspecte și embrioane de imagini care-i conferă o cvasi-spațialitate”.<sup>28</sup>

Sentimentul naturii și misterul feminin alcătuiesc un arhipelag de puncte de contact care încheagă acea structură armonică imaginativă, despre care vorbește Durand și ale cărei elemente constitutive le regăsim din belșug îngemănate în constituția psihosomatică a lui Porumbescu. Inclusiv determinația primordială de a lua în stăpânire “fuga

<sup>26</sup> Russo, Alecu, *Piatra Teiului*, în *Memorial de călătorie*, Editura Minerva, București, 1979, p. 15

<sup>27</sup> Popa, Marian, *Călătoriile epocii romantice*, Editura Univers, București, 1972, p. 69

<sup>28</sup> Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarii*, Editura Univers, București, 1977, p. 432

existențială a timpului” de care compozitorul e mereu conștient și la care face referire în exprimări și perioade de creație diferite, cum am amintit anterior. În vreme ce Novalis, un voluptuos călător, sublinia legătura izomorfă dintre muzică, poezie și reîntoarcerea la enstazele transsubstanțiale, Tieck, alt călător visător, nu conține să repete că: “Dragostea gândește în sonorități duioase, întrucât gândurile sunt mult prea îndepărtate”.<sup>29</sup>

Atingem aici un punct sensibil al firului biografiei creatoare a lui Porumbescu. El se referă la faptul că destinul, ce-l aruncă în tumultul tulbure al unei epoci de profunde mutații sociale, politice și afective, forează în adâncul resurselor sale creatoare, exploatând de acolo o energie conjuncturală de care ea, epoca, are nevoie. Maturitatea creatoare, care, virtual, s-ar fi instalat după perioada șederii în străinătate, fertilizată, desigur, de această ședere perenă, coincide, cum se cunoaște, cu ultimele lui zile, măcinate de suferință. Nu putem deci ști care ar fi fost adevăratul calibru creator al autorului operetei *Crai Nou* într-o dimensiune temporală mai generoasă pentru el, dar am încercat foarte succinct să arătăm că structura sa artistică dispunea de toate datele și înzestrările necesare unei evoluții conceptuale și atitudinale. Am încercat, doar o schiță a afilierii sale la marea familie spirituală a sfârșitului de secol XIX. O sumară diagnoză psihanalitică, ne-ar îndreptăți să afirmăm că Porumbescu descoperă acea “fericire a labirintului fără limite”, cum numește Haydn vastitatea lumii spiritului revărsată peste cea nu mai puțin copleșitoare a naturii. Haydn însuși călătorește către alte tărâmurii fertilizatoare ale geniului său și își dă măsura prin *Simfoniile Londoneze*. Să-l mai amintim aici pe Chopin, spirit militant – emergent, înrudit cu Porumbescu prin aceleași elanuri mesianice și patriotice, care face din Franța țara de dezvoltare a bogăției ideilor și liniilor de forță a lumii sale interioare. Wagner, de asemenea, se regăsește la Bayreuth, Mozart la Praga, Beethoven la Viena, la care să-i mai adăugăm pe Liszt, Brahms și enumerarea poate continua cu nesfârșite exemple și speculații psihologizante despre efectele sedimentelor mnezice asupra caracterului operei. Ceea ce am inițiat în acest scurt discurs are în vedere doar cazuistica filogeneică a unui traiect creator imersat în mediul ambient perceptiv. Ca să vorbim în limbajul lui Kant, un traiect unic pe care percepția îl organizează potrivit priorităților proprii. În ceea ce-l privește pe nefericitul bucovinean, am încercat să aducem împreună un semn biologic al timpului, dragostea și corolarul ei, peregrinarea prin lume, printre oameni, călătoria; dragostea fiind ea însăși o călătorie, poate cea mai de seamă dintre toate, călătoria eterică spre sufletul pereche. E alchimia interioară a unei rețete pe care nu o poți descoperi niciodată, nici chiar atunci când ai convingerea că ai identificat cu precizie toate elementele ei constituente aruncate în alambicul magic. Dar acesta e chiar eternul secret al talentului, al geniului creator, al harului dăruit de o instanță supremă căreia ne supunem cu toții.

---

<sup>29</sup> Beguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, Editura Univers, București, 1970, p. 228

## CREAȚIA MUZICALĂ RELIGIOASĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU

- Titus MOISESCU -



*Au fost mulți ani la rând pe când în deplasările noastre, de la Brașov la București, am avut prilejul să-l întâlnesc pe cel care a făcut parte din generația celor mai dotați bizantinologi și muzicologi români din ultima jumătate a sec. XX: Titus Moiescu (n. 12 nov. 1922, Câmpulung Muscel – d. 15 febr. 2002, București).*

*Întâlnirile de la Editura Muzicală, precum și cele de la locuința muzicianului (str. Pache Protopopescu nr. 79A), s-au încununat de fiecare dată cu vorbe de duh, cu aprecieri productive asupra cărților și partiturilor muzicale, privind unele descoperiri de manuscrise enesciene, de codexuri cu neume, sau despre Biblioteca „George Breazul” etc.*

*Între cele din urmă daruri primite de la distinsul nostru coleg, Titus Moiescu, a fost și acest articol ce poartă titlul de **Creația muzicală religioasă a lui Ciprian Porumbescu** (7 pag. dactilo, în copie, Suceava, 15 sept. 1992).*

*Încredințându-le acum pentru a fi tipărite, prin bunăvoința colegei Constanța Cristescu, muzicolog, se aduc, iată, în memoria acestui timp, câteva momente din viața și creația compozitorului Ciprian Porumbescu – artistul care a înobilat cu melodiile sale religioase și laice speranțele și noblețea sufletească a românilor ce se regăsesc mereu în emblematica evocare: **Crai Nou! Crai Nou! Crai Nou! la noi bine ai venit!***

*C. Catrina*

*P.S. Am adăugat paginilor redactate de muzicologul Titus Moiescu doar câteva referințe bibliografice, de subsol, cu scopul de a lămurii, în mod concret, unele adnotări subliniate, în text, chiar de autorul lor.*

Dacă noi am lăsat să dănuie tăcerea peste bogata creație muzicală religioasă a lui Ciprian Porumbescu atâta vreme, fără să ne aplecăm cu o mai mare stăruință asupra acesteia, rău am făcut. Am ignorat astfel un compartiment de creație în care compozitorul bucovinean a realizat un destul de cuprinzător repertoriu, cu o melodicitate de mare expresivitate – caracteristică de altfel cunoscută și apreciată ca atare. Se cuvine deci ca acum să purcedem la restabilirea dimensiunilor exacte ale acestui de loc neglijabil compartiment al operei sale componistice.

Creația muzicală religioasă a lui Ciprian Porumbescu ne este prea puțin cunoscută, ea nefiind cercetată în întregul ei, din diferite motive. Desigur că cel mai important este cauzat de faptul că manuscrisele rămase sunt răspândite prin diferite biblioteci din țară – în Suceava, București, Brașov, Cluj-Napoca, Timișoara etc. – și chiar în colecții particulare (Leca Morariu, Nina Cionca, Ion Vicoveanu etc.), unde accesul cercetătorilor avizați este destul de relativ. Multe titluri de lucrări, deși anunțate în diverse monografii și cataloage, nu se mai găsesc, ele fiind preluate ca atare de unii cercetători fără o confruntare directă cu manuscrisul, fapt ce transpare în mod clar din evidențele publicate. Toate acestea au îngreunat o catalogare sistematică a creației religioase a lui Ciprian Porumbescu, deși există mai multe încercări, propuse de Leca Morariu în cunoscuta sa

monografie – ce stă încă să apară în deplinătatea ei<sup>1</sup> – de Viorel Cosma în *Lexiconul* său<sup>2</sup>, de Octavian Lazăr Cosma în *Hronicul muzicii românești*<sup>3</sup>, de Nicu Moldoveanu într-un studiu publicat prin 1983 în revista *Studii Teologice*<sup>4</sup>, și de mulți alții care s-au referit la creația compozitorului român. Iar dacă la toate acestea mai adăugăm și numeroasele variante și prelucrări în care au circulat cântările religioase ale lui Ciprian Porumbescu, ne putem da seama de câte complicații se ivesc în a stabili dimensiunile exacte și valoarea artistică a acestei creații religioase, ce trebuie înscrisă în mod corect în patrimoniul muzical românesc.

În trecutul meu muzicologic nu m-am ocupat de creația lui Ciprian Porumbescu, în general, și nici de cea religioasă, în mod special, dar am luat contact direct cu unele lucrări ale compozitorului cântând în diferite formații corale religioase – la Biserica Krețulescu din București, în Corala Patriarhiei, la Biserica Domnița Bălașa, iar mai recent în Asociația corală *Te-Deum Laudamus*. Însă am intuit faptul că această creație există ca atare, constituind un comportament de sine stătător, echilibrat și interesant nu numai prin structura propriu-zisă a muzicii, ci și prin conceptul liturgic în care aceasta se încadrează și îi este destinată. În dorința de a face aici un scurt expozeu al acestei muzici, am luat contact cu diferite surse bibliografice și cu unele lucrări ale compozitorului pe care le-am putut recupera în puținul răgaz pe care l-am avut. M-au surprins însă câteva aspecte destul de interesante, dacă ținem seama de epoca în care a creat compozitorul și mai ales de experiența lui în acest domeniu.

În unele bibliografii îi este atribuit lui Ciprian Porumbescu un repertoriu religios destul de cuprinzător, considerând în felul acesta că muzicianul a compus muzica la nu mai puțin de șase Liturghii, majoritatea fiind destinate corului bărbătesc, ca rezultat, probabil, al experienței sale dirijorale și componistice la Societatea *Arboroasa* din Cernăuți. Acestor Liturghii li se adaugă un număr important de creații cu caracter concertistic sau de cult – psalmi, axioane duminicale, axioane praznicale (destinate unor sărbători mai importante de peste an), chinonice sau pricesne duminicale sau săptămânale, tropare, cântările Prohodului din Vinerea Mare etc. Sunt astfel menționate cântări ce ar trebui să facă parte dintr-una din Liturghiile menționate, a căror proveniență ar trebui lămurită: fac ele parte din cele șase Liturghii sau reprezintă piese separate ce ar putea fi considerate ca o completare de repertoriu, devenind astfel o anexă a celor șase Liturghii.

Dar ceea ce surprinde pe un cercetător avizat în acest gen de muzică este faptul că Ciprian Porumbescu a compus muzica la una dintre cele mai puțin abordate Liturghii – aceea a Sfântului Grigore Dialogul, numită și Liturghia Darurilor mai înainte sfințite, a cărei utilizare este limitată numai la perioada Triodului, a Postului Păresimilor. Sunt puțini compozitorii care și-au îndreptat atenția către repertoriul acestei atât de particularizate Liturghii. Or, Ciprian Porumbescu a compus muzica principalelor cântări ale acestui oficiu liturgic: Heruvicul („*Acum puterile cerești*”), Chinonicul („*Gustați și*

<sup>1</sup> Până la această dată, s-a tipărit doar un singur volum semnat de Leca Morariu, și anume: ***Iraclie și Ciprian Porumbescu***, Ediție îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Vasile Vasile, București, Editura Muzicală, 1986

<sup>2</sup> Viorel Cosma, ***Muzicieni din România. Lexicon***, vol. VIII (P-S), București, Editura Muzicală, 2005, p. 120-134

<sup>3</sup> Octavian Lazăr Cosma, ***Hronicul muzicii românești***, vol. IV, București, Edit. Muzicală, 1976, p. 191

<sup>4</sup> Nicu Moldoveanu, ***Compozitorul Ciprian Porumbescu, la 100 de ani de la moartea sa***, în *Studii Teologice*, București, nr. 7-8, 1983, p. 586-596



*vedeți că bun este Domnul*” – Psalmul 33) și cântarea de sfârșit a acestei Liturghii („*Fie numele Domnului binecuvântat*” – Psalmul 112, cântare comună de altfel tuturor Liturghiilor). Nu s-a păstrat muzica doar la două cântări: „*Lumină lină a sfintei slave*” și „*Să se îndrepteze*” – Psalmul 140, ca întreagă această Liturghie să poată beneficia de o deplină polifonie corală.

Același considerent îl semnalăm și în legătură cu Liturghia Sfântului Vasile cel Mare, care se săvârșește numai de zece ori pe an. Față de Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur – care se oficiază în toată perioada Octoiului, deci în cele mai multe zile ale anului – Liturghia Sf. Vasile prezintă, din punct de vedere al stranei, doar trei cântări deosebite: Heruvicul și Chinonicul din Joia Mare („*Cinei tale celei de taină*”), a Heruvicului din Sâmbăta Mare („*Să tacă tot trupul omenesc*”) și Axionul („*De Tine se bucură*”). Ciprian Porumbescu a compus muzica la toate aceste trei mari cântări.

Toate acestea ne determină să-i atribuim lui Ciprian Porumbescu deplina cunoaștere a perioadelor liturgice (Tipicul bisericesc), dar și intenția de a completa repertoriul liturgic cu cele mai trebuincioase cântări polifonice corale. Suntem convinși că mare parte din aceste lucrări au fost compuse la Cernăuți, în perioada în care era student la Facultatea de Teologie. Altfel nu se explică minuțioasa cunoaștere și abordare a unui repertoriu liturgic atât de specific.

Unde sunt manuscrisele acestor lucrări, care este structura și valoarea artistică a muzicii, ce cântări pot fi utilizate astăzi... sunt chestiuni importante asupra cărora muzicologii trebuie să se pronunțe, spre a se putea valorifica moștenirea muzicală integrală a acestui prolific compozitor român. În bibliotecile pe care le-am cercetat, figurează câteva lucrări – în manuscris sau tipărite – ce trebuie luate în considerare.

Mă refer mai întâi la cele patru cântări religioase aflate în Biblioteca Universității Naționale de Muzică din București (Ms.rom. III-22), într-o copie a compozitorului Ioan Bohociu:

- *Psalmul 88* (cor bărbătesc)
- *Psalmul 100* (cor bărbătesc)
- *Axion la Duminica Floriilor* (cor mixt)
- *Axion la Nașterea Domnului* (pentru Liturghia Sf. Vasile – cor mixt).

Toate patru au o structură strict armonică și o melodicitate specifică stilului cantabil al lui Ciprian Porumbescu. Cât privește Psalmul 88 și Psalmul 100, trebuie făcută o corecție, în sensul că ambii, în noile ediții ale Psaltirii traduse în limba română, corespund, propriu-zis, Psalmilor 87 și 99, iar textul ar trebui corectat la rându-i după traducerile autorizate în ortodoxismul românesc.

În Biblioteca Academiei Române, la secția de muzică, există partiturile tipărite ale câtorva lucrări ale compozitorului bucovinean. Printre acestea sunt de menționat cele Patru coruri bărbătești, revizuite de Andreescu Scheletty și tipărite la Cluj, în anul 1933 (BAR-M/3737):

- *Cade-se cu adevărat* – Axionul la Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur
- *Lăudați pe Domnul* – Chinonicul zilei de duminică
- *Tatăl nostru* – care se cântă la Liturghie
- *Adusu-mi-am aminte de proorocul* – Stihira glasului al 5-lea de la slujba înmormântării mirenilor

Toate aceste patru cântări se remarcă printr-o melodicitate de frumoasă inspirație, fapt ce a determinat prezența lor în repertoriul coral al multor formații. Cât privește

Stihira glasului al 5-lea („*Adusu-mi-am aminte*”), D.G. Kiriac, prețuind-o în mod deosebit, a transformat-o și adaptat-o la nivelul unei piese de concert de mare expresivitate. Iar Asociația corală *Te-Deum laudamus*, de pildă, execută în mod regulat acest inspirat *Tatăl nostru*, pe care, după cum ne amintim, basul Nicolae Secăreanu îl cânta cu predilecție la oficiul Liturghiei de duminică.

Tot în Biblioteca Academiei Române din București se mai păstrează și următoarele piese corale:

- *Condacul Maicii Domnului* – cunoscuta cântare care începe cu textul: „*Apărătoare Doamnă*”
- *Ridicat-am ochii mei spre Domnul* – Psalmul 120

Ambele cântări sunt destinate corului bărbătesc, fiind revizuite după manuscrisele din Muzeul „Ciprian Porumbescu” din Suceava de George Onciul (BAR-M/3739). Au fost tipărite în anul 1933, făcând parte din Colecția „Făt-Frumos” (nr. 3).

Și tot în această bibliotecă se mai păstrează:

- *Axion la Rusalii* („*Bucură-te, Împărăteasă Maică*”), pentru cor mixt
- *Axion la Duminica Floriilor* („*Dumnezeu este Domnul*”), pentru cor mixt (greșit intitulat „*Psalm*” de îngrijitorul ediției, George Onciul, în tipăritura de la Cluj, din 1933)

Și aceste două lucrări, revizuite de George Onciul, au fost tipărite la Cluj (Lito. Schildkraut Cluj), în anul 1922, și fac parte din Colecția „Făt-Frumos”, nr. 2 (BAR-M/3738).

În Muzeul Bucovinei din Suceava și în Complexul Memorial „Ciprian Porumbescu” din Stupca, județul Suceava, există un număr mai mare de lucrări religioase realizate de compozitor în diverse perioade de creație, multe dintre ele fiind tipărite postum:

- *Hristos a înviat* – troparul sărbătorii Paștilor, în trei variante: tipărite în Editura Societății Muzicalo-Dramatice „Ciprian Porumbescu” din Suceava, împreună cu o alta, intitulată
- *Priceasnă de Paști* – Chinonicul sărbătorii Paștilor („*Cu trupul lui Christos*”), pentru cor mixt, în sol major, compusă la Brașov, la 4 aprilie 1882.
- *Irmosul Învierii* – „*Îngerul a strigat*” – Axionul sărbătorii Paștilor, Cor mixt – do major:
- „*Dumnezeu este Domnul și s-a arătat nouă*”; „*Tocmiți prăznuirea...*” Axion la Duminica Floriilor – Cor mixt – sol major.

Tipăritura acestor două lucrări poartă titulatura Corului Armonia din Cernăuți. Tipografia Ieremia Opreșeanu, Cernăuți. (Acest Axion l-am menționat și pe lista lucrărilor din Biblioteca Universității Naționale de Muzică din București în copia lui Ioan Bohociu). Axionul sărbătorii Paștilor („*Îngerul a strigat*”) se păstrează și într-o copie-manuscris provenind din colecția lui Ioan Vicoveanu<sup>5</sup>.

Și tot într-o astfel de copie-manuscrisă, provenind din aceeași colecție a lui Ioan Vicoveanu, se păstrează și *Prohodul Domnului și Mântuitorului nostru Iisus Christos*, pentru cor mixt, a cărui muzică a fost compusă de Ciprian Porumbescu către sfârșitul secolului trecut (probabil în perioada anilor 1881-1882, când se afla la Brașov, ca dirijor al corului Bisericii Sf. Nicolae din Șchei). Este una dintre cele mai vechi variante corale a

---

<sup>5</sup> Ioan Vicoveanu (n. 17 dec. 1879, Vicovu de Jos – d. 16 ian. 1973, Vicovu de Jos), folclorist, profesor și colecționar de cărți, partituri și discuri muzicale.

Prohodului – poate chiar prima dintre ele – compusă înaintea acelei a lui Alexandru Flechtenmacher din 1886, care reprezintă doar un aranjament coral al versiunii lui Macarie Ieromonahul din 1836. În secolul trecut, cântările Prohodului circulau doar în variantele monodice tradiționale ale lui Macarie și Anton Pann. Ciprian Porumbescu a compus o muzică nouă, originală, într-o desfășurare melodică variată, structurată nu strofic, așa cum ne este cunoscută din majoritatea versiunilor, ci într-un ciclu de șapte strofe melodice, selecționate de compozitor după criteriul conținutului poetic al Prohodului. Prin repetarea ciclului, acestei structuri de șapte strofe – aceeași pentru toate cele trei cântări – îi pot fi adaptate și alte tropare ale Prohodului. Melodica este originală, polifonia este strict armonică, iar textul provine dintr-o variantă ritmată necunoscută nouă.

Lista lucrărilor religioase compuse de Ciprian Porumbescu rămâne deschisă, ea urmând a fi completată cu date și referiri precise, astfel încât să existe o justificare liturgică și de creație cât mai concrete.

În afară de toate acestea, rămâne de stabilit care este originea melodicității unor cântări: sunt toate creații personale ale lui Ciprian Porumbescu? Sunt printre ele și prelucrări ale unui fond liturgic muzical preexistent? Cărui stil aparține acest fond liturgic – celui psaltic neumatic tradițional, care circula în Mitropolia Moldovei în acea vreme, sau celui liniar, stabilit și promovat în Bucovina de Sivestru Morariu Andrievici, în 1879, prin a sa „*Psaltichie bisericească așezată în note muzicale*” – cu un melos diferit de cel psaltic tradițional.

A venit deci vremea să ne îndreptăm preocupările cu o mai mare stăruință spre acest gen de muzică – polifonia corală religioasă – deoarece ea a stat în atenția, am putea spune, a mai tuturor compozitorilor români, unii dintre ei având o producție impresionantă: bucovineanul Eusebie Mandicevschi, de exemplu, este creditat cu muzica la nu mai puțin de 12 Liturghii, bănățeanul Antoniu Sequens la 7 Liturghii, Ioan D. Chirescu la 2 Liturghii... Așa că nu trebuie să ne surprindă că Ciprian Porumbescu, în prea scurta sa viață pământească, a înscris în palmaresul creației sale muzicale 6 Liturghii.

Atât pentru astăzi!

Poate vom reveni, dacă timpul ne va mai îngădui!

Titus Chirescu



Suceava, 5 iunie 1993



Biserica Sf. Nicolae  
din Șcheii Brașovului



Partitură corală cu însemnarea:  
„21 mai 1882, C.Porumbescu, bolnav în pat”.



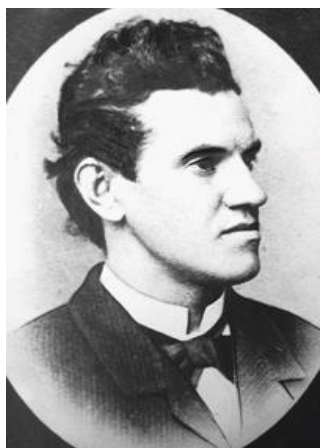
Partitură corală cu însemnarea:  
„Brașov, 4/4 1882”.



## CONSIDERAȚII DESPRE MUZICA CORALĂ RELIGIOASĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU

- Irina Zamfira DĂNILĂ -

[Lect. univ. dr. Universitatea de Arte „G. Enescu” Iași]



„Bucovineanul de la Stupca”, **Ciprian Porumbescu (1853-1883)** a contribuit la dezvoltarea muzicii de factură occidentală la noi, mai ales prin corurile sale religioase și laice. Luptător neînfricat pentru drepturile românilor bucovineni, muzicianul și-a propus și a reușit să creeze o muzică militantă, corespunzătoare marilor idealuri naționale ale românilor. Adoptarea acestei poziții nu a fost întâmplătoare, ci s-a datorat atât condițiilor istorice de atunci, cât și temperamentului și formației sale spirituale și muzicale<sup>1</sup>.

Creația sa cuprinde 300 de titluri, din care aproximativ 200 sunt lucrări corale. Astfel, a compus coruri patriotice (cum ar fi valoroasele imnuri *Cântecul tricolorului*, *Pe-al nostru steag*), miniaturi corale cu subiect divers (*Cântec de primăvară*, *Serenada*), romane pentru voce și pian (*Lăsați-mă să cânt*, *Înger de pază*, *Cât te-am iubit*, *A căzut o rază lină*, *Ich liebe dich* etc.), prelucrări corale pentru cor mixt în stil folcloric (*Frunză verde foi de nalbă*, *Frunză verde mărgărit*) și cantate vocale (*Pe malurile Prutului*, *Altarul Mănăstirii Putna*, *Tabăra română*). Muzica sa instrumentală se adresează în principal viorii (inspirată *Baladă* pentru vioară și pian, *Dorul*, *Reverie*), pianului (miniaturi de salon, hore, valsuri),

<sup>1</sup> În copilărie a învățat vioara cu S. Meyer și Schlözler, inițiindu-se și în tainele teoriei și solfegiului cu muzicieni de renume, Carol Miculi și Ștefan Nosievici. Paralel cu studiile teologice și de filosofie la Cernăuți, a urmat și cursurile de armonie, compoziție, dirijat cu profesorul și compozitorul Isidor Vorobchievici. Împreună cu un grup de tineri a înființat, în 1877, Societatea culturală *Arboroasa*, care avea ca scop păstrarea și trezirea conștiinței naționale prin cunoașterea și promovarea muzicii și literaturii românești în Bucovina. Din cauza atitudinii sale militante a avut de suferit, fiind condamnat politic și închis de autoritățile imperiale (1877-1878). După ieșirea din închisoare, cu sprijinul mitropolitului Silvestru Morariu-Andrievici a plecat la Viena, unde s-a perfecționat în studiul muzicii la *Konservatorium für Musik und darstellende Kunst* cu muzicieni și pedagogi de prestigiu: Anton Bruckner (armonia), Louis Schlosser (compoziția, violina și contrabasul), Franz Krenn (ansamblu și dirijat coral). A organizat și dirijat ansamblul tinerilor români *România jună*, pentru care a tipărit o *Colecțiune de cântece sociale pentru studenții români* (1880). Întors în țară, a activat la Brașov ca profesor de muzică și dirijor al Reuniunii Corale. Tot aici, în 1882, a avut loc premiera operetei *Crai Nou*, care a fost primită cu entuziasm de public, având un mare succes. Pentru a avea grijă de sănătatea sa, șubrezită iremediabil în timpul detenției sale, a fost nevoit să plece în Italia, în stațiunea balneo-climaterică Nervi. În timpul sejurului, a avut ocazia să viziteze orașele Veneția, Milano, Roma și de asemenea, să-l cunoască personal pe marele compozitor italian Giuseppe Verdi, în vila sa de la Genua. După întoarcerea în țară s-a stabilit în comuna natală, Stupca, unde starea sănătății sale s-a deteriorat grav și a condus în final la moartea prematură a artistului. (conform M. Poslușnicu, *Istoria muzicii la Români de la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice*, București, Cartea Românească, 1928, p. 459.)



formației camerale de coarde (*Cvintet de coarde în re major*) și mai puțin orchestrei (*Parafrază pe o temă românească, Hora Prahovei*). O altă contribuție importantă și-a adus Ciprian Porumbescu la dezvoltarea muzicii culte românești prin opereta în două acte *Crai Nou*, pe un libret de Vasile Alecsandri. Domeniul muzicii religioase este mai modest reprezentat în creația sa și constă într-o *Liturghie în Do major*, a cărei partitură s-a pierdut și câteva coruri liturgice precum *Tatăl nostru*, *Troparul Învierii*, *Adusu-mi-am aminte*, *Acțion la Rusalii*, *Lăudați pre Domnul* etc.

În **creația vocală laică**, Ciprian Porumbescu a manifestat două orientări stilistice diferite. O primă orientare este cea aflată sub influența muzicii clasico-romantice. În acest stil a compus o mare parte din corurile sale, precum și cântecele acompaniate de pian, sau miniaturile de salon. Melodica acestora are o structură formală clasică, iar multe dintre ele prezintă o deosebită cantabilitate și inspirație. Iată un exemplu concludent din corul *Cântec de primăvară*, pe versurile poetului bucovinean Vasile Bumbac:

Observăm că și în planul prelucrării armonice, compozitorul este consecvent acestei prime orientări, deoarece utilizează o armonizare de tip clasic, într-o scriitură predominant izoritmă cu înlănțuiri acordice ale treptelor principale ale tonalității Re major, la care se adaugă uneori și cele secundare, demonstrând o bună stăpânire a tehnicilor de conducere a vocilor.

O a doua orientare se concretizează în utilizarea folclorului ca sursă de inspirație melodică, fie prin folosirea citatului folcloric, fie prin invenția în stil popular. Pentru prima situație, exemplificăm printr-un fragment din piesa *Frunză verde mărgărit*, pentru voce, cor mixt și acompaniament de pian:

Allegretto

Voce *p* Solo sopran

1. Frun - ză ver - de măr - gă - rit, of!  
 2. Frun - ză ver - de măr - dom - nesc, of!

Pian *p*

3  
 Te - i - șo - rul a'n - flo - rit, of! Flo - ri - le s'au  
 Ori să mor, ori să tră - esc, of! De - cât să mai

6 *mf* *p* 8  
 scu - tu - rat Si iu - bi - ta m'a lă - sat.  
 pă - ti - mesc, Mai bi - ne să mă stăr - șesc.

În prima strofă, vocea de sopran intonează un citat melodic din muzica lăutărească, iar pianul asigură acompaniamentul armonic prin acorduri pe trepte principale (I, V) ale variantei armonice a tonalității la minor în care este considerată că aparține melodia folclorică. În realitate, aceasta are la bază scara modală a *cromaticului II* pe *mi*. Așadar, Porumbescu, ca și alți compozitori înaintași care au folosit muzica populară în lucrările lor (Carol Miculi, Alexandru Flechtenmacher, Ioan Andrei Wachmann), nu sesizează diferențele între „gamele occidentale” și scările populare, de esență modală, tratându-le pe acestea din urmă conform principiilor sistemului tonal occidental. Aceeași modalitate de tratare armonică o întâlnim și în invențiile melodice în stil popular. Exemplu muzical – *Foaie verde foi de nalbă* – cor mixt:

In ton popular

Solo. dolce

S. *p* 1. Frun - ză ver - de foi de nal - bă, Ră - sai lu - nă  
 3. Frun - ză ver - de de - a - lă - mă - ie, Vi - ne Ghi - ță

A. *p* 1. Frun - ză ver - de foi de nal - bă,  
 3. Frun - ză ver - de de - a - lă - mă - ie,

T. *p* 1. Frun - ză ver - de foi de nal - bă,  
 3. Frun - ză ver - de de - a - lă - mă - ie,

B. *p* 1. Frun - ză ver - de foi de nal - bă,  
 3. Frun - ză ver - de de - a - lă - mă - ie,

4 *mf* Tutti  
 mai de - gra - bă, Să se va - dă prin li - va - dă,  
 de la vi - e, Cu trei flori la pă - lă - ri - e,

Să se va - dă prin li - va - dă,  
 Cu trei flori la pă - lă - ri - e,

Să se va - dă prin li - va - dă,  
 Cu trei flori la pă - lă - ri - e,

Să se va - dă prin li - va - dă,  
 Cu trei flori la pă - lă - ri - e,

6

Trăsături stilistice similare le putem recunoaște și în opereta *Crai Nou*, una dintre cele mai reușite compoziții ale compozitorului bucovinean, acesta fiind considerat de către muzicologul O. Lazăr Cosma<sup>2</sup> un adevărat deschizător de drumuri în acest gen muzical liric. Dacă până la Porumbescu, opereta existase în muzica românească într-o primă fază, mai simplă elaborată, prin vodevilurile și operetele lui Alexandru Flechtenmacher („opereta-vrăjitorie” *Baba Hârca*, *Cinel-Cinel*) sau opera comică *Olteanca* a lui Otremba și Eduard Caudella, odată cu premiera *Crai nou*, opereta se impune la noi ca un gen muzical liric de sine stătător, cu trăsături de structură și limbaj bine conturate, similare creațiilor de gen franceze sau vieneze. În perioada studiilor sale la Viena, Ciprian Porumbescu, a avut posibilitatea de a se familiariza cu mijloacele componistice și cu sursele de inspirație pe care le-a avut Johann Strauss. Pornind de la acest model, a reușit să creeze, pe tiparul formal al operetei vieneze, o muzică cu un puternic specific național, care îmbracă libretul cu caracter idilic, lirico-pastoral, aparținând poetului Vasile Alecsandri.

Pe parcursul diverselor numere ale operetei se întâlnesc melodii de doină, de horă, unele cu iz de romanță sau lăutărești, sau chiar marșuri în care se pot recunoaște și inflexiuni ale cântecului patriotic românesc (de exemplu, în corul *Pe plaiuri de munte*). În Aria Anicăi (*Copiliță de la munte*), compozitorul utilizează un citat muzical folcloric, provenit din cântecul păstoresc *Bîr, oiță de la munte*<sup>3</sup>. El utilizează o melodică structurată

<sup>2</sup> O. Lazăr-Cosma, *Hronicul muzicii românești, Romantismul (1859-1898)*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1976, p. 467.

<sup>3</sup> Idem, p. 470.



pe scara cromaticului 1, preluând fără modificări structura intervalică, ritmică și metrică, însă modifică textul; astfel, în locul vechii imagini, cu o conotație pesimistă, aduce imaginea luminoasă, optimistă a unei tinere fete. Folosind aceste mijloace și procedee, compozitorul realizează una din cele mai reușite pagini muzicale ale operetei românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Și în prelucrarea jocului popular românesc, compozitorul ajunge la performanțe și dintre acestea cităm corul final *Crai nou*, în care folosește ritmul horei boierești sau „nemțești” din Bucovina pentru a realiza finalul operetei într-o atmosferă sărbătorească, optimistă, specifică sărbătorilor la români, așa cum formula cu îndreptățire folcloristul literat Simion Florea Marian în două volume care poartă ca titlu această sintagmă<sup>4</sup>.

Latura creației lui Ciprian Porumbescu, asupra căreia vom insista, este **muzica corală religioasă**. Muzicianul bucovinean a compus din necesități practice, în calitatea sa de dirijor al formațiilor corale pe care le-a condus la Cernăuți, Viena și Brașov. *Liturghia în do major* nu s-a păstrat, în schimb au fost publicate postum câteva din lucrările sale religioase mai cunoscute, menționate anterior. Datorită influenței occidentale venită după încorporarea Bucovinei în Imperiul Habsburgic și în muzica religioasă din Bucovina - care la Mănăstirea Putna și la alte mănăstiri avea o veche tradiție bizantină - a fost introdusă în biserică practica cântului coral și un repertoriu apropiat de cel slavon și occidental. Astfel se explică și faptul că, *în creația sa liturgică, Ciprian Porumbescu nu s-a îndreptat spre izvorul tradițional psaltic, ci spre modelul muzical occidental; de aceea, în lucrările sale vom întâlni o melodică de invenție proprie, într-un stil cantabil, de inspirație occidentală sau slavă, prelucrată cu mijloace preponderent armonice, asociate uneori și cu elemente polifonice*. Vom exemplifica în continuare prin analiza câtorva piese religioase consacrate în serviciul liturgic ortodox.

### Acsion la Rusalii („Bucură-te, Maică”)

A fost compus în 1882, pe când Ciprian Porumbescu era suferind la pat, așa cum apare menționat pe partitura autografă. Lucrarea reprezintă cântarea de laudă adresată Maicii Domnului la sărbătoarea *Pogorării Sfântului Duh* sau *Cincizecimea*, cunoscută în popor sub denumirea de sărbătoarea *Rusaliiilor*. Varianta acestui imn aparținând muzicianului bucovinean utilizează o melodie de invenție proprie în stilul muzicii rusești, care este prelucrată preponderent armonic pentru cor la patru voci mixte: sopran, alto, tenor și bas. Forma axionului este strofică: A, B, Avar, fiecare strofă fiind constituită dintr-o înlanțuire de perioade muzicale determinate de frazele textului și de cadențele muzicale:

Strofa	A		B			Avar	
Frazele	A	Avar	B	B1	B2	A'	Avar'
Măsurile	1-8	9-20	21-28	30-37	38-53	54-57	58-69

<sup>4</sup> Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, vol. I-II, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994

Prima strofă A (m. 1-20), compusă în metru ternar, cu textul „Bucură-te, împărăteasă maică, mărirea fecioarelor”, este alcătuită din perioadele simetrice A și Avar. Prima perioadă A (m. 1-8) cu structură pătrată (4+4 măsuri) debutează în tonalitatea la minor cu fraza antecedentă la vocea de sopran, pe textul „Bucură-te, Maică” (m. 1-4). Ea exprimă ideea textului atât prin construcția melodică, bazată pe salt intervalic rezolvat prin mers treptat în sens contrar cât și prin arcurile dinamice. Acest prim traseu melodic este imitat, succesiv, după o măsură, de către tenor (la interval de octavă, imitație strictă) și respectiv de către bas (la interval de cvintă descendentă, imitație liberă). Cadența primei fraze este întreruptă, dramatică: la V-VI. Fraza consecventă (m. 5-8), utilizează o scriitură omofonă cu următoarele înlănțuiri: la VI- VII#-I-V-I.

ANDANTE

1 Bu-cu-ră Te, Mai-că, Mă-ri-rea te-  
 Sopran  
 Alt  
 Bariton (Tenor)  
 Bas  
 Bu-cu-ră Te, Mai-că, Mă-ri-rea te-  
 Bu-cu-ră Te, Mă-ri-rea te-  
 Bu-cu-ră Te, Mă-ri-rea te-  
 cioa-re-lor,

Următoarea perioadă, Avar, cu textul „mărirea fecioarelor” repetat (m. 9-20), reprezintă secvențarea motivului muzical din prima frază a perioadei A, realizată în plan armonic prin modulația diatonică la tonalitatea relativei majore, Do major. Finalul perioadei Avar reexpune, variat, ideea muzicală care ilustrează cuvintele „mărirea fecioarelor” (m. 17-20), este realizată printr-un traseu melodic *ascensio-descensio*, finalizat printr-o cadență finală perfectă, autentică: Do I-V<sub>7</sub>-I.

11 cioa-re-lor, mă-ri-rea fe-cioa-re-lor, mă-ri-rea fe-cioa-re-lor!  
 15 cioa-re-lor, mă-ri-rea fe-cioa-re-lor, mă-ri-rea fe-cioa-re-lor!  
 18 cioa-re-lor, mă-ri-rea fe-cioa-re-lor!  
 20 Solo  
 cioa-re-lor, mă-ri-rea fe-cioa-re-lor, mă-ri-rea fe-cioa-re-lor!

Strofa a II-a, B, alcătuită din perioadele B (m. 21-28), cu textul „Că toată gura bine vorbitoare nu Te poate cânta”, B1 (m. 30-37) „cum se cuvine”, B2 (38-53) „și sentunecă toată mintea a cunoaște nașterea ta”, aduce o schimbare de metrică (măsura de 4/4), dar și de tonalitate. Astfel prima perioadă, B, repetată, evoluează în tonalitatea omonimă, do minor. Fraza antecedentă b (m. 21-24) a lui B, se remarcă prin momentul de *solo* al vocii de sopran, care intonează o melodie cantabilă, cu o expresivitate lirică, duioasă, construită pe bază de salt de sextă ascendentă rezolvat prin mers treptat contrar, cu o ritmică de doimi, optimi și pătrimi. În fraza consecventă, b1 (m. 25-28), vocile intră în *tutti*, în *crescendo*, producându-se astfel un contrast dinamic între fraze, evoluția realizându-se pe acorduri ale funcțiilor principale ale tonalității do (V-I-IV#-V).



Perioada B1 (m. 30-38), cu textul „cum se cuvine” readuce treptat tonalitatea de bază, la minor, păstrând măsura de 4/4, dar într-un tempo „ceva mai vioi”, scriitura ca de coral fiind aplicată melodiei cu profil *ondulatio*, pe un ritm ostinat.

Având indicația sugestivă *Sostenuto e misterioso*, perioada următoare, B2 de dimensiuni mai ample (m. 38-53) utilizează măsura ternară și tehnica dialogului între vocile masculine și cele feminine, încercând să sublinieze cât mai sugestiv sensul textului „și se-ntună toată mintea a cunoaște nașterea ta”. În acest scop, compozitorul utilizează o paletă dinamică și agogică nuanțată, pornind din *ppp* (m. 40), accelerând și crescând treptat până la *ff* (m. 50-53), moment ce reprezintă și culminația sonoră a întregii piese. Aceasta este realizată, în plan orizontal, prin traseul ascendent, cromatizat, al vocii de sopran, cu sugestie de înălțare și acumulare tensivă. Climaxul *Accionului* este susținut în mod adecvat și în plan vertical, prin înlănțuirile acordice cu note străine de acord, fraza fiind finalizată prin cadența deschisă la treapta a V-a a tonalității la minor:

Cea de a treia strofă, *Avar* (m. 54-69) cu textul: „Pentru aceasta, te mărim, pentru aceasta, cu un gând, te mărim” reprezintă reluarea, puțin variată, a materialului muzical, melodic și armonic al primei strofe, având astfel rol de repriză. Se observă, ca și în prima strofă, incipitul în la minor, apoi secvențarea motivică și modulația diatonică la tonalitatea relativei majore, Do major, *Accionul la Rusalii* încheindu-se în această tonalitate cu expresivitate luminoasă, optimistă printr-o cadență perfectă V-I, realizată într-un *crescendo* imnic, *maestros*, susținută pe coroana *longa*:

Pen-tru a - cea - sta  
rim,  
Te mă - rim, cu un gând Te mă - rim mă - rim cu un gând Te mă - rim!  
gând Te mă - rim, cu un gând Te mă - rim!

Având caracterul unui imn religios, *Acțion la Rusalii* se încadrează în muzica de gen a vremii, reflectând tendințele stilistice de influență slavă ale creației muzicale corale din perioada respectivă.

### Adusu-mi-am aminte

Este o piesă corală al cărei text este preluat din slujba înmormântării: „Adusu-mi-am aminte de proorocul ce strigă în pustie: „Eu sunt pământ și cenușă. Și iarăși m-am uitat în mormânt și-am văzut oase goale și am zis: oare cine este împăratul sau ostașul sau bogatul sau săracul sau dreptul sau păcătosul? Adusu-mi-am aminte de proorocul... cenușă, eu sunt pământ și cenușă”. Acest text religios cu un profund conținut ideatic, ce se referă la relativitatea existenței pământești umane, aflată sub semnul vremelniceii, l-a impresionat pe Ciprian Porumbescu, care a încercat să îl redea în formă corală<sup>5</sup>. Din această piesă vom prezenta doar un scurt fragment, ilustrativ pentru modul în care compozitorul a transpus muzical textul citat:

A - du - su - mi - am a - min - te de pro -  
A - du - su - mi - am a - min - te de pro - ro - cul ce stri - gă, a - du - su - mi - am a - min - te de pro -  
ro - cul de pro - ro - cul ce stri - gă, ce stri - gă: Eu sânt pă - mânt și ce - nu - șă...  
ro - cul de pro - ro - cul.

<sup>5</sup> Mai târziu și compozitorul Gavriil Galinescu (1883-1960) a compus un amplu chinonic deosebit de reușit pe acest text, pe care l-a inclus în *Liturghia pe motive vechi bisericești orientale în uz în Moldova, pentru cor mixt*, lucrare rămasă în manuscris. (Ms. 72 de la Direcția Județeană Neamț a Arhivelor Statului). Apud Vasile Vasile, *Gavriil Galinescu - reprezentant de seamă al muzicii românești*, Piatra Neamț, Editura Nona, 2008, p. XXV

În incipitul primei perioade, A (m. 1-13), linia melodică în tonalitatea sol minor, este susținută în unison de către vocile bărbătești. Prin ritmul punctat, avântat și traseul intevalic de tip *ascensio-descensio*, această primă temă muzicală nu are sugestii religioase, ci seamănă mai degrabă cu o melodie de marș. La momentul cadenței pe tonică a vocilor masculine (m. 4) intervin și vocile feminine, în scriitură omofonă, cu un motiv preluat din partea descendentă a temei inițiale, motiv care va fi imitat, după 4 timpi de către grupul vocilor bărbătești. În plan vertical, la m. 7 are loc modulația la tonalitatea do minor, după care vocile continuă discursul muzical în scriitură omofonă și izoritmă și în nuanță de *f*, menținând această nouă tonalitate până la cadența perfectă autentică do I<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>5</sup><sub>3</sub>-I a perioadei A. În această piesă corală, compozitorul pare a fi mai puțin inspirat, deoarece după cum am văzut utilizează o invenție melodică tonală, cu un conținut expresiv de un dramatism desuet, melodie prelucrată cu mijloace armonice clasice și elemente de tehnică polifonică rudimentară.

## Tatăl nostru

Punct de referință în creația religioasă a lui Ciprian Porumbescu, această lucrare de dimensiuni reduse s-a impus încă de la început, datorită melodicii inspirate și a simplității mijloacelor compoziționale, care i-au asigurat o mare popularitate, cântarea fiind imediat adoptată în repertoriul liturgic din Bucovina și din celelalte provincii ale țării. O dovadă a perenității acestei lucrări o constituie și faptul că este interpretată și în prezent în bisericile din România.

Structura piesei este strofică, o primă strofă mai amplă, A (m. 1-24) și o a doua, B (m. 25-40):

Strofele	A			B	
Frazele	A	Avar	A'	B	B1
Măsurile	1-8	8-16	17-24	25-33	33-40

Melodica este principalul element de limbaj care dă pregnanță acestei lucrări, prin cantabilitate și fluentă, caracteristici care urmăresc punerea în evidență a accentelor tonice ale textului și expresivitatea adecvată muzicii de cult. Inspirata linie melodică a rugăciunii domnești *Tatăl nostru* este prelucrată armonic la patru voci mixte, într-o manieră pur tonală.

În prima perioadă, A (m. 1-8), a primei strofe, A, cu textul „Tatăl nostru carele ești în cer, sfințească-se numele Tău” și cu structură pătrată evidențiem expresivitatea liniei melodice, construită pe principiul saltului intervalic, urmat de rezolvare prin mers treptat contrar, cu o ritmică variată, bazată pe pătrime cu punct urmată de optime, doime, precum valori de durată excepționale (triolet), toate aceste elemente de limbaj muzical contribuind la transpunerea într-un mod inspirat a textului rugăciunii. Melodia este intonată de soprane în nuanță de *p* și evoluează în sfera tonalității la minor. Mijloacele de prelucrare sunt armonice, scriitura - permanent izoritmă la toate vocile - se bazează pe înălțări acordice ale treptelor principale combinate cu cele secundare ale tonalității de bază, la minor:



A doua perioadă, A var (m. 8-16), ilustrează muzical textul „vie-mpărăția Ta, facă-se voia Ta, precum în cer și pre pământ” printr-o adevărată deosebită a liniei melodice la accentele tonice ale cuvintelor. Astfel, observăm în incipit un motiv muzical alcătuit dintr-un scurt recitativ de șaisprezecimi pe sunetul *la* (pe silabele „Vie-m-pă-ră”), urmat de saltul de sextă ascendentă până la sunetul *fa*<sup>1</sup> cu valoare de doime, pe care se execută un ornament asemănător *grupei* instrumentale ce atinge sunetul *la*<sup>1</sup>, salt rezolvat prin coborârea la sunetul dominantei, *mi*. Acest motiv este reluat, puțin variat ritmic, în *crescendo*, după care, la m. 13-14 are loc o cadență armonică deschisă a discursului muzical, așezată printr-o coroană. În finalul perioadei A1, compozitorul reia textul „precum în cer și pre pământ”, încredințându-l vocii de bas *solo*, care execută un mers melodic descendent:

A treia perioadă A' (m. 17-24) a primei strofe, „Pâinea noastră, cea de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi”, diferă doar la cadență de materialul muzical al perioadei inițiale, A.

Cea de-a doua strofă, B (m. 25-40) este concepută în La major, omonima majoră a lui la minor, tonalitate ce conferă un caracter încrezător finalului piesei. Prima perioadă, B (m. 25-33) a strofei a doua, B, surprinde plăcut prin contrastul timbral și dinamic, melodia fiind încredințată exclusiv vocilor feminine, care interpretează melodia, la interval de terță, *dolce* și în *p*. Compozitorul reușește să redea cu fidelitate, atât prin construcția melodică de tip *ondulatio*, prin ritmica variată (apar formule ritmice punctate și excepționale) cât și prin dinamică, sensul profund al rugăciunii de pocăință: „Și ne iartă nouă greșelile noastre, precum și noi iertăm greșiților noștri; și nu ne duce pe noi în ispită”:

25 p dolce

Și ne iar-tă gre-sa-le-le no-a-stre pre-cum și noi ier-lăm gre-și-fi-lor no-ștri și nu ne du-ce pre noi în i-spi-lă,

28 31

În ultima perioadă B1 (m. 33-40), a strofei a doua, întregul ansamblu mixt se regrupează într-un *crescendo* imnic, optimist, pornind din *mf* până la *ff* final. Pentru a sublinia ultima idee a rugăciunii *Tatăl nostru*, („Ci ne mântuiește de cel rău”), compozitorul utilizează secvențarea motivică (m. 33-36) și gradația dinamică, în plan armonic remarcându-se și o scurtă inflexiune modulatorie la relativa minoră, fa#, a tonalității La major:

cresc . . . f 35 ff 38 40

ci ne mân-tu e - ște ci ne mân-tu e - ște de cel rău, de cel rău

Inspirata melodie și travaliul armonic adecvat și expresiv al rugăciunii corale *Tatăl nostru* face din această lucrare una din capodoperele religioase de la sfârșitul secolului al XIX care străbate timpurile.

## Concluzii

Sintetizând analizele realizate anterior, putem formula câteva caracteristici ale creației corale religioase a lui Ciprian Porumbescu: 1. melodică de o cantabilitate firească, purtând caracteristicile muzicii europene de la mijlocul secolului al XIX-lea; 2. o bună adecvare între mesajul textului religios și muzica prin care s-a exprimat; 3. respectarea strictă a accentelor tonice, expresive și metrice; 4. valorificarea atentă în partitură a termenilor de dinamică (nuanțele), ceea ce conduce la creșterea expresivității; 5. structura ritmico-melodică plină de naturalețe și claritate, fără prețiozități inutile, uneori de o mare simplitate, dar cu putere de impresionare a auditoriului; 6. combinații armonice clasice, de factură tonală, dese inflexiuni modulatorii; 7. predominarea stilului omofonic asupra celui polifonic, mai puțin utilizat; 8. din sursa psaltică, compozitorul nu a preluat formulele melodice sau cadențiale specifice și nici structurile intonaționale ale glasurilor, ci doar genurile muzicale consacrate: tropar, axion, *Tatăl nostru*, chinonic, genuri în care a utilizat melodică sa proprie, construită pe principiile muzicale generale ale muzicii bisericești apusene și slave.



# OPERETA „CRAI NOU” DE CIPRIAN PORUMBESCU – O ANALIZĂ DIN PERSPECTIVĂ POSTMODERNĂ

- Laura VASILIU -

[Prof. univ. dr., Universitatea de Arte „George Enescu” Iași]

Răspândirea operetei „Crai nou” prin interpretarea în diferite centre culturale românești și studierea muzicologică a lucrării are o bogată istorie, comparabilă în anumite date cu restul creației lui Ciprian Porumbescu: începe imediat după moartea sa și se încheie la începutul anilor '80. Talentul muzical de excepție, forța personalității sale culturale și social-patriotice, nu în ultimul rând destinul tragic, au creat o energie pentru cunoașterea și studierea operei, imposibil de comparat cu forța altor proiecte monografice românești. Doar cu rezonanța creației enesciene în cultura și muzicologia națională.

## Istoria cercetării operetei „Crai Nou”

Majoritatea volumelor dedicate vieții și creației lui Ciprian Porumbescu au observații analitice asupra operetei, de la primii autori - Nicolae Petra-Petrescu (1884), Constantin Morariu (1888), Valeriu Braniște (1888), T. H. Pop (1906) – amintiți de Nina Cionca în monografia publicată în 2011<sup>1</sup>. De asemenea, au fost descoperite documente istoriografice ce atestă răspândirea lucrării după premiera de la Brașov, prin copii, variante, orchestrații<sup>2</sup>, promovare datorată în bună măsură și *Reuniunii muzicale dramatice „Ciprian Porumbescu” din Suceava*, deosebit de activă până în 1938<sup>3</sup>. Cu toate acestea, partitura operetei nu a fost publicată nici până în prezent; variante orchestrale, copii imperfecte compun un fond documentar tot mai fără speranță.

Cele mai aprofundate analize ale partiturii le datorăm muzicologilor George Breazul și Octavian Lazăr Cosma. Studiul-portret „Ciprian Porumbescu” semnat de George Breazul, publicat postum, în 1966, dar elaborat probabil la sfârșitul anilor 50<sup>4</sup> pune în evidență câteva idei demne a fi reținute: 1. opereta „Crai Nou” este o sinteză a întregii sale experiențe componistice, idee argumentată prin exemplele de auto-citare și nu numai; 2. variația ritmică este procedeul componistic predilect, mai ales prin trecerea din metru binar în cel ternar, ultimul reprezentând și un adevărat simbol românesc – *tempo di hora*; 3. sursele și influențele europene sunt concretizate în partituri și fragmente precise, precum *Nevestele vesele din Windsor* de Otto Nicolai<sup>5</sup>. Așadar, Breazul demonstrează că bogăția și frumusețea melodică a operetei nu poate ascunde **originalitatea relativă a opus-ului și tehnica de compoziție modestă** pe care o avea

<sup>1</sup> Nina Cionca, *Ciprian Porumbescu*, Editura Anima, 2011

<sup>2</sup> Cf. Eugen Dumitru, *Contribuții la răspândirea operei lui Ciprian Porumbescu*, în vol. *Ciprian Porumbescu (1853+1883). Studii privind viața și opera compozitorului*, Muzeul Județean Suceava, Supliment (II), 1983, p. 89-110

<sup>3</sup> Idem, p. 100-106

<sup>4</sup> George Breazul, *Ciprian Porumbescu*, în vol. *Pagini din istoria muzicii românești*, Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu, Editura Muzicală, București, 1966

<sup>5</sup> Idem, p. 319-330

Porumbescu după o educație muzicală sporadică, o tinerețe tumultuoasă și dramatică. Octavian Lazăr Cosma<sup>6</sup> evidențiază meritele istorice ale lucrării în contextul devenirii genurilor de teatru muzical în limba română, apreciind că prin „Crai Nou” se face trecerea de la vodevil la operetă (de la Flechtenmacher la Caudella), datorită dramatizării/simfonizării numerelor din finalul fiecărui act, după modelul operetei vieneze. Așadar, în pofida **caracterului heteroclit al compoziției**, explicat de Cosma prin numirea a două surse de inspirație incompatibile (n.n.) – repertoriul lăutăresc și opereta vieneză - lucrarea lui Ciprian Porumbescu își conservă valoarea ca **document al istoriei**.

După 1980, se observă pierderea interesului pentru creația compozitorului bucovinean, și mai mult pentru lucrarea sa scenică. Este perioada în care și în muzica românească – în prelungirea avangardei europene – se produce o falie între cultura înaltă, susținută de complexitatea tehnică a compoziției, caracterul științific-formalizat al muzicologiei, profesionalizarea interpreților – și cultura pop (cultura de masa).

### **Perspectiva postmodernă**

Fenomenul muzical actual – ne referim în principiu la ultimii 20 de ani – a dezvoltat cu totul altă mentalitate în dialogul creație-receptare. În spatele oricăror considerente muzicologice de natură critică, *Crai nou* a cucerit o nouă generație de ascultători. Este relevant comentariul unui necunoscut în urma audierii Ariei Dochiței, postată pe [www.youtube.com](http://www.youtube.com): „partea rivalizează oricând cu Nabucco sau Traviata (...) ce păcat că nu știm să apreciem ceea ce alții divinizează”. Schimbarea poate fi explicată prin influența a două fenomene autentice postmoderne: 1. cercetarea etnomuzicologică mondială își manifestă influența asupra gândirii muzicologice; 2. **globalizarea culturală (și sonoră)** crează o nouă conștiință muzicală în care **polistilismul este un fenomen firesc**. Se cer explicații, mai ales în ce privește prima idee. Cercetarea culturilor tradiționale, populare sau culte, aflate într-un stadiu incipient de dezvoltare (în spații izolate geografic) a spulberat cel puțin două dintre ideile fundamentale ale muzicologiei din Europa de Vest: gradul de complexitate a creației – ca fiind criteriu primordial de judecată estetică/profesională a compozitorului/culturii respective și, al doilea, valoarea /autonomia estetică - corolar al complexității și aplicării perfecte a legilor compoziției. Se schimbă judecata asupra opus-ului, importanța valorii estetice fiind diminuată în favoarea **expresiei - unei epoci, unei culturi, unei clase sociale, unei sensibilități individuale**. Vom încerca să arătăm că opereta „Crai nou” de Ciprian Porumbescu, cu toate că folosește un limbaj muzical simplu, deosebit de accesibil, mixt la nivelul stilului, își recâștigă audiența publicului, posibil a specialiștilor, datorită inspirației melodice și a capacității de a oglindi o civilizație dispărută, dar importantă pentru istoria românilor – cultura cosmopolită, asociată paradoxal cu fiorul patriotic din provincia românească aflată în teritoriul habsburgic.

### **Crai nou - expresie a unei epoci/culturi/clase sociale**

Sistematizarea genurilor și stilurilor alăturate în desfășurarea operetei va aduce destulă lumină în problema formulată.

---

<sup>6</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 1976, p. 467-472

#### A. GENURI FOLCLORICE ROMÂNEȘTI:

1. Hora - corul "Crai nou", horă boierească (uvertură și nr. 2), *Ah ce dulce fericire* (Dochița), nr. 6, cântecul Anicăi *Copiliță de la munte*, nr. 9b etc.

2. Cântec doinit – *Cântecul lui Corbu*, nr. 3;

3, Dans din Ardeal – în structura Nr.10

#### B. ROMANȚE (culoare slavă):

1. Romanțe propriu-zise – *În aste haine* (Anica), nr. 9a;

2. Arii (numere solistice) cu influență de romanță – *Dragul meu din munte* (Dochița), nr. 2, *O, Doamne Preasfinte* (Leonaș), nr. 5 etc.

C. **MARȘURI – CÂNTECE DE MASĂ:** *Haideți, haideți!* (nr. 4), *Pe plaiul de munte* (nr. 5, final, nr. 6)

D. **VALS** – Uvertură, *Te-ai dus iubite!* (Dochița), nr. 7, Duet Dochița – Ispravnicul, nr. 8

Cele patru categorii genuistice – folclorul, romanța, marșul, și valsul - dezvăluie prin mixtura stilistică, ambianța culturală a românilor din Bucovina habsburgică (a Cernăuțului, a Sucevei, corespondentă într-un anume fel cu cea a orașelor din Ardeal) cu o intensitate de trăire a sentimentului patriotic, și, mai nuanțat, lumea cultural-sonoră a intelectualității de mijloc, de provincie, cu anumite aspirații și gusturi (prețuirea talentului/inspirației, al frumuseții melodice, a amatorismului de bună calitate, a nuanței sentimentale etc.).

*Crai Nou* relevă totodată profilul compozitorului la 29 de ani, sensibilitatea sa particulară. Nivelul de școală a tehnicii sale de compoziție, originalitatea relativă a muzicii (semnalăm și influența muzicii lui Ceaikovski în acompaniamentul romanței *În aste haine*) sunt contrabalansate de inspirație, sinceritate, autenticitate; preferința compozitorului pentru muzica "ușoară" poate fi privit astăzi ca un semn al talentului, al intuiției, al capacității de comunicare prin muzică.

#### Eficiența dramaturgică a tehnicii de compoziție acoperă naivitatea textului

Dramatizarea discursului în scenele de ansamblu dezvăluie cel mai bine cunoașterea tehnicilor clasice de compoziție și capacitatea dramaturgică a autorului. Vom descoperi procedee de gradație a discursului, proprii dezvoltării muzicale în general - repetiția, secvențarea, amplificarea dinamică și orchestrală/corală - dar și modalități specifice teatrului muzical, cum ar fi gradația discursului prin juxtapunerea de fragmente muzicale aparținând unor profiluri genuine diferite. Structura **Scenei de ansamblu** de la **Nr. 5** (Actul I) este revelatoare<sup>7</sup>:

#### SECȚIUNEA I - expozitivă

- cor – tehnică polifonică, discurs evolutiv ( *Andantino*, la minor, măsura de 4/4), p. 49;
- *arioso* – Leonaș (p. 52);

<sup>7</sup> Am folosit pentru analiză o copie a partiturii (manuscris orchestrat), aflată în colecția *Fundației Leca Morariu* din Suceava, pusă la dispoziție cu deosebită amabilitate de către doamna Constanța Cristescu, distins etnomuzicolog, coordonatoarea SIMPOZIONULUI DE MUZICOLOGIE „CIPRIAN PORUMBESCU PROMOTOR AL CULTURII EUROPENE ÎN BUCOVINA”, ediția a II-a, iunie 2012

- *O, Doamne Preasfinte*, arie romanțată cu acompaniament coral (măsura de 12/8), p. 55;
- tranziție simfonică (măsura de 4/4), p. 59;

#### SECȚIUNEA II – de dezvoltare/amplificare

- recitativ – Anica (*do minor*), p. 60;
- duet Anica – Leonaș: caracter romanțat (*Allegretto giusto*, do minor- Mib Major, măsura de 6/8), p. 63;
- tranziție: sonorități instrumentale ilustrative (militare), p. 66;
- duet Anica - Leonaș cu acompaniament coral: gradație/dezvoltare (Mi major, modulant), p. 67;
- tranziție– sonorități instrumentale ilustrative (militare), p. 71;

#### SECȚIUNEA III - reexpozitivă

- *O, Doamne Preasfinte*, terțet polifonic cu acompaniament coral (la minor, măsura de 12/8), p. 71;
- tranziție – semnale militare, p. 76
- *Marciale* – cor (Fa major, 2/4), p. 76 – 80.

Diversitatea momentelor în sânul unei structuri simetrice, marcate de acumulări și reprize, de gradații și rupturi, de contraste de tot felul – metrice, agogice, tonale, privind densitatea plurivocală și, nu în ultimul rând, tematice – crează o energie a relaționării muzical-dramatice superioare net subiectului ilustrat.

#### **Conștiința românească a compozitorului de operetă**

Intrată în istoria muzicii ca un trofeu – prima operetă românească (!)– lucrarea compozitorului bucovinean este de regulă interpretată ca un semn al aspirației muzicienilor din zorii componisticii naționale de a asimila modelele europene și de ale transpune (mai mult sau mai puțin forțat) în cultura noastră. Naturaletă prin care Porumbescu compune o operetă cu sonorități de horă, doină, romanță slavă, marș patriotic și, doar excepțional, de vals demonstrează că autorul avea conștiința integrării românității în cultura Europei Centrale, neezitând a-i sublinia identitatea. Tehnica de compoziție asimilată în capitala imperiului, datorită participării intense la viața muzicală, îi stimulează creativitatea – sunt documente care atestă că mai multe numere ale operetei au fost compuse la Viena<sup>8</sup> – determinând compozitorul să experimenteze și aplicarea tehnicilor de gradare a discursului pe structura melodicii populare. Scena de ansamblu de la Nr. 12 (Actul II) începe energic în *Allegro con brio*, realizând acumularea dramatică prin tratarea secvențială a unor formule ritmice de dans românesc (vezi partitura, p. 135). Eram încă în așteptarea unei înțelegeri subtile a posibilităților de evoluție în timp a motivelor folclorice!

#### **Percepția contemporană a “limitelor” partiturii**

<sup>8</sup> Informație aflată într-o scrisoare a unui prieten apropiat, adresată sorei compozitorului dispărut, în 1932 – Cf. Paul Leu, *Ciprian Porumbescu*, Editura Muzicală, București, 1978



Am pornit în acest comentariu de la constatarea că opereta „Crai Nou” poate avea astăzi publicul său, încercând o resuscitare a interesului la nivel cultural. Publicarea partiturii, interpretarea și înregistrarea sa ar aduce un plus de cunoaștere și de plăcere auditivă. Rigorile valorice ale muzicologiei tradiționale primesc astăzi un nou înțeles:

1. simplitatea armoniei, a formelor și orchestrației – percepute ca ACCESIBILITATE;
2. lipsa de unitate stilistică – receptată ca INTERCULTURALITATE;
3. valoarea estetică redusă – expresie și formă de cunoaștere a epocii/ zonei culturale/clasei sociale;
4. Originalitatea relativă a muzicii – interpretată drept INTERTEXTUALITATE;
5. Naivitatea subiectului – subînțeles prin CONȘTIINȚA ȘI ACCEPTAREA CONVENȚIEI.

# CREAȚIA PIANISTICĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU – INTEGRARE ÎN EPOCĂ; ASPECTE DE GEN ȘI FORMĂ – *In memoriam* Enea Borza –

- Elena Maria ȘORBAN -

[Conf. Univ. Dr., Academia de Muzică „G. Dima” Cluj-Napoca]

## 1. Premise

Studiul de față este un omagiu adus pianistului-muzicolog Enea Borza (1926-1991), pasionat cercetător și editor al lucrărilor lui Ciprian Porumbescu.

Sunt tratate aici exclusiv piesele pianistice editate de Enea Borza la Conservatorul de Muzică din Cluj-Napoca, în două caiete<sup>1</sup>. O schiță de catalog al creației lui Ciprian Porumbescu a fost publicată de muzicologul Viorel Cosma.<sup>2</sup> Aici (la punctul D.I.) sunt consemnate titlurile a 52 de piese – ediții de epocă și manuscrise – , care, de la data publicării monografiei (1957), nu au fost, cu puține excepții, reeditate.

Tema studiului a pornit de la constatarea că piesele pentru pian au fost tratate până acum integrate în biografie, respectiv, în contextul românesc al epocii, fără să fi beneficiat de analize detaliate.<sup>3</sup> Nu am intenționat reluarea informațiilor cuprinse în bibliografie, în vederea unei integrări a demersurilor proprii, lăsând cititorului interesat, integrarea dintre sursele bibliografice și prezentul studiu.

Abordarea aspectelor propuse intenționează să arate – într-un amplu excurs teoretizant aplicat pe creația pianistică românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea – legături între conceptele de gen și de formă, pentru a spori rigoarea și nuanțarea de care considerăm că este nevoie în utilizarea lor<sup>4</sup>.

Concluziile se bazează pe studiul analitic al pieselor, în tendința de a defini stilul personal al lui Ciprian Porumbescu, deslușit ca atare.

### 1.1. Componistica pianistică românească în context european

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea,<sup>5</sup> componistica românească – și, în cadrul acesteia, domeniul său cel mai propagat, anume cel pianistic – este marcată de tradițiile naționale tratate sub influența componisticii germane, autorii noștri făcând studii muzicale la Viena, Leipzig, Berlin.

---

<sup>1</sup> Vezi BIBLIOGRAFIE – A. Partituri

<sup>2</sup> Monografia citată în BIBLIOGRAFIE, p. 63-73.

<sup>3</sup> O excepție în acest sens este analiza muzicologului O. L. Cosma asupra *Rapsodiei pentru pian* de C. Porumbescu, volumul citat în Bibliografie, p. 403-405.

<sup>4</sup> Folosirea lor unilateral substitutivă („formă” în loc de „gen”), uneori aleatoare provine, poate, și de la faptul că în unele limbi de circulație, uzul lor curent nu este distinctiv (fr., *les formes symphoniques*, *les formes pianistiques* etc.).

<sup>5</sup> Am inclus aici numai autorii contemporani cu Ciprian Porumbescu, deși în acest domeniu există o continuitate stilistică evidentă până pe la mijlocul anilor 1920.

Repere pianistice în literatura muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea de influență germană<sup>6</sup> și în cea românească<sup>7</sup>

SCHUBERT, MENDELSSOHN- BARTHOLDY, CHOPIN, SCHUMANN, LISZT, BRAHMS, SMETANA, DVORAK, GADE, GRIEG	Iacob MUREȘIANU (1812-87), Blaj Ludovic WIEST (1819-89), București Henri EHRLICH (1822-99), ..... Alexandru FLECHTENMACHER (1823-98), Iași, București Constantin DIMITRESCU (1847-1928), București Gheorghe SCHELETTI (1836-87), Iași Eduard WACHMANN (1836-1908), București Mihai BURADA (1841-1918), Iași, Roman Eusebie MANDICEVSCHI (1857-1929), Viena George STEPHĂNESCU (1843-1925), București Eduard CAUDELLA (1841-1924), Iași Gavriil MUSICESCU (1847-1903), Iași Iosif IVANOVICI (?1845-1902), Galați, București Pietro MEZZETTI (1826-94), Iași Carol MICULI (1821-97), Cernăuți, Lvov Ștefan NOSIEVICI (1833-69), Suceava Isidor VOROBCHIEVICI (1836-1903), Cernăuți
---	--

## 1.2. Aspecte referitoare la genurile muzicale

Genurile pianistice din școala muzicală românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea reflectă aspirațiile naționale ale epocii, înfăptuite prin unirea Principatelor și războiul de independență. Aceste genuri, ordonate aici potrivit conținutului lor muzical (incluzând și cele care nu apar la Porumbescu, ci la unii dintre contemporanii săi) sunt:

- miniatura cantabilă: melodie, melodie națională, cântec, cântec de leagăn, doină, arie, romanță, idilă;
- dansurile în stil popular: horă, joc, brâu, ardeleană, sârbă, corăbească, bătrânească, dans țărănesc;
- piesele de tip improvizatoric, de obicei, cu teme populare: fantezie, impromptu, preludiu, potpuriu, rapsodie – îmbinând însușiri de cântec, dans, virtuozitate;
- miniatura de caracter: serenadă, nocturnă, piesă sentimentală, suvenir, marș, scherzo, dar și miniaturi de caracter care sugerează timbruri specifice muzicii populare, precum cimpoiul;
- miniatura având conținut programatic<sup>8</sup>;

<sup>6</sup> Am inserat aici compozitorii europeni care erau cunoscuți în epocă la noi sau care, formați sau influențați tot de componistica germană, au lucrări similare celor autohtoni. Din aceste puncte de vedere, compozitorii francezi, iberici, ruși nu sunt încadrabili aici.

<sup>7</sup> Sunt menționate centrele principale de activitate ale compozitorilor. Miculi, Nosievici, Vorobchievici i-au fost profesori lui C.Porumbescu.

<sup>8</sup> Abundă piesele inspirate din tematica războiului de independență – al căror conținut este sistematizat de muzicologul V. Cosma, *Independența de stat (1877) reflectată în muzica instrumentală*, București, 1967 – , cu titluri precum: *Peneș Curcanul* de C. Porumbescu, *Romîni au triumfat* de I. Vasilescu. V. și *Studii de muzicologie*, vol. XIII *Ideea de independență națională oglindită în muzica românească. 1877-1977*, Editura

- dansurile de salon: vals, gavotă, galop, polcă repede, polcă franceză, poloneză, mazurcă;
- transcripțiile, aranjamentele din lucrări, mai ales scenic-muzicale, de popularitate;
- sonata, cu foarte puține exemple.<sup>9</sup>

De remarcat, față de literatura pianistică europeană de epocă:

- cvasi-exclusivitatea miniaturilor, exceptând câteva rapsodii și teme cu variațiuni;
- legat de aceasta, lipsa suitei, în general și a suitei de caracter, cu exemple pregnante în pianistica europeană (Schumann, Ceaikovski); se poate considera însă că genuri specifice școlilor naționale, precum potpuriul și rapsodia sunt într-un anumit fel, substitutive ale genului de suită, din care păstrează principiul de catenă, adăugându-i o configurare de continuitate a segmentelor;
- necultivarea genului de studiu (prezent ocazional la Miculi, ca fost discipol al lui Chopin, la Paris), fie ca miniatură didactică, fie ca studiu de virtuozitate;<sup>10</sup>
- genul de baladă nu este propriu domeniului pianistic românesc, poate din cauză că balada populară tradițională este încă intens practică și este adusă în atenția publică datorită literaților.<sup>11</sup>

Câteva precizări legate de unele dintre genurile anterior enumerate sunt lămuritoare pentru identificarea lor ca atare.<sup>12</sup>

Aria – cu accepțiunea de piese cantabile instrumentale – apar îndeosebi cu epitetul „națională”, dar și „valahă”, aceasta din urmă și la autori străini.<sup>13</sup>

Adesea, un titlu poetic reprezintă primul vers din melodia unui cântec, prelucrat fără text, ca miniatură pianistică.

Hora este, în tradiția populară, un dans în mișcare moderată, la care participă comunitatea (ceea ce explică lipsa originară a aspectelor de virtuozitate), cu desfășurare coregrafică generică „în cerc sau șir, cu ținere de mână după umeri” și la care se asociază, uneori, cântarea vocală.<sup>14</sup> Aceste caractere se regăsesc în horele din literatura pianistică a epocii.

Deosebirea dintre piesa de caracter și cea programatică este dificil de precizat. În general, muzicologia europeană le distinge prin conținutul liric al piesei de caracter,

Muzicală, București, 1977; *Piese pentru pian inspirate din războiul independenței României*, album alcătuit de Enea Borza, Conservatorul de Muzică „G. Dima” Cluj-Napoca, 1978.

<sup>9</sup> Rodica Oană-Pop, *op.cit.*, p. 164-167, menționează câteva, la Fr. Rouschitzki, G. Stephănescu, Alexandru Mocioni, Eduard Wachmann.

<sup>10</sup> O temă bogată de cercetare legată de mutațiile stilistice de la romantic la modern, petrecute de pe la mijlocul anilor 1920, ar fi examinarea cultivării de noi genuri pianistice, care fac apel la straturi mai profunde ale muzicii tradiționale naționale (de ex., bocetul, devenit miniatură instrumentală de caracter) și a unor piese care integrează limbajul muzical național în genuri culte mai pretențioase – precum sonata, rondoul, suita, toccata, fuga.

<sup>11</sup> Un singur exemplu este sugestiv: *Miorița* publicată de V. Alecsandri, în secțiunea *Cântece populare românești* din gazeta *Bucovina* din Cernăuți (1850, cu titlul *Mieoara*), apoi în același an, în *Zimbrul* din Iași, iar în 1852, în volumul său *Poesii populare. Balade (Cântece păstorești)*.

<sup>12</sup> Este interesant de constatat că *Dicționarul de termeni muzicali*, ed. cit., nu definește genuri precum arie, doină, horă sau genuri derivate din acestea, precum aria națională, în accepțiunea de miniatură pianistică a școlii naționale românești.

<sup>13</sup> Exemple la O. L. Cosma, *op. cit.*, p. 401.

<sup>14</sup> V. *Dicționarul de termeni muzicali*, ed.cit., p. 266-267.



formulat adesea printr-o sugestie poetică în titlu, respectiv conținutul epic ori dramatic al piesei programatice. Dat fiind criteriul sugestiei expresive din titlu și dimensiunile miniaturale, compozițiile românești de epocă se încadrează mai curând în genul de caracter.

Frecvent, titlurile asociază un termen genuistic și o sugestie de caracter – ex., *Hora primăvara, Hora vara, Hora toamna* ș.a. de G. Stephănescu.<sup>15</sup>

Deosebirea dintre potpuriu și rapsodie a fost teoretizată de muzicologul O. L. Cosma pe baza observațiilor asupra literaturii muzicale. Potrivit acestuia, „deosebirea [rapsodiei] față de potpuriu rezidă în faptul că pe lângă înlănțuirea mai multor teme, aici acționează o idee muzicală conducătoare”.<sup>16</sup>

## 2. Gen și formă în creația pianistică a lui C. Porumbescu

### 2.1. Genuri determinate de autor

În edițiile antume și manuscrisele sale ale pieselor cercetate acum (identificarea lor în edițiile citate este redată aici între paranteze), autorul precizează genurile: horă (I.1.; I.10.), idilă (I.2.; II.1.), nocturnă (I.3.; II.3.; II.4.), romanță (I.4.; II.7.), vals (I.5.), gavotă (I.6.), polcă repede (I.7.: I.8.), galop (I.9.).

### 2.2. Corelații gen – formă în miniatura pianistică porumbesciană

Pe eșantionul ales, corelațiile dintre gen și formă sunt vizualizate în tabelele analitice publicate în finalul prezentului studiu.

## 3. Concluzii stilistice

Se observă că în corelațiile lor de gen și formă, piesele investigate diferă pe două categorii de gen: piese de dans, respectiv cantabile.

Genurile de dans prezintă următoarele caractere de formă:

- predominanța formelor cu trio median contrastant melodic și tonal,
- repetări ale strofelor mediene,
- articulații frazice și periodice regulate.

Genurile cantabile se caracterizează în privința formei prin:

- predominanța formelor cu repriză,
- repetări ale strofelor interioare;
- formele regulate nu sunt exclusive, apar chiar fraze atipice.

Limbajul muzical al pieselor atestă:

- arareori, depășirea tonalului în favoarea modalului (*O seară la stână*);
- preferința pentru inițierea în tonalitate minoră;

---

<sup>15</sup> O. L. Cosma, *op. cit.*, p.401.

<sup>16</sup> O. L. Cosma, *op. cit.*, p. 403.

- strategii modulatorii cu două relații favorite: minor/omonimă majoră, respectiv, relația de terță mare, specifică și limbajului beethovenian;
- plan tonal deschis (nu se revine la tonalitatea inițială) în câteva piese cantabile (*Râsul condamnatului*, *Visuri*, *Copilul la mormântul tatălui său*);
- sugestii timbrale (precizate sau implicite) de buciom, vioară<sup>17</sup>, fluier, cobză.

Înșușirile menționate se manifestă pregnant în acest domeniu al creației lui Ciprian Porumbescu, însă concluzii mai ferme sunt posibile odată cu extinderea cercetării și asupra altor piese – ale aceluiași autor și ale contemporanilor săi conaționali, de asemenea, insuficient cunoscuți – fiind nevoie de reactualizarea editorială a creației lor.

## BIBLIOGRAFIE

### A. PARTITURI

PORUMBESCU, Ciprian, *Piese pentru pian – inedite –*, ediție îngrijită de Enea Borza, Conservatorul de Muzică „G.Dima” Cluj-Napoca, 1983 (I)

PORUMBESCU, Ciprian, *Idile, nocturne, romane pentru pian*, ediție îngrijită de Enea Borza, Conservatorul de Muzică „G.Dima” Cluj-Napoca, 1989 (II)

### B. CĂRȚI, STUDII

BORZA, Enea, *Despre creația pianistică a lui Ciprian Porumbescu*, în: Anuarul Muzeului Județean, Suceava, V, 1978, p. 351-366

CIONCA, Nina, *Ciprian Porumbescu*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974

COSMA, Octavian-Lazăr, *Hronicul muzicii românești. Romantismul. 1859-1898*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, 1976

COSMA, Viorel, *Ciprian Porumbescu. Monografie*, Editura de Stat, București, 1957

FIRCA, Gheorghe, coord., *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2010

LEU, Paul, *Ciprian Porumbescu*, Editura Muzicală, București, 1978

MORARIU, Leca, *Carol Miculi și Porumbăștii*, în: *Ciprian Porumbescu, documente și mărturii*, Muzeul Suceava, 1971

OANĂ-POP, Rodica, *Creația pianistică românească – secolul XIX*, Editura Muzicală, București, 1980

STANCA, Horia, *Ciprian Porumbescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975

<sup>17</sup> Semnalate și de Rodica Oană-Pop, *op. cit.*, p. 141.

**Tabel analitic sinoptic al unui eşantion de piese pianistice de Ciprian Porumbescu**

Nr. în crt.	Nr. în ed. cit.	Piesa	Gen	Formă	Observații
1.	I.1.	<i>Stejeriș</i>	horă	<p>Intr. A sol 7 (5+8+7)</p> <p>B Sib(7+7+1)(8+4+6) 17 16 16 8 9+12</p> <p>Av sol</p> <p>B Sib</p> <p>B tranz. A dezv. ... sol</p> <p>...C tranz. Av2 sol</p> <p>Mib 16 4 (5+4+9+3)</p>	<p>Formă de rondo variațional.</p> <p>Articulații neregulate.</p> <p>Plan tonal minor-Major (relativă), relația de 3M.</p> <p>Scritură pianistică îmbinând aspecte orchestrale și de virtuozitate.</p> <p>Sugestii timbrale de cobză (A) și vioară</p>
2.	I.10.	<i>Hora de salon</i>	horă	-	<p>Piesa având mențiunea „Revizuită de Bogdan Georgescu”, fără vreo notă asupra ediției, aspectul ei originar nu este cunoscut, astfel că am renunțat la analiză.</p>
3.	I.5.	<i>Răsul condamnăturii</i>	vals	<p>Intr. A A' B B' C C D D' E E' F F</p> <p>coda</p> <p>re 12+8+10</p> <p>Sib Mib</p>	<p>Formă de catenă, cu verigi repetate.</p> <p>Plan tonal deschis.</p>
4.	I.6.	<i>Gavotă de concert</i>	gavotă	<p>Intr. A re 8 8 + 8 16</p> <p>B Fa re 8 + 8 8 8 + 8 8 + 8 16</p> <p>C Fa/re 8 + 8 8 8 + 8 8 + 8 16</p> <p>D re 5</p> <p>A B coda</p>	<p>Formă tristrofică mare, cu repriză parțială</p> <p>Plan tonal minor-Major (relativă).</p> <p>Variație de registru între frazele din A.</p> <p>Factură pianistică de tip orchestral.</p> <p>Sugestii figurative de fluiet (C) și vioară (D).</p>
5.	I.7.	<i>Direct peste deal</i>	polca repede	<p>Intr. A Mib 4 20 12 20 8 16x2</p> <p>B do/Mib 20 8 16x2</p> <p>A tranz. C D Lab Mib 16x2 20 4</p> <p>A coda Mib 20 4</p>	<p>Formă cu trio, tristrofică mare cu repriză parțială, repetări mediene.</p> <p>Plan tonal Major-minor (relativă) și subdomin.</p>

Nr. crt.	Nr.în ed.cit.	Piesa	Gen	Formă	Observații
6.	I.8.	<i>Din hop în hop</i>	polca repede	Intr. A A B B C C D [A] mi Sol Do la Sol/Do [mi] 4 16 16 16 16 16 12 12+12 [16]	Formă cu trio, catenă cu repriză, repetări mediene. Plan tonal pe relații de gradul I. Figurații de tip fluier (C).
7.	I.9.	<i>Galopul vânătorilor</i>	galop	Intr. A B B A C C D coda sol Sol Mib Sol Do 20 16 2x16 16 2x16 2x8 9	Formă de catenă, repetări mediene. Plan tonal cu 3M, deschis.
8.	II.1.	<i>O seară la stână</i>	idilă	Intr.- A - Adezv- A - „doină”- B +tranz.A R(>B) G G+R G R G+R G Do Lab Lab acust. Mi Lab 1- 15- 23- 39- 47- 53- 61- 65-76 14 8 16 8 6 8 4 12	Formă de catenă, cu refren Plan tonal: relații de 3M, modalism acustic. Sugestii timbrale: declarativ, bucium (intr.); implicite: violonistice
9.	II.2. =I.2.	<i>Zefir de toamnă</i>	idilă	Intr.A A B1 B2 i Coda R G G r R(<Intr.) sol 8 8 6 8 20 1 11	Formă de catenă, cu repriză. Plan tonal minor-Major (omonimă). Sugestii timbrale: fluier (intr.).
10.	II.3.	<i>Tempi passati</i>	nocturnă	A1 A2 B1 B2 A1 dezvolt. A1d sib Sol b Sib Sib 8 10 8 10 8 8+9 9	Formă dezvoltătoare acumulativă, cu repriză variată. Repetări mediene. Principiu melodic acumulativ. Plan tonal minor-Major (3M, omonimă).
11.	II.4.	<i>Souvenir de Nervi</i>	nocturnă	A A' B1 B2 A Dezv.Av A Sib si b Sib sib Sib 8 8 8 8 8 8 8 8	Formă cu repriză, morfologii regulate. Alternanță tonală Major/omonima minoră.
12.	II.5. =I.3.	<i>Visuri</i>	nocturnă	Intr. A Dezv. A d B coda re Re Re 25 11 9 + 4	Formă bistrofică variată. Morfologii neregulate. Plan tonal deschis, minor-Major (omonimă) și subdominantă.



Nr. crt.	Nr.în ed.cit.	Piesa	Gen	Formă	Observații
13.	II.6. =I.4.	<i>Nu-mă-uita</i>	română	<b>Intr.</b> 8 + 4 <b>A</b> 8 <b>(B + B)</b> 8 <b>Av</b> 8 <b>re</b> 12 <b>coda</b> 9	Formă tristrofică cu repriză. Repetări mediene. Plan tonal minor-Major (relativă). Variație de registru, tip duet, între A și Av. Factură pianistică de tip orchestral.
14.	II.7.	<i>Copilul pe mormântul tatălui său</i>	„arie națională”	<b>Intr.</b> 2 <b>A(abab)</b> 4x4 <b>B</b> 4 <b>Mib</b> 9 <b>coda</b> +2	Formă bistrofică. Repetări interioare. Plan tonal deschis, cu rel. descendentă de 3M, minor-Major.

# DESPRE CREAȚIA PIANISTICĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU<sup>1</sup>

- Enea BORZA -

[Prof. univ. Academia de Muzică "G. Dima" Cluj Napoca]

Pasiunea lui Ciprian Porumbescu pentru pian și creația pianistică datează încă din "fragedă pruncie" și i-a fost, se pare, dacă nu declanșată, în orice caz stimulată de Carol Miculi. Câteva scrisori referitoare la lungile vizite estivale pe care Miculi le-a făcut, invitat fiind de Iraclie Porumbescu, la Șipotele Sucevei în verile anilor 1859-1864<sup>2</sup>, constituie primul suport documentar de la exegeții, determiniști, ai vieții și operei lui Ciprian Porumbescu, pornesc în explicarea acestei pasiuni. Într-adevăr Carol Micului și-a petrecut, în perioada amintită, vacanța de vară în ambianța reconfortantă și ospitalieră de la Șipotele Sucevei, aducând cu el, de fiecare dată, de la Cernăuți, într-o căruță cu cai, pusă la dispoziție în acest scop prin bunăvoința lui Iraclie Porumbescu, pianul de concert. Fără îndoială că această prezență anuală a lui Carol Miculi și a pianului său de concert în casa părintească a lui Ciprian ar fi avut în mintea și inima copilului un efect stimulator, viitorul muzician pătrunzând astfel în primele taine ale acestui complex instrument. În această privință Leca Morariu observa că "Miculi, cu generoasele sale calități, fu parcă predestinat să devină primul inițiator în muzică al genialului copil Ciprian ... nu numai prin introducerea lui în primele noțiuni ale teoriei muzicale. Și cât de profund s-o fi cutremurat plăpândul sufletel al vlăstarului porumbesc cu cei 6-11 anișori ai săi de largile acorduri ale pianistului Carol Miculi!..."<sup>3</sup>.

Determinată sau nu de factori externi, fapt este că atracția deosebită pentru pian a constituit în viața lui Ciprian Porumbescu o dominantă care s-a accentuat pe măsura trecerii timpului. Astfel se face că de prin al doilea an de studenție "începe să se ocupe intensiv cu studiul pianului, pe care simte că nu-l cunoaște îndeajuns, lucru care îl stingherește de câte ori vrea să compună. Acum este atât de fericit în fața claviaturii care-l transformă sufletește de nu se mai recunoaște"<sup>4</sup>. De altminteri în corespondența lui Ciprian Porumbescu de pe vremea studiilor la Cernăuți întâlnim pagini revelatoare cu privire la starea de captivitate în care se afla tânărul muzician față de acest instrument: "De când cânt la piano orice necesitate de distracție mi se pare inutilă. Mă duc zilnic la Madam Pokopovici și-mi găsesc cea mai bună distracție dacă exersez ore întregi. De unde înainte, cel puțin din când în când, aveam tutunul meu, găsesc acum că este un lux să mi-l cumpăr. Înainte beam din când în când o bere, acum găsesc că apa e mai bună ca orice. Să numesc aceasta o constrângere sau este o urmare a unui motiv mie necunoscut (?). Asta nu știu, sînt conștient însă numai că mă simt foarte bine și mulțumit."<sup>5</sup> Astfel de mărturii au fost

<sup>1</sup> Studiul de față a fost tipărit pentru prima oară în *Anuarul Muzeului Județan Suceava*, V/1978, p. 351-366. Dată fiind valoarea deosebită și actualitatea studiului distinsului profesor universitar clujan, îl republicăm pentru a da acces cititorilor la informația deosebit de importantă oferită de regretatul profesor universitar Enea Borza, cel care a reușit să publice sub egida fostului Conservator de Muzică "G. Dima" din Cluj Napoca, actualmente Academia de Muzică "G. Dima", trei albume cu creații instrumentale ale lui Ciprian Porumbescu: două cu piese pentru pian și unul cu piese pentru vioară.

<sup>2</sup> Vezi: Morariu, Leca, *Carol Miculi și Porumbesții*, în Ciprian Porumbescu, *Documente și mărturii*, Muzeul Suceava, 1971.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 7

<sup>4</sup> Cionca, Nina, *Ciprian Porumbescu, o viață, o epocă, un ideal*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 26

<sup>5</sup> Apud Cionca Nina, *op. cit.*, p. 26

utilizate fără zgârcenie în mai tot ce s-a scris până acum despre Ciprian Porumbescu pe această temă și credem că resursele documentare ale problemei n-au fost complet epuizate. Însă cel mai convingător document rămâne și în cazul lui Ciprian Porumbescu, ca de altfel în cazul tuturor creatorilor autentici, opera sa muzicală, pe deplin grăitoare ea însăși pentru oricine vrea să-i pătrundă cât mai profund sensurile și înțelesurile, depozitară fidelă în același timp a tuturor dimensiunilor spirituale ale personalității celui care a creat-o și ne-a lăsat-o moștenire.

Propunându-și o analiză “pe genuri” a operei muzicale a lui Ciprian Porumbescu, Viorel Cosma constata că “piesele pentru pian ocupă cel mai mare loc în creația sa”<sup>6</sup>. Încercând să ne referim, în cele ce urmează, la creația pianistică a lui Ciprian Porumbescu, vom sublinia din capul locului faptul că, legate de evenimentele și emoțiile vieții sale, piesele pentru pian sunt și o veritabilă radiografie a sufletului compozitorului “care tănuia un curios amestec de sarcasm și sentimentalism, o bogată imaginație cu o melancolie liniștită, ca un prelung ecou de doină. Compozitorul a realizat o creație cu farmec poetic și nuanțe pline de prospețime, dar în același timp străbătută de accente de un puternic dramatism, ca un simbol al reînvierii conștiinței unui popor împilat de veacuri.”<sup>7</sup>

Între compozițiile pentru pian, foarte diferite și numeroase, ce îi exprimă profunzimea de sentiment, umorul, verva nestăvilită, eleganța și grația, patriotismul avântat și liniștea meditativă credem că mai apropiată îi era *Nocturna* pe care a compus-o la 22 septembrie 1879, la Stupca, “stăpânit de imaginea iubitei de la Ilișești”<sup>8</sup>. Manuscrisul original poartă titlul *Bertha (Nocturne)*. Piesa a fost tipărită la Viena (Stich der Musikaliendruckerei v. Jos. Eberle) ca *Nocturne* op. 19, putem presupune în anul următor, datorită indicației: “ed. Ciprian” și faptul că autorul și-a publicat *Colecțiunea de cântece sociale pentru studenții români* în 1880 tot în editură proprie<sup>9</sup>. Această nocturnă este mai cunoscută sub numele de *Tempi passati*. Cu toate că poartă amprenta romantismului epocii, având o susținută desfășurare melodică la fel ca și nocturnele celui care a dat acest titlu unor compoziții pentru pian – John Field – nocturna *Tempi passati* e caracteristică pentru însuflețirea pasionată a compozitorului atât de legat de plaiurile natale. Scrisă în si bemol minor, nocturna exprimă cea mai elevată tensiune în Piu mosso în si bemol major.

A doua *Nocturnă*, intitulată *Souvenir de Nervi*, op. 17, în si bemol major, are dimensiuni mai reduse decât cea anterioară. Ciprian a dedicat-o pictoriței estoniene Emily von Poppen, care de asemenea căuta să-și tămăduiască sănătatea în localitatea Nervi. “Un impresionant tablou allegoric pictat de dânsa, în amintirea lui Ciprian, îl primește Mărioara, din Riga, după moartea fratelui, și-l reproduce pe coperta nocturnei *Souvenir de Nervi*.”<sup>10</sup> Trebuie să menționăm că tot cu titlul *Souvenir de Nervi*, Ciprian Porumbescu a mai compus o nocturnă pentru vioară și pian, la Nervi în ziua de 14 decembrie 1882.\*

Se știe că în lunile petrecute acasă la Stupca, după revenirea din detențiune, Ciprian Porumbescu a îndeplinit funcția de învățător și a avut o perioadă fecundă în creația sa. Între piesele din acel timp putem enumera și inspirata *O seară la stână*, idila op. 18, compusă în 29 iunie 1878. “Când îl plictiseau vizitele numeroșilor oaspeți, care atrași de darul povestitor al tatălui său, Iraclie Porumbescu, nu mai plecau zile de-a rândul, Ciprian sărea gardul din fundul grădinii și o ținea întins până la stâna de pe deal, de care era despărțit numai de o vale. Acolo se

<sup>6</sup> Cosma, Viorel, *Ciprian Porumbescu*, Monografie, București, Editura de stat pentru imprimare și publicații, 1957, p. 16

<sup>7</sup> Popovici, Doru, *Muzica corală românească*, București, Editura Muzicală, 1966, p. 58

<sup>8</sup> Leu, Paul, *Ciprian Porumbescu*, Monografie, Muzeul Suceava, 1972, p. 75

<sup>9</sup> Cosma, Viorel, *op. cit.*, p. 68

<sup>10</sup> Stanca, Horia, *Ciprian Porumbescu*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 1975, p. 234

\* Exemplarul din colecția Muzeului Județean Suceava conține numai acompaniamentul pentru pian.

lăsa dus de visele lui, de doinele cântate din buciom și fluier, acolo auzea tunetul din depărtare, ropotul ploii, cornul de vânătoare și acolo i-a fost inspirată și minunata melodie.”<sup>11</sup> Aceeași ambianță bucolică o regăsim și în piesa pentru pian *Zefir de toamnă* pe care a compus-o în ziua de 13 septembrie 1880, la Pojorâta, unde se afla cu Mărioara în vizită la fratele lor Ștefan, brigadier silvic. “O zi senină în mijlocul pădurilor de brad; pace, împăcare. Ciprian scrie *Zefir de toamnă* pentru mâinile lungi și delicate ale surorii sale, să fugă pe clapele pianului, să-și amintească zi petrecută împreună.”<sup>12</sup> Chemări și răspunsuri ce se pierd în depărtări, ecouri ce devin din ce în ce mai distincte, atmosfera sprințară a vântului (ce pare primăvărat) dau acestei piese savoare, înscriind-o, alături de *O seară la stână*, între cele mai sugestive și mai poetice piese din literatura pianistică românească în genul descriptiv.

Pentru acest mare subiectiv care știe atât de convingător să ridice la nivel de generalitate cântarea propriilor dureri sau a exuberantei bucurii, exprimarea bucuriilor, suferințelor, viselor altei persoane, cum se întâmplă în piesa *Visurile unei dame* (căreia îi putem spune mai scurt *Visuri*), reprezintă o atitudine aparte. În cadrul desfășurării calme a piesei, ca într-un preludiv, se remarcă finețea trecerilor prin diferite tonalități (re minor, re major, re minor, sol major). O durere sufletească este de asemenea, exprimată în piesa *Ich klage Dir, Vergissmeinnicht! (Mă tânguiesc ție, Nu mă uita!)*. Unele indicații manuscrise poartă și indicația improprie de “romanță națională”. Piesa este de fapt o romanță, expresivă ca o compoziție de Schubert. Porumbescu s-a destăinuit florii de Nu-mă-uita, care e albastră ca și ochii Bertei și o cuprinde în denumirea ei dorința, copleșită de îndoială, ca iubita să-i păstreze amintirea. *Nu-mă-uita* este cel mai potrivit tiltu în limba română, reflectând totdată și un aspect de natură biografică: “La moartea lui Ciprian – ne informează Horia Stanca – trecând peste anii și peste distanța care o despărțea de cel ce îi fusese drag, (Berta – n.n.) i-a depus la catafalc, mișcând profund pe toată lumea, o cunună de Nu-mă-uita cu inscripția “La revedere: pentru acela căruia inspirându-i unica dragoste din viață, i-a înflorit-o în atâtea melodii duioase”<sup>13</sup>.

Lirismul lui Ciprian are un aer de firească eleganță în gavotele sale (*Gavotte au concert*, datată: Stupca, 1 septembrie 1881 și *Reine Elisabeth, Gavotte op. 11*, compusă la Nervi în ziua de 7 decembrie 1882 și trimisă editorului C. Gebauer împreună cu alte piese, “ca să-și creeze venituri în stare să acopere cheltuielile”<sup>14</sup>). La *Gavota op. 11* se remarcă și introducerea doinei românești (do minor). Pot fi considerate și ca piese de “concert” polcile-mazurci ale lui Porumbescu, ce amintesc grația și impetuoșitatea mazurcilor lui Chopin. Pictorul bucovinean Eppaminonda Bucevschi lucrează o romantică imagine pentru coperta polcii-mazurcă *Zâna Dunării (La nymphe de Danube)*, op. 4, datată: 4 februarie 1880, tipărită de Societatea “România Jună”, la Viena, după cum precizează Nina Cionca. Aceeași autoare arată că Ciprian Porumbescu “în 25 octombrie 1880 compune *Pe câmpiile Stupcei*, o polcă-mazurcă pentru pian dedicată Bertei”<sup>15</sup>. Compoziția s-a intitulat mai întâi *Blauäugelein (Ochișori albaștri)* – mazurka von Golembiowski – și a fost publicată ca opus 26 cu titlul *Pe câmpiile Stupcei* (ni se pare că mai potrivit ar fi fost titlul: *Pe plaiurile Stupcei* (sau *Pe dealurile Stupcei*), în editura familiei, cum se precizează în *Gazeta Transilvaniei* (Brașov), nr. 197/1902, p. 5, în anul 1897. O altă polka-mazurca este cea intitulată *Pe unde azurii*, datată: Stupca 23 septembrie 1881. neterminată este polka-mazurca *În dulce vis*: datată 28 iunie 1881, având notat numai portativul mâinii drepte;

<sup>11</sup> Cionca, Romulus, Scrisoare către Enea Borza, din 18 februarie 1970

<sup>12</sup> Cionca, Nina, *op. cit.*, p. 111

<sup>13</sup> Stanca, Horia, *op. cit.*, p. 234-235

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 211

<sup>15</sup> Cionca, Nina, *op. cit.*, p. 112

titlul e “mazurcă”, în mi bemol major, iar sub nume e notat: “Am fost la voi, și de urât, v-am compus (polka n.n.) asta, păstrează-o, că am să mi-o prescriu”.

Celelalte polci sunt polca-française (sau simplu “polka”) și *Schnell-polca*, varianta cea mai vioaie a dansului ceh care a devenit atât de răspândit la balurile secolului al XIX-lea. Polcile *françaises*, adică “în stil francez” (nu prea repede), sunt: *Cri-cri-cri*, compusă tot la Cernăuți, la 16 februarie 1877, *Souvenir de Iasi*, datată: Stupca, 5 iulie 1878, *Retrocesiuni basarabice*, Stupca, 24 iunie 1878, *Kleeblättchen (Frunzulițe de trifoi)*, compusă la Stupca la 20 septembrie 1878, *Ochi albaștri*, Viena, 6 noiembrie 1879, *Nalba*, Stupca 20 octombrie 1880, *Abschied von der Heimat (Despărțire de țară)*, Stupca 19 februarie 1881 (aceasta e o polcă-marș), *Café Schwestern (Chelnerițe de cafenea)*, compusă în ziua de 26 februarie 1875 la Cernăuți, *Fluturaș de noapte*, tipărită în editura familiei, Leipzig, 1879, *Tupiluș prin năgăruș*, op. 9, editura familiei, Viena, f.a., pe motive din operetta *Crai Nou, Plevna, Vivat România* (manuscris). Este “pretutindei evidentă dorința, nevoia lui Ciprian de a-și multiplica propria sa bucurie, cu bucuria aceloră cărora, exuberant, le dezlănțuie frenezia și le culege ropotele purtându-i de la “Imnul festiv”... până la ritmurile accelerate în “polca răpede” *Din hop în hop*. Această polcă a fost aranjată de Porumbescu într-un album cuprinzând piese compuse în anul 1876 (marșul *La frontiere* și polka *Cri-cri-cri*). Alte polci “repezi” sunt: *Zwerch über den Berch (De-a dreptul peste deal)*, compusă la 23 august 1879. “În pașii lui era pe atunci atâta grabă ca să ajungă cât mai repede peste deal printr-o bătrâna pădure de fagi, la fereastra dragei lui.”<sup>16</sup> Această polcă figurează între manuscrise și sub titlul de *Polka schnell*. Altă polcă veselă este *En miniature (În miniatură)*, compusă la Stupca în 21 decembrie 1880. Cea mai rapidă variantă a dansului binar este galopul, ce se dansa cu mici salturi. Porumbescu a compus *Schützen Galopp (Galopul vânătorilor)*, “cu respect dedicat prea onoratei societăți cinegetice întrunită la Stupca în ziua de 7 noiembrie 1875”, În practica balurilor din sec. al XIX-lea galopul a fost inclus ca ultimă parte, cea mai rapidă, în cadrul. În cadrilurile sale Porumbescu introduce din abundență folclor românesc, pentru a da acestui dans de coloană atât de apreciat, un colorit național. În perioada atât de prolifică pentru creația sa – ne referim la vremea studiilor universitare de la Cernăuți și în special la anul 1877 – Porumbescu ar fi compus și trei cadriluri. Cadrilul *Coloane Române* opus 7, “compus din motive de arii naționale române, pentru piano a fost tipărit în 1880 de Tipografia română J. E. Tieranu, Oravița (Impr. Jos. Eberle, Viena). Cadrilul păstrează și numirile tipice ale figurilor consacrate (pantaloni, été, poule, tréniș, pastourelle și finale) precum și numirile cântecelor românești din care s-au alcătuit cele șase numere ale acestui cadril (1. *Corăbiasca, Vin de mă sărută, La bătaie*, 2. *Fie pâinea cât de rea, Și oare te-am pierdut*, 3. *Carnavalul, Cântec de buchet, Hora*, 4. *Cântec popular, Scumpă dragă copiliță*, 5. *Of! of, dragă mi-i oița, Eac’ășa, eac’ășa*, 6. *Lelița de la Munteni, Poporal*). Cadrilul *Joc de nuntă* este identic cu *Coloane Române*, doar că este pe de-a întregul românesc, compozitorul renunțând la titlurile franceze. Cadrilul netipărit *Pe căi străine* conține tot șase numere și o succesiune de tonalități: fa major, si bemol major, la minor etc.<sup>17</sup>

Singurul dintre dansurile secolului al XIX-lea care a cunoscut o mare vogă atât în sala de bal cât și în cea de concert, a fost valsul. Apare firesc faptul că Ciprian Porumbescu, cu dublul talent (componistic și interpretativ) a înregistrat deosebite succese prin compozițiile de acest gen. Valsul *Camelii* op. 5, tipărit la Viena în editura Societății România Jună în 1880 ca vals pentru pian, s-a bucurat de o mare prețuire în varianta sa orchestrală. În cartea lui Dragoș Vitencu *Viața*

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 70

<sup>17</sup> Porumbescu a compus și un *Quadrille* cu cor bărbătesc: *Pe Giurnalău și pe Rarău și vara neaua-i mare*, cu acompaniament de pian – tipul classic cu șase numere cu titluri franțuzești.



*pasionată a lui Ciprian Porumbescu* întâlnim următoarea informație privitoare la succesul lui Ciprian Porumbescu cu compozițiile în genul valsului: “La un bal al României June maestrul Eduard Strauss, care, din principiu, nu dirija decât compoziții cu semnătura Strauss, făcu o excepție și binevoi să deschidă dansul cu valsul lui Ciprian *Florile dalbe*, cerând doar ca acest titlu, neînțeleș de el, să fie schimbat într-unul pe care să-l înțeleagă vienezii. Ciprian acceptă *Camelii*.”<sup>18</sup> Faptul că valsul acesta a fost dirijat de Eduard Strauss “e un semn de prețuire a talentului porumbescian, dat de unul din cei mai avizați muzicieni ai vremii.”<sup>19</sup> La Viena Porumbescu a compus (23 iunie 1880) valsul *Souvenir de Vienne*, ce are o introducere și trei numere de vals. În același an, la 23 septembrie va compune la Stupca un *Vals* în re major cu trei numere de vals și modulații în sol minor. Valsul *Basme Iașiane* op. 19 (editat de familie la F. M. Geidel, Leipzig), are o introducere și cinci numere de vals. În coda revine numărul 1. Introducerea și numărul 1, la fel ca și coda, sunt în si bemol major. Pe parcursul numerelor valsului modulațiile în mi bemol major, sol minor, re minor aduc o varietate în coloritul tonal. Valsul este dedicat “Ilustrisimilor Domni Dr. Alexandru și Zeno Mocioni de Foeni”. În ajunul plecării la Viena – 7 octombrie 1879 – Ciprian compune la Stupca valsul *Fleurs d’automne (Flori de toamnă)* cu structura Introducere și Allegro și patru numere de vals, trecând prin tonalitățile: re minor, re major, re minor, do major, do minor, fa major, si bemol major. Valsul *Adio! Cugetă la mine!* Are Introducere, patru numere de vals și Finale; de la deschiderea în si bemol major modulează de opt ori (sol minor, fa major, re minor, fa major, sol minor, fa major, re minor, fa major). Valsul *Fantome* op. 13 e colorat pe parcursul Introducerii și a patru numere de vals, de modulațiile în mi bemol major pentru Introducere, în do minor pentru nr. 1, do major pentru nr. 2, fa major pentru nr. 3 și do minor pentru nr. 4. L-a compus la 6 decembrie 1882 la Nervi, contrar indicațiilor medicale. Valsul *Souvenir de Brașov* are, după schema obișnuită, o Introducere, patru numere de vals și Finale. Valsul *Galgenhumor (Râsul condamnatului)* a fost compus, precizează Nina Cionca, “în așteptarea răspunsului din partea părinților Bertei (la scrisoarea prin care Ciprian Porumbescu o cerea în căsătorie pe Berta – n.n.). Însuși titlul acestui vals drăcesc ne vorbește despre starea sufletească din care el s-a născut, la 25 noiembrie (1880), când iată că a doua zi sosește răspunsul cel temut.”<sup>20</sup> E caracteristic firii lui Porumbescu de a compune, în astfel de momente critice, de profundă întristare, nu o elegie, ci un vals! Manuscrisul valsului (în re minor etc.) e datat: Stupca 25 noiembrie 1880. Trebuie remarcat și în acest context, că prețuirea folclorului și valorificarea inepuizabilelor resurse pe care le conține creația populară se manifestă în întreaga creație a lui Ciprian Porumbescu, indiferent de gen sau specie. Astfel “în valsul *Cântecul ciobanului*, transpare intenția artistului de a folosi creator folclorul în muzica de salon. Ea se manifestă prin structura andantelui pe ecouri de tulnic.”<sup>21</sup> Aceste ecouri de tulnic sau de bucium revin în opera lui Ciprian Porumbescu ca niște motive ce îi sunt dragi. Între piesele pentru pian, *Idila (Oseară la stână)* are o introducere ce sugerează întocmai buciumul, indicat de compozitor la începutul fragmentului și ecoul în ultima lui măsură. Valsurile lui Porumbescu sunt tot atât de curgătoare și antrenante ca și cele ale fraților Strauss, Ziehrer, Ivanovici sau alți compozitori care au adus strălucire genului în epoca sa de mare circulație, în secolul trecut. Sub aspect concertistic ne putem aminti și de exemplul cel mai ilustru al genului, *Invitația la dans* de Weber, op. 65, față de care valsurile lui Porumbescu se apropie prin antren și de *Valsul* op. 39 de Brahms, cu o și mai mare varietate tonală (și armonic)

<sup>18</sup> București, Editura Muzicală, 1974, p. 126

<sup>19</sup> Leu, Paul, *op. cit.*, p. 79

<sup>20</sup> Cionca, Nina, *op. cit.*, p. 185-186

<sup>21</sup> Cionca, Nina, *op. cit.*, p. 117

pe parcursul diferitelor numere decât cele ale compozitorului nostru, ce sunt totuși remarcabile și sub acest aspect. Vrând nu numai să transplanteze în cultura și societatea românească diferitele dansuri și forme muzicale apusene, ci și să inaugureze pe cele specifice, autohtone, compozitorii care au întemeiat muzica cultă și cultura muzicală românească, au cules dansuri populare și le-au prelucrat ridicându-le la rangul de piese de muzică cultă. Întrucât se făcea muzică în familiile intelectualilor, la pianul ce se găsea instalat “în salon”, această muzică a rămas cu numele, impropriu de altfel, de “muzică de salon”. Dansurile populare ridicate la nivelul cult au fost în primul rând horele. Porumbescu le-a cultivat cu predilecție. *O horă națională română*, op. 2 în re minor, dedicată “Feciorilor români bucovineni!”, a fost tipărită la Leipzig. E una dintre cele mai vechi hore cu caracter de concert, cu introducere înainte de hora propriu-zisă. A fost publicată sub semnătura C. Golembiovschi, la Cernăuți, în “edițiune” proprie (de unde s-a trimis la imprimeria W. Bernicke, Leipzig). Hora are și caracterul “de program”. În cadrul Societății studențești “Arboroasa”, în 1877, compozitorul a donat două sute de exemplare ale acestei hore. Venitul realizat din vânzarea *Horei* și *Dorinței* e destinat de Porumbescu pentru fondul “Arboroasei”.<sup>22</sup> Legată de perioada cernăuțeană e și *Hora detrunchiaților*, compusă la Stupca (4 martie 1878), în amintirea tovarășilor săi de atitudine curajoasă și apoi de suferință în detențiune, “cuvântul *detrunchiat* (fiind) singurul argument al procurorului și motivul care i-a adus pe studenți pe banca acuzaților...”<sup>23</sup> *Bătrâneasca*, horă lină, molcomă, a fost compusă la Cernăuți în 7 decembrie 1876, revizuită de August Karnet și tipărită în 1911 de către Editura reuniunii de cântare “Ciprian Prumbescu” din Suceava la Inst. Lit. F. M. Geidel, Leipzig. În aceeași revizuire și editare a apărut și *Peneș Curcanul*, horă de salon (în si bemol major), compusă la Stupca la 23 iunie 1878 și dedicată lui Vasile Alecsandri. Hora *Lina Coralina*, în si bemol major, a fost compusă tot la Stupca la 15 octombrie 1880 și se deosebește de celelalte prin faptul că nu are introducere. *Hora de la Stupca*, în sol major este datată: Stupca 12 septembrie 1881, iar *Hora Șoimului* în si bemol major (cu un pasaj “feroce”, cu octave) e datată: Stupca 22 septembrie 1881. Această horă a fost tipărită de libr. N. Ciurcu în Brașov, în 1882 sub titlul de *Hora Brașovului* și tot la Brașov a fost și prezentată publicului, în variantă orchestrală, în cadrul spectacolului cu opereta *Crai Nou*, intercalată între actul I și al II-lea, la 14/26 martie 1882. *Hora Brașovului* a mai fost tipărită ca op. 8 la Cernăuți în 1938 fasc. 14 și la București în 1954 și 1975.<sup>24</sup> *Măriorica*, horă dedicată “scumpei sale surori” și compusă la Stupca la 7 septembrie 1878, are o introducere concertantă încheiată cu un recitativ în duble octave, înainte de hora în sol minor. A fost publicată numai în revista *Musa Română* din Blaj, nr. 4, anul I din aprilie 1888. La cinci ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu, compozitorul Iacob Mureșianu, proprietar și redactor al revistei, a dedicat în două numere, 4 și 5/1888, paginile literare ale unui articol despre Ciprian Porumbescu. Obținerea partiturii horei *Măriorica* s-a putut realiza prin intermediul redacției de la *Gazeta Transilvaniei* din Brașov, condusă de tatăl și apoi de fratele compozitorului Iacob Mureșianu, revistă al cărei colaborator era și Iraclie Porumbescu. *O dimineață pe Tîmpa* (Stupca, 26 mai 1882) a fost compusă, desigur, sub impresia plăcută ce o avea de la locuința sa din Brașov, privind muntele, impresii cuprinse într-o scrisoare către sora sa Mărioara: “Tîmpa se uita așa senină și verde prin fereastra mea, cerul râdea așa splendid în cel curat albastru, soarele împodobește cu azur crestele munților din jur, eu sănătos și fără griji, ce e

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 52

<sup>23</sup> Stanca, Horia, *op. cit.*, p. 107

<sup>24</sup> Vezi: Ciprian Porumbescu, *Opere alese*, București, E.S.P.L.S., 1954 și *Piese românești pentru pian din sec. XIX*, București, Conservatorul “Ciprian Porumbescu”, 1975 (album alcătuit de lector univ. Georgeta Ștefănescu-Barnea).

de mirare să te gândești atunci la ce ți-i mai drag, la ce ți-i mai scump.”<sup>25</sup> După o introducere în Andante, cu caracter descriptiv, începe “Tempo de horă”. Prin linia melodică simplă și sugestivă această horă, în la minor are un aer calm și o anumită distincție. Ea a văzut lumina tiparului la București în 1954 și 1975, ca și *Hora Brașovului* citată mai sus. *Hora 1* compusă la 25 august 1882 la Stupca și semnată: Ciprian Porumbescu, profesor și director de muzică în Brașov, e scrisă în sol major (fără introducere), cu trio în mi bemol major. A fost publicată în fascicula XV din colecția intitulată *Din compozițiile lui Ciprian Porumbescu*, Cernăuți, 1940. *Hora 2*, în la minor, a fost compusă și semnată la aceeași dată și s-a tipărit în 1897 la Leipzig, de către familie, sub titlul *Hora Plevnei*. În literatură e considerată ca “izvorâtă din inima lui, generată din pasiunea sa nețărnută pentru cântecul și jocul românesc. *Hora Prahovei!* E hora lui, o horă simbolică săltată peste graniță, din munte în câmpie, ca un torent prăvălit peste bariere și revărsat în albia geografică a Daciei întregi.”<sup>26</sup> O anumită preferință pentru această horă e dovedită de faptul că autorul a și orchestrat-o. *Hora 3*, în mi minor cu trio major e compusă, datată și tipărită la același termen calendaristic ca și *Hora 1* (numai că a fost inclusă în fascicula 16). Manuscrisul conține *Hora 1* (care e de fapt Hora op. 2, publicată cu titlul *O horă națională română*) și *Hora a II-a*, în mi bemol major, hora *Cucoana Chirița* e o horă în re minor, iar cea intitulată *Cântec bătrânesc* e o “horă de salon”. O altă horă e cea intitulată *Cât îi țara românească* (Tempo de horă), care se întinde pe o pagină de manuscris. Trebuie să mai amintim aici și hora în manuscris *Stejeriș – horă națională*. La 5 decembrie 1882 Ciprian Porumbescu a primit de la editorul Gebauer din București o scrisoare prin care i se cereau spre cumpărare unele compoziții.<sup>27</sup> Stimulat de această cerere Ciprian compune zilnic câte o piesă. La 8 decembrie 1882 a compus *Hora de salon* op. 12. Această ultimă horă a sa este concertantă, iar numeroase apogiaturi arpegiate contribuie la vioiciunea piesei în sol minor. A fost tipărită de Ed. C. Gebauer la impr. Brandstetter, Leipzig dar și de familie la lit. F. M. Geidel, Leipzig, cu ajutorul familiei Mocioni.

Alte piese pentru pian pe bază folclorică sunt: *Copilul pe mormântul tatălui său*, arie națională, *A căzut o rază lină*, piesă populară, *Potpourri de cântece naționale* compus în 23 octombrie 1876 la Cernăuți, pentru sora sa Marioara. Potpourri-ul are o introducere concertantă în la minor și începe cu *Deșteaptă-te române!*, urmând hore și cântece în diferite tonalități și terminându-se în re minor; a fost tipărit de editura Reuniunii de cântare “Ciprian Porumbescu”, la Suceava în 1911, fascicula X, la Inst. Lit. F.M Geidel Leipzig. *Potpourri de cântece naționale*, sub formă orchestrală a fost dirijat de Porumbescu la Brașov la 28 septembrie 1882, într-un concert al cărui program a cuprins: *Uvertura la Crai Nou*, *Hora Prahovei*, *Ah, suflete*, *Te-ai dus*, *Mazurca*, *Doina pentru piston* (Flügelhorn). În septembrie arajează la Brașov un concert ce a inclus în program și *Rapsodia română*, pentru orchestră. “Concertul a decurs briliant”<sup>28</sup>, notează Ciprian într-o scrisoare către sora sa Marioara. Nina Cionca, pe bună dreptate, va afirma că “acest concert și în special *Rapsodia română* și *Potpourri-ul* din *Crai Nou* l-au mulțumit pe deplin, dându-i sentimentul siguranței de sine, căci pe drept cuvânt până la acea dată nu s-a prezentat nici un compozitor român cu lucrări de o astfel de factură”<sup>29</sup>. În sprijinul acestei opinii, aceeași autoare aduce ca argumente ecourile evenimentului, notate în presa vremii: “În 2 noiembrie apare un articol scris de doctorul Baiulescu, autor al multor cronici muzicale din *Gazeta Transilvaniei*, violinist, concertist... Se oprește mai îndelung asupra *Rapsodiei române*,

<sup>25</sup> Leu, Paul, *op. cit.*, p. 132

<sup>26</sup> Stanca, Horia, *op. cit.*, p. 222

<sup>27</sup> Vezi: Cionca, Nina, *op. cit.*, p. 266

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 210

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 211

pe care o consideră “piesa de rezistență” a concertului. Aici constată că “Dl. Porumbescu alegând un șir din cele mai frumoase teme și motive originale românești le-a prelucrat cu multă cunoștință de lucru și conservând cu multă atențiune chiar și în instrumentație genul național”<sup>30</sup>. Aplauzele au fost “mai tumultuoase decât până acum. Orchestra a trebuit să repeteze o parte din rapsodie, iar compozitorul a fost aclamat din toate părțile”<sup>31</sup>. Se pare că în prima intenție a lui Ciprian Porumbescu *Rapsodia română* ar fi fost o piesă destinată tot pianului. Ea a fost compusă în 1882 și publicată la București (f.a.) cu titlul *Rapsodia română, compusă pentru pian*; proprietatea editorului pentru toate țările, Const. Gebauer. Unii cercetători consideră tema *Rapsodiei române* de “o nemaîntâlnită frumusețe”. Datorită unor dificultăți tehnice deosebite (octave la ambele mâini, pasaje veloce etc.) ce tind să dea creșteri sonore deosebite compoziției, aceasta are și un aspect orchestral, deosebindu-se de compozițiile atât de “pianistice” ale lui Porumbescu cum sunt *Nocturnele*, *Gavotele* ș.a.

După moartea mamei sale, survenită la 5 august 1876, Ciprian, care compunea mereu în circumstanțe normale, a avut o perioadă în care nu a putut scrie. Însă “după o lungă tăcere, în seara zilei de 8 septembrie, Ciprian compune în fața claviaturii marșul pentru pian *La frontiere*, smulgându-și parcă gândul din lumea durerii ca fiu, îndreptându-l spre o altă lume de suferințe, ce datează de un secol”<sup>32</sup>. Exemplarul din colecția Muzeului din Suceava – o copie de 2 file manuscrise – e revizuit de Leca Morariu. *La frontiere! Marș* are introducere, marșul în la minor și trio în fa major. E notat cu data de 7 decembrie 1876. Posibil că la acea dată a fost copiat marșul cu caracter mobilizator la Cernăuți, iar exemplarul Muzeului să fie după acea copie. Un alt marș, deasemenea cu trio, este *Marș funebru*, copiat pe 9 portative din o coală, de către prof. I. Pompas, având numai notarea mânei drepte în cheia sol. Linia melodică are expresivitatea gravă a titlului. Exemplarul Muzeului din Suceava poartă însemnarea: “Viena 23 aprilie 1881”, la care se adaugă semnul că e provenit din colecția “Leca Morariu”. Se pune întrebarea – ce rămâne deocamdată fără răspuns – dacă îl putem considera drept o piesă neterminată, pentru pian sau o compoziție pentru vioară, căreia îi lipsește compartimentul de pian. O altă piesă ce suscită de asemenea nedumeriri și întrebări este *Visul păcurarului* cu subtitlul *Berceuse*, recopiată de același I. Pompas și provenind tot din colecția Leca Morariu. Ea poartă data de 30 octombrie 1882, are un caracter improvizat și poate fi considerată tot o idilă, sugerând semnale și ecouri pastorale. Datorită unor litere (a-b, c-d, e-f, a-b, c-d) pe cuprinsul a trei măsuri goale înainte de cinci măsuri finale, putem presupune că piesa nu e terminată, iar pentru câteva notări pe fila a doua (“fagote, oboe, clarini”) putem să credem că e doar o schiță a unei eventuale compoziții orchestrale. Fapt cert e că are un anumit conținut și o anumită expresivitate, așa cum se prezintă, ca o “improvizație” pentru pian.

Porumbescu are și două piese care sunt transcripții și aranjamente pentru pian din opere proprii: *Uvertură din opereta “Crai Nou”* (care sub aspect pianistic se prezintă ca și *Rapsodia română*) și *Potpourri din opereta “Crai Nou”*. Potpourriul se începe cu tipica chemare cu tulnicul și cunoscutul cor “Crai Nou” și se încheie cu motivul în do major Alla Marcia “Haideți, haideți!”, utilizat de Porumbescu și în polca franceză *Tupiluș prin năgăruș*, op. 9.

\* \* \*

Porumbescu a compus cu predilecție, în forme apropiate de rondo, cu anumite libertăți în structură și construcție, o serie de piese, ca cele două nocturne, idile și gavote și unele dintre

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 213-214

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 214

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 35



hore; în formă de rondo elliptic piesa *Visuri*; în forme tristrofice piesele *Zefir de toamnă*, *Nu-mă-uita*, polcile (cele “françaises” și “schnell” cu trio); în formă de lanț: unele hore, rapsodia, cele două potpourri-uri și valsurile ce se pot alătura, pentru succesiunea numerelor, în cadrul aceleiași piese.

\* \* \*

Studiul de față și-a propus să aducă o lumină asupra unui aspect din creația lui Ciprian Porumbescu “pe care nimeni nu o cunoaște încă în întregime”<sup>33</sup>. Cele 62 de piese pentru pian atestate se grupează astfel: 2 nocturne, 2 idile, 1 piesă impromptu (*Visuri*), 1 romanță, 2 gavote, 3 mazurci (polci-mazurci), 15 polci, 1 galop, 2 cadriluri, 10 valsuri, 18 hore, 2 piese miniaturi pe bază de folclor, 2 piese mai extinse (rapsodia și potpourriul) și un marș. Mai sunt menționate: *Plca pentru Piszak* (amintită doar în jurnalul propriu și care e posibil să fie o compoziție pierdută, sau să fie una din polcile știute, dăruită acelu necunoscut Piczak), 2 transcripții și aranjamente din opereta proprie, care nu sunt compoziții pentru pian propriu-zis, 3 piese nefinisate ce nu este exclus să fi avut o destinație, fie și numai în intenția compozitorului, pentru pian (mazurka *În dulce vis*, *Marș funebru* și *Visul păcurarului*). Limitându-ne la 62 de piese, trebuie să remarcăm calitățile lor, menționate de altfel, parțial și în studiile anterioare: “Înșușirea cea mai caracteristică a muzicii lui Porumbescu este marea ei melodicitate. Sub acest aspect, Porumbescu nu este întrecut poate de nici un alt compozitor al nostru din secolul XIX. Melodia sa este de o mare spontaneitate”<sup>34</sup>, sau: “Dotat cu o intuiție muzicală genială, Ciprian Porumbescu și-a imprimat personalitatea artistică pe fiecare din compozițiile sale, fie că e vorba de un cântec popular obișnuit sau de unul studentesc incidental, fie de o serenadă sau de o scenetă de concert. Atâta abundență melodică, spontaneitate ritmică și varietate armonică la un tânăr căruia nu i-a fost dat să aibă nici mediul de tradiții artistice și nici îndrumători deosebit înzestrați, este un lucru care uluiește pe ascultători și pune pe cercetător în fața unicității acestui fenomen muzical”<sup>35</sup>, ori : “Cântecele lui, ca un vin vechi îndeamnă la visare și la faptă generație după generație. Ele au o vitalitate fășnind din structura lor simplă melodică, fără artificii și căutări. Ele sunt ale noastre ca și cum așa ar fi fost de când ne știm pe lume cum e limba ce-o vorbim”<sup>36</sup>, sau, în sfârșit: “Cântecul său răsună fermecător ca o vioară, supraviețuind”<sup>37</sup>.

Piese pentru pian ale lui Ciprian Porumbescu sunt, după părerea noastră, un tezaur încă nevalorificat, sau, în cel mai bun caz, insuficient puse în valoare. Nu numai pentru rezonanța, cu semnificații unice educative și patriotice ale numelui său, ci pentru calitățile lor intrinseci, aceste compoziții trebuiesc editate. Piese romantice (nocturnele, idilele ș.a.) sunt reprezentative pentru romantismul românesc, iar horele și piesele în care Ciprian Porumbescu valorifică folclorul, acelea prin care el este ca și Grieg în cultura noastră, sunt de o valoare educativă-pedagogică, de care nu se poate face abstracție. După propria sa afirmație, poporul român este componistul pe care l-a studiat cu multă diligență. De aceea “muzica lui își soarbe forța din legătura cu poporul și cântecul lui... Din clocotul de suflet românesc al operei porumbesciene izbucnește înflăcăratul ei mesaj, care, ca acele glasuri de buciume ce vibrau în juru-i, străbate impetuos și răsună imperativ în adâncurile de conștiință ale generațiilor luminându-le calea spre zările viitorului”<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> Breazul, George, *Ciprian Porumbescu*, în *Pagini din istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1966, p. 332.

<sup>34</sup> Vancea, Zeno, *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*, vol.1, București, Editura Muzicală, 1968, p. 160

<sup>35</sup> Stanca, Horia, *op. cit.*, p. 238

<sup>36</sup> Cionca, Nina, *op. cit.*, p. 293

<sup>37</sup> Popovici, Doru, *op. cit.*, p. 58

<sup>38</sup> Breazul, George, *op. cit.*, p. 332



**PIESE PENTRU PIAN COMPUSE DE CIPRIAN PORUMBESCU**  
**(În ordinea menționării lor în articolul de față)**

**A. NOCTURNE**

1. *Berta (Nocturne)* – Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3028
2. *Souvenir de Nervi* – Colecția Muzeului Memorial de la Stupca, com. Ciprian Porumbescu, jud. Suceava
3. *Souvenir de Nervi* – Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 2702

**B. IDILE**

1. *O seară la stână*
2. *Zefir de toamnă* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3894
3. *Visul păcurarului (Berceuse)* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 6515/3941 (piesă nefinisată)

**C: PIESE IMPROMPTU**

1. *Visul unei dame* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3877

**D. ROMANȚE**

1. *Ich klage Dir, Vergissmeinnicht (Mă tânguiesc ție, Nu-mă-uita)* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 60

**E.GAVOTE**

1. *Gavotte au concert* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3875
2. *Reine Elisabeth, Gavotte* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 2352 (mss. original) și Biblioteca Academiei Române (abr: BAR), București, III-17399 (tipăritură)

**F. POLCI**

**a. Polca-mazurca**

1. *Zâna Dunării (La nymphe de Danube)* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3874
2. *Pe câmpiile Stupcei* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3392 (mss. original cu titlul Blauăugelein (Ochișori albaștri)
3. *Pe unde azurii* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3028 (mss. original) și 3883 (copie)
4. *În dulce vis* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3937 (piesă nefinisată)

**b. Polca-franțaise**

1. *Cri-cri-cri* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3150 (mss. original) și 3884 (copie)
2. *Souvenir de Iași*
3. *Retrosesiuni basarabice*
4. *Kleeblättchen (Frunzuliță de trifoi)* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3886
5. *Ochi albaștri* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3857 (mss. original) și 3936 (copie)
6. *Nalba* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3885
7. *Abschied von der Heimat (Despărțirea de țară)* – este o polcă-marș
8. *Café Schwestern (Chelnerițe de cafenea)*
9. *Fluturaș de noapte (pe motive din opereta Crai Nou)* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3871
10. *Plevna* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 1379
11. *Vivat Romania*

**c. Polca-schnell**

1. *Din hop în hop*

2. *Zwerch über den Berch (De-a dreptul peste deal)*
3. *En miniature* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3302b

#### **d. Galopuri**

1. *Schützen Galop* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3949

#### **G. CADRILURI**

1. *Coloane Române* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 1038
2. *Joc de nuntă* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3864
3. *Pe căi străine* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3892
4. *Pe Giumalău și pe Rarău și vara neaua-i mare* – Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3932 a și b

#### **H. VALSURI**

1. *Camelii* (inițial: *Florile dalbe*) - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3866
2. *Souvenir de Vienne* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 2674 (mss. original) și 3887 (copie)
3. *Vals* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 2681
4. *Basmе Iașiane* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 1116/223 și BAR, București, III-11087 (tipărituri)
5. *Fleurs d'automne (Flori de toamnă)* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 2777
6. *Adio! Cugetă la mine!* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3879 (copie)
7. *Fantome* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 1379 (mss. original) și 3872 (tipăritură); BAR, București, III-11092
8. *Souvenir de Brașov* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3876
9. *Galgenhumor (Râsul condamnatului)* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3880
10. *Cântecul ciobanului*

#### **I. HORE**

1. *O horă națională română (Hora 1)* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 6065 (tipăritură) și 3938 (mss. reprodus)
2. *Hora detrunchiaților*
3. *Bătrâneasca* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 2760
4. *Peneș Curcanul* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3856
5. *Lina Carolina* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 2678 (mss. original) și 3860 (copie)
6. *Hora de la Stupca* - Colecția Muzeului Județean Suceava
7. *Hora șoimului* - Colecția Muzeului Județean Suceava
8. *Hora Brașovului*
9. *Măriorica*
10. *O dimineață pe Tîmpa*
11. *Hora Prahovei* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3390 și 3393 (pentru varianta orchestrală)
12. *Hora 3*
13. *Hora a II-a* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3933 (și tot sub acest număr apare și Hora 1, care e de fapt O horă națională română)
14. *Cucoana Chirița* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 2076 (mss. original) și 3890 (reproducere)
15. *Cântec bătrânesc* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3882 (mss. copiat)

16. *Cât îi țara românească* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 1077/1007

17. *Stejăriș – horă națională*

18. *Hora de salon*

#### **J. ALTE PIESE PENTRU PIAN**

1. *Copilul pe mormântul tatălui său, arie națională* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3867

2. *A căzut o rază lină, piesă populară* - Colecția Muzeului Județean Suceava, nr. inv. 3893

3. *Potpourri de cântece naționale*

4. *Rapsodia română, "compusă pentru pian"* - Colecția Muzeului Memorial de la Stupca, com. Ciprian Porumbescu, Jud. Suceava.

#### **K. MARȘURI**

1. *La frontiere*

2. *Marș funebru* (piesă nefinisată)

#### **L. ARANJAMENTE PENTRU PIAN**

1. *Uvertură din opereta Crai Nou*

2. *Potpourri din opereta Crai Nou*

# ARMONIZAREA FOLCLORULUI ÎN MINIATURA PIANISTICĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU

- Constanța CRISTESCU-

[Consultant artistic muzicolog Dr., Centrul Cultural Bucovina -  
Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava]

Despre o parte din creația pianistică a lui Ciprian Porumbescu, cea de prelucrare a folclorului în cadrul unor “arii naționale” de salon, literatura muzicologică afirmă că, sub aspectul armoniei, melodica populară este tratată într-o viziune tonală clasico-romantică, fără a se demonstra teza. Investigarea fondului de manuscrise publicate în volumul *Ciprian Porumbescu necunoscut*<sup>1</sup> la secțiunea DOCUMENTA ne dezvăluie în gândirea armonică a tânărului compozitor bucovinean o preocupare de conturare a specificului național prin intermediul unor soluții armonice care îmbină armonia tonală însușită în școala muzicală vieneză cu soluții ale armoniei modale practicate de lăutarii bucovineni, al căror meșteșug îl stăpâna și-l prețuia la adevărata lui valoare. Avem de-a face, la Ciprian Porumbescu, cu o percepție particularizată, reală, a modalului românesc, acel iz “național” pe care îl formulează frecvent în titluri și pe care încearcă să-l impregneze în structurile armoniei tonale europene. Avem imaginea unei reprezentări bidimensionale modal-tonală în plan orizontal și vertical, într-o labilitate și polivalență confuză: o sinteză tonal-modală incipientă. Acest lucru îl demonstrez în cele ce urmează, ilustrând și prin câteva studii de caz relevante pentru traiectoria rapsodismului în componistica românească la a cărei temelie Ciprian Porumbescu contribuie substanțial. Departate de a fi simplistă, miniatura pianistică de prelucrare folclorică este de o eleganță fermecătoare, emanată de simplitatea și de arhaicitatea mereu înprospătată a expresiei melodico-armonice.

## 1. Valorificarea unor formule de acompaniament popular

Analiza miniaturilor pianistice de prelucrare folclorică dezvăluie preferința compozitorului pentru două modele tradiționale de acompaniament armonic: a) formule în figurație melo-ritmică și b) formule cu acorduri placate.

a) *Formulele de figurație melo-ritmică* provin din acompaniamentul cobzei, fiind prezente în două modele, dintre care unul cu variații ritmice. Ritmizarea formulelor de hang îndeplinește și rolul de substitut al percuției, marcând pulsația de bază și, deseori, structurile ritmice definitorii ale jocului:

a1) modelul bazat pe alternanța bazei cu sine și cu cvinta



<sup>1</sup> 1/2011, Suceava, 2012, Editura Lidana

a2) modelul alternanței bazei cu cvinta inferioară.



Modelul a2) se găsește doar în *Quadrille* – piesa nr. 5 *Of, of!* - și în *Coloane române* – piesa nr. 5 *Pastourelle*, valorificat pe o suprafață sonoră restrânsă.

Modelul a1) este frecvent folosit de Ciprian Porumbescu în variații ritmice de la piesă la piesă. Modelul a1) apare cu predilecție în frazele de debut ale primei strofe din joc, care este, de obicei, strofa cu funcție de ritornel și de Coda.

Formula 1 din modelul a1) se găsește în *Cucoana Chirița*, în *Hora Brașovului*, deasemenea în *Hora Prahova*.

Formula 2 din modelul a1) este cel mai mult folosită de compozitor, regăsindu-se în *Lina Coralina*, *Hora de la Stupca*, piesa nr. 3 (Hora) din *Quadrille*, piesa nr. 2 (Poule) din *Coloane române*, în *Mariorica* și-n hora boierească din *Dorobanțul*.

Formula 3 din modelul a1) se regăsește în piesa nr. 5 *Of, of!* din *Quadrille*, în piesa nr. 5 *Pastourelle* din *Coloane române* și în *Fata popii*.

Formula a1) apare și în *cadențe*, în următoarele modele cadențiale:



Formula cadențială 1) este prezentă în *Hora 3* în do minor.

Formulele cadențiale 2) și 3) apar atât cu funcție de semicadențe, cât și cu funcție de cadențe perfecte în strofa B - hora boierească – din *Dorobanțul*, iar formula 4) are funcție de cadență finală în aceeași strofă din aceeași piesă. Se remarcă în cele trei formule cadențiale prezența nonei în cadrul figurației acordului bazei, într-o sugestie de notă de schimb superior.

b) *Formulele cu acorduri placate* provin, deasemenea din acompaniamentul cobzei, dar și din alte forme de acompaniament instrumental armonic. Unele formule sunt folosite frecvent în pianistica occidentală și nu insistăm asupra lor. Voi evidenția doar modelele tradiționale valorificate de compozitor în miniatura pianistică.

În acompaniamentul cu acorduri placate, în structura ritmică a formulelor de acompaniament, prin proiecția armonică a accentelor metrice și ritmice, se preia pianistic modele din acompaniamentul dobelor și al cobzei din tarafurile tradiționale de secol al XIX-lea. Redau schemele metro-ritmice ale modelelor de acompaniament utilizate frecvent în armonia *horelor* și



a altor jocuri populare preluate de compozitor în miniatura pianistică de salon – *corăbeasca*, *polcuța*.

Am grupat cele mai frecvente structuri de acompaniament al *horei* valorificate de compozitor după structura ternară și binară de horă boierească și de horă țărănească, deasemenea după extensiunea formulei de acompaniament, de la motivul de o măsură, până la fraza de patru măsuri.

#### b1) Motivul de acompaniament cu durata de o măsură

b1.1) Motivul ternar de tip trohaic cu pauză interioară cu durata de o măsură simplă - 3/8, specific acompaniamentului horei boierești, se găsește în *Hora Șoimului*, *Hora 3* – strofa A (ritornela) și *Hora Brașovului* – strofa B. Accentul metric este marcat prin dublajul la octavă, urmat de pauză.



Formula repetitivă de o măsură ternară este utilizată și în acompaniamentul din *Hora detrunchiaților*, *Bătrâneasca*, *Mariorica*, piesa nr. 3 din *Quadrille*, deasemenea în tempourile di hora din *Potpourri*.



b1.2) Motivul de tip trohaic apare și în formă binară punctată pe durata unui timp din măsura de 2/4 în secțiunea *Hora* din *Dorobanțul*. Tot în această piesă motivul apare și în forma trohaică ternară cu durata accentuată completă, ca în acompaniamentele instrumentelor din tarafurile cu bas cordar.



b1.3) Motivul binar de o măsură este prezent în acompaniamentul piesei nr. 4 din *Quadrille* și din *Coloane române*. Deasemenea apare și în vivace din *Potpourri*.



O formulă dactilică repetitivă de o măsură este specifică acompaniamentului de *corăbească*, valorificat de compozitor în *Coloane române*.



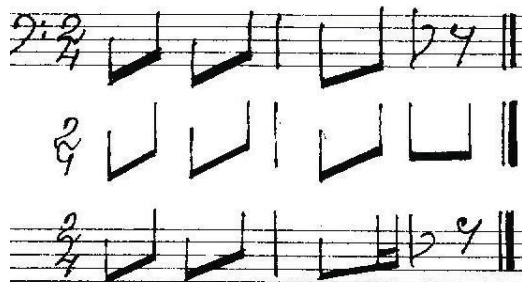
b2) Motivul de tip trohaic cu pauze interioare cu valoare totală de două măsuri –  $2 \times 3/8$ , este marcat de atacul accentului proiectat prin salt în registrul octavei inferioare acordului placat ritmizat. Acest model ritmico-armonic este valorificat în *Hora de la Stupca*, *Peneș Curcanul*, fiind înglobat și într-o formulă cadențială din *Hora Prahova*.



b2.1) Motivul de tip trohaic din modelul b1.1) apare și într-o formulă cu durată de două măsuri prin amplificare, în *O horă națională*.



b2.2) Modelul binar de două măsuri este utilizat în *Coloane române* - piesa nr. 4 și în formule variate în *Ileuța*, care este tratată de compozitor ca o polcă franceză.



b3) Modelul de acopaniament ritmic cu extensiune frazală apare cu funcție de consecvență după o antecedentă ce valorifică o formulă de acompaniament repetitivă structurată pe motive de o măsură sau de două măsuri, sau după o antecedentă cu acompaniament figurat melo-ritmic de tip a). În acest caz, acompaniamentul cu acorduri placcate din fraza consecvență crează contrast cu figurația melo-ritmică din antecedentă.

b3.1.) Modelul de acompaniament ritmic ternar de tip trohaic cu extensiune frazală de patru măsuri apare cu rol de consecvență în *Hora Șoimului*, *Coana Chirița*, *Hora Prahova*, *Bătrâneasca*, *Mariorica*, *Peneș Curcanul*, *O horă națională*, *Hora detrunchiaților*.



O formulă cu funcție sintactică de consecvență apare și în *Hora Prahova*, în care modelul ritmic b2) este lărgit cu o structură ritmico-acordică cadențială.



Menționez și formula de acompaniament ce reunește structuri motivice diferite într-o frază consecventă pătrată în măsura de 6/8 – *Lina Coralina*.



b3.2.) Formule de acompaniament binar cu extensiune frazală de patru măsuri apar și în structurile binare de horă țărănească din *Quadrille* - piesa nr. 6 și *Coloane române* – piesa nr. 6 (Finale).



Un alt model de acompaniament ritmic cu aceeași extensiune frazală este valorificat de Ciprian Porumbescu în piesele nr. 5 și 6 din *Quadrille* și în piesele nr. 4 și 5 din *Coloane române*.



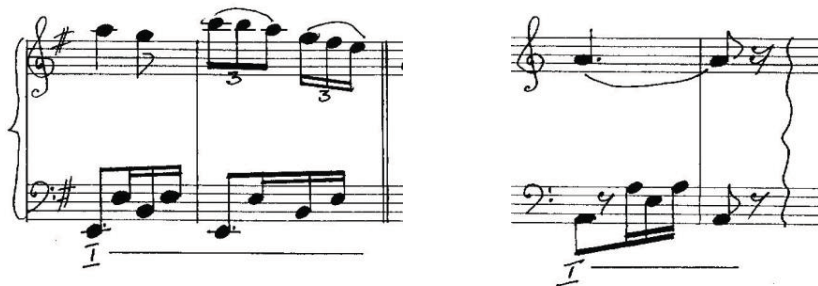
## 2. Relații armonice preferențiale în acompaniamentul de prelucrare folclorică

Într-o armonizare foarte simplă a melosului folcloric și de inspirație folclorică, în aparența rudimentarului clasic al miniaturii porumbesciene frapează opțiunea compozitorului bucovinean pentru soluții de acompaniament arhaic de tip folcloric, din care transpare o gândire predominant melodică, acompaniamentul fiind un plan secundar de culoare și ritm. Rolul prioritar al acompaniamentului este cel metro-ritmic, asemenea celui tradițional folcloric. Armonizarea merge prioritar pe structura relației domiantice I-V atât în modal-tonalul major, cât și în cel de tip minor. Un singur acord acompaniază, în formă ritmizată ori figurată melo-ritmic, suprafețe melodice ample, ignorând deseori regulile sistemului armoniei tonale clasice. Relevant, în acest sens, este sistemul cadențial. *Simplitatea și arhaismul acompaniamentului armonic, prin formulele și soluțiile etalate în miniaturile pianistice, ilustrează modele de acompaniament tradițional al tarafurilor contemporane compozitorului. Sub acest aspect, miniaturile pianistice ale lui Ciprian Porumbescu au și o valoare documentară de conservare a tradiției folclorice în formele de prelucrare și valorificare cultă.*

În cele ce urmează redau sintetic particularitățile sistemului cadențial, modul de prelucrare armonică a melosului de proveniență și de inspirație folclorică în cadrul formelor miniaturale fiind sugerat doar prin câteva studii de caz relevante. Analiza va putea fi aprofundată ulterior la alte paliere ale sintaxei muzicale.

**Sistemul cadențial** se bazează pe relația V-I ori pe fixarea tonicii prin răsturnări acordice, prin dublaj la octavă și repetiții arpegiate, în soluții ce n-au nicio legătură cu sistemul armoniei occidentale clasice.

2.1. *Semicadențele* apar deseori pe treapta I – tonica – într-una dintre figurațiile melo-ritmice menționate anterior. Exemplific cu formulele semicadențelor strofelor A din *Hora de la Stupca* (ex. 1) și din *Hora Prahova* (ex. 2):



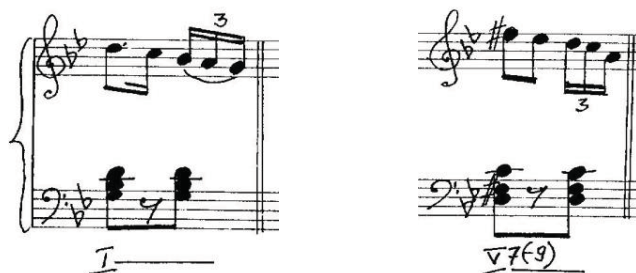
În *Dorobanțul* strofa B modulează brusc la dominantă a lui sol minor, prin hang figurat melo-ritmic pe noua tonică, e îndeplinește funcție de punte pregătitoare a noului cadru modal (re minorul armonic). Semicadența folosește formula melodică arpeggiată frecventă pe dominantă majorizată, cu arpeggierea acordului inversat în acompaniament. Același lucru se întâmplă și la cadența perfectă a perioadei B. La strofa C, semicadența și cadența perfectă sunt identice, dominantă fiind înglobată în figurația cadențială a tonicii. Aceași formulă, însă cu acordul de treapta I repetat în formă completă este folosită și la cadența finală a piesei.



Aceași structură armonică figurativă, într-o formulă celulară repetitivă formată din dublarea la octavă a tonicii în alternanță cu cvinta, căreia i se adaugă licența tratării treptei a 4-a lidice ca o notă de schimb în structura armonică a tonicii modale, apare în *Hora din Dorobanțul*.



Semicadența pe acord placat de treapta I, dar și de dominantă majoră cu septimă și nonă în pasaj, apare în *Hora Prahova*, astfel:



2.2. *Cadențele perfecte și finale* de perioadă ori de piesă folosesc preponderant câteva clișee melo-ritmice, care îmbracă osaturi armonice încadrabile fie în relația V-I, fie în I prelungit.

O formulă cadențială cu acorduri placate de tonică în stare directă este folosită în *Mariorica (sol minor)* și în *Hora dorobanțului*.

Cadențe deschise ce se remarcă prin ineditul soluției în opțiunea pentru o poziție răsturnată a acordului final – *sextacord* sau *cvartsextacord* – apar în *Coana Chirița* (ex. 1 și 2), deasemenea în *Lina Coralina* (ex. 3).

Procedeul de cadențare cu structuri acordice placate ilustrat în ultimul exemplu de mai sus impune, în forma acordului desfăcut, baza acordului prin accentual metric proiectat în registrul grav. Acordul final propriu-zis este în răsturnarea a II-a. Aceeași soluție de accentuare a bazei acordului este folosită și în *Hora de la Stupca* atât în ritornela în mi minor în relația V-I, cât și în strofa B modulată la terța superioară în sol major, acordurile finale fiind în poziția directă, uzuală în sistemul tonal clasic.



Clișeul melodic cadențial arpegiat este armonizat în *Hora Șoimului* printr-o formulă armonică deasemenea arpegiată, în care accentual metric este realizat prin poziția răsturnată de cvartsectacord, urmată de enunțul cvintei și al bazei acordului de tonică în dublaj la octavă.

Procedeul cadențelor cu acorduri desfăcute în elemente arpegiate este folosit și în *Bătrâneasca*, în ritornela și în strofa B.

O formulă asemănătoare de cadență finală minoră, cu acordul dominantei majorizat prin terță mare – ilustrând varianta minorului armonic – este cea din *Hora Prahova*. În cazul acesta, atacul acordului tonicii se face în cartsectacord, urmat de întărirea cvintei acordului prin enunț în dublaj la octavă, după care se impune tonica singură, fără nicio îngroșare acordică.

O cadență mai concisă, ce se integrează aceluiași model cadențial descris, se remarcă în *O horă națională română*<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ciprian... , op. cit., *Documenta*, p. 80



Elementul melodic al modului lidic, frecvent în miniaturile pianistice în amestec cu ionicul sau, uneori cu mixolidicul, treapta a 4-a ridicată, apare într-o cadență cu potențial de interpretare atât modală, cât și tonală, în *Lina Coralina*:



Dacă luăm în considerare soluția tonală, atunci se face o inflexiune tonală în tonalitatea dominantei, unde mi becar devine sensibilă tonicii, dar și terță în acordul dominantei lui Fa major. Dacă interpretarea este modală, atunci cvarta lidică este apogiatură sensibilizată a bazei acordului de treapta a V-a, dar și element al acordului de schimb de treapta a II-a cu terță majoră. Relația V-II-V este o relație modală, care se impune și prin faptul că reluarea perioadei muzicale readuce ambianța lui si bemol major, care va domina întreaga piesă. Cadența modală cu elementul lidic este doar o pată de culoare modală ingenios valorificată prin jocul fluctuației treptei a 4-a în planul melodic ce amestecă ionicul cu lidicul.

În *Hora 3*<sup>3</sup> avem și o soluție cadențială în acusticul 2, deasemenea în cromaticul 1c cu treapta 4 fluctuantă. Treptele fluctuante apar în angrenajul melodico-armonic supuse procesului de sensibilizare. În exemplul al doilea dintre cele ce urmează cadența se face pe acord în răsturnarea I, soluție preferată de Ciprian Porumbescu și în alte miniaturi.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 65

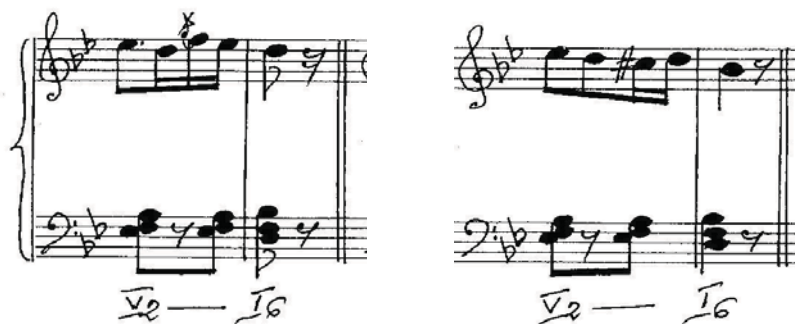
Procedeul sensibilizării este ingenios folosit și în *Hora Șoimului*, piesă modulată din si bemol lidic-mixolidic în sol acustic 1. Treapta a 4-a lidică îndeplinește funcție de apogiatură cromatică pentru cvinta acordului de treapta I.

În cromaticul 1 treapta a 4-a ridicată este tratată deseori ca apogiatură în acordul tonicii, ca în exemplul cadenței perfecte a strofei A din *O horă națională română*<sup>4</sup>.

În strofa B și C din *O horă națională română* prin procedeul apogierii sensibilizate, Ciprian Porumbescu utilizează o sacă policordică de 10 trepte constitutive, valorificând cu talent și vervă componistică treptele mobile.

Un alt caz de semicadență și cadență perfectă pe acord de tonică în răsturnarea I în relația  $V_2-I_6$  este cel din strofa C a *Horei Șoimului*. Și aici procedeul sensibilizării apare sub formula ornamentală cu echapé din cadența perfectă.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 80



*Hora detrunchiaților*, crează în strofa B contrast prin modulație cromatică la omonima majoră: re minor – re major. Și aici compozitorul apelează la soluții ingenioase ale modalismului cu trepte mobile în simbioză cu soluțiile modulației tonale, prin acompaniamentul obstinat prin repetarea unui cvartsextacord placat pe o suprafață melodică extinsă, după marcarea treptei I în dublaj la octavă, completată cu cvinta acordului eliptic de terță. Repetiția obstinată se reia variat ca procedeu și în strofa C, deasemenea în strofa D.

### 3. Studii de caz cu relevanță în temelierea rapsodismului componistic românesc

**Bătrâneasca**<sup>5</sup> este o horă lină ce se desfășoară în spațiul modal al doricului pe baza *la*, cu treptele 2 și VII fluctuante și al ionicului pe *do* cu treapta 1 alterată ornamental și cu cromatisme tonale în zona tetracordului superior (sol-do). Se remarcă pendularea modulatorie la doric – do ionic, moduri aflate în relație de terță, respectiv *relație de relativitate modală*.

Forma este liberă, de tip ternar, cu o introducere și coda:

I/ Hora: Secțiunea I [A(a+a<sub>v</sub>) B(b+b<sub>1</sub>) C(c+d+d<sub>v</sub>)] + Secțiunea II [A(a+a<sub>v</sub>) B(b+b<sub>2</sub>)] / Coda

Strofele A și B din ambele secțiuni mediane sunt în la Doric, iar în strofa C din secțiunea I și în Coda se modulează în do ionic. Este o formă deschisă cu adaosul unei code modulante.

Introducerea realizată din pendulări între coarde libere și coarde duble pe pulsații ritmice are rolul de a impune tempoul de bază al horei prin marcarea pulsației, într-o soluție imitativă a acordajului tradițional de vioară și cobză cunoscut la tarafurile bucovinene.

Relația armonică de bază în acompaniamentul Relația armonică de bază în acompaniamentul doricului este 1 – VII :// VII (3) – 1 – V – 1. Fiecare structură armonică se extinde pe durata a 4 măsuri.

Relația armonică de bază a ionicului în acompaniament este V – 1 – V – 1.

Modulația se face prin refuncționalizare astfel: la doric I – VI – VII = V din do ionic, după care urmează relațiile armonice din noul mod: V – 1 / V – 1 //

Armonizarea este tributară tonalismului scholastic occidental, o armonizare într-un la minor cu cromatisme cadențiale (2↓ - VII↑ - 1), iar treapta a 6-a urcată sub formă de treaptă constitutivă evidențiază structura doricului originar, fiind tratată în armonizare ca notă de pasaj în cadrul unui accord major de treapta a VII-a.

Relația cadențială la subton VII-1 este relație modală folclorică, adoptată de compozitor pentru evidențierea coloristicii “naționale”. Deasemenea, introducerea cadenței modale cu treptele a 2-a și a VII-a sensibilizate este o inserție de proveniență folclorică.

Structura ritmică a acompaniamentului realizat cu acorduri placate substituie sugestiv și percuția dobei din taraful tradițional bucovinean.

Introducerea sugerează acordajul prin dublajele și figurațiile pendulatorii de cvintă pe treptele 1 – V - 1 – V // . *Bara cu coroană* sugerează suspansul pregătitor atacului jocului ritmat,

<sup>5</sup> Trimiterile se fac la secțiunea DOCUMENTA din volumul citat *Ciprian Porumbescu necunoscut*, 1/2011, editat sub egida Centrului Cultural Bucovina Suceava, 2012, Editura Lidana, p. 58-59.

proporționat și echilibrat metric, având funcție de captatio și de marcarea a timpilor, pregătind atacul propriu-zis al jocului.

Armonizarea foarte simplificată alternează cu pasaje monodice în unisoane, sugerând atașamentul compozitorului de acompanierea tradițională practică de muzicanții rurali. Debutul codei topește cromatismul tonal în *unisoane* cu profil melodic contrastant, ce conduc spre acordul bazei do a ionice, care este repetat în poziție directă și răsturnată, apoi variat figurativ pe cadența finală. Acest procedeu va fi valorificat de George Enescu în toată potențialitatea lui expresivă. Iată cum descoperim în Ciprian Porumbescu un precursor al lui Enescu. În acest sens, mai evidențiez unele soluții armonice preferențiale.

*Acordurile amodale*, fără terță, sunt frecvente, alternând cu trisonuri ori acorduri cu septimă.

*Cadențarea se face preferențial unisonic și prin acorduri fără terță (amodale)*. Terța este atinsă în mersuri melodice arpegiate în cadențele strofei A, atât în antecedentă, cât și în consecventă, dar și în frazele d și d<sub>1</sub> ale perioadei C. Cadența frazelor a, b și d se face prin *unisonul bazei modale multiplicat*.

Atacul motivic prin apogiere inferioară apare ca un procedeu ornamental tradițional în stilul de bătrânească, sesizat și valorificat cu ingeniozitate de compozitorul bucovinean clasicoromantic.

Chiar dacă maniera de cadențare cu acorduri eliptice de terță este cunoscută în renașterea și în prerenașterea europeană, în cazul armonizărilor lui Ciprian Porumbescu soluția adoptată își are originea în armonia rezultată din acompaniamentul folcloric tradițional al tarafurilor.

**Coana Chirița**<sup>6</sup> este o horă de formă liberă, dovedită de indicația premergătoare Codei: **“D.C. ad libitum epoi Coda”**, care este o repriză parțială. Este structurată pe trei secțiuni articulate în perioade repetate, formate din fraze pătrate de câte 8 măsuri și acestea repetate cu variație cadențială.

Secțiunea I este formată din două perioade A și B, fiecare perioadă fiind repetată. Incipitul aduce în acompaniament un hang realizat printr-un acord amodal figurat pe treapta 1 a minorului armonic. Armonia tonală se impune prin relația armonică I-V<sub>2</sub>-I<sub>6</sub>. Licența armonică a acestei perioade este tocmai utilizarea acordului de treapta I fără terță pe o notă lungă în discant, modul minor impunându-se târziu prin arpeggiul melodic din discant, care atinge terța pe o durată scurtă de șaisprezecime. Perioada B este formată dintr-o antecedentă și o consecventă delimitate prin variație cadențială. Soluția armonică este de acompaniament cu acorduri placate, în înlănțuirea I-IV-V<sub>7</sub>-V<sub>2</sub>-I<sub>6</sub>.

Secțiunea a II-a se repetă, debutând prin modulație la omonima majoră – re major. Este formată din două perioade C+D, fiecare perioadă fiind formată din fraze de câte 8 măsuri, de tipul antecedentă-consecventă, variate la cadențe. Perioada C contrastează cu Secțiunea I și cu perioada D tonal și prin caracterul pianistic al figurației armonice – arcuri arpegiate pe măsuri, cu schimbarea permanentă a treptelor armonice: c = I-IV<sub>cvarstext</sub>-I- IV<sub>cvarstext</sub>-I-#II<sub>2</sub>-I; c<sup>1</sup> = I<sub>6</sub>-IV- I<sub>6</sub>-IV-#II<sub>2</sub>-I (~ = modulație în re minor). Perioada D este formată din două fraze d+d<sup>1</sup>, armonizate astfel: d = I<sub>6</sub>-IV-V<sub>2</sub>-III-punte melodică cromatică și d<sup>1</sup> = I<sub>6</sub>IV-V<sub>2</sub>-I<sub>6</sub>-V-I.

Secțiunea a III-a este o perioadă E repetată, formată din două fraze – antecedentă+consecventă – formate din câte 8 măsuri, cu variație la cadență. Soluția armonică este din nou pianistică: acorduri placate urmate de arpegieri în octave, sugerând figurarea anumitor acorduri. Armonia se realizează în ambele fraze pe următoarea schemă: I-IV-V-V<sub>2</sub>-I<sub>6</sub>.

După reluarea liberă a secțiunilor, se face încheierea prin **Coda**, care este repriza A din prima secțiune. Interesant este faptul că acordul cadenței finale este în răsturnarea I, respectiv o cadență imperfectă, ce sugerează, dincolo de ideea de codă, de încheiere, o formă deschisă, cu o continuitate potențială infinită.

**Lina Coralina**<sup>7</sup> este o horă care se desfășoară în spațiul amestecului modal ionic-lidic, respectiv al unui mod major cu treapta a 4-a fluctuantă. Forma este liberă cu refren și coda.

<sup>6</sup> \*\*\*, Ciprian Porumbescu necunoscut, 1/2011, Suceava, 2012, Editura Lidana, p. 53-54

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 55



Caracterul de formă liberă este dat de indicația “D’al segno ad lib.”, care sugerează reluarea liberă a strofelor A B și C, după care urmează Coda, care este o repriză variată strofei A, care îndeplinește și rolul de refren.

Schema formei este: A[a+a<sub>k</sub>] B[b+b<sub>k</sub>] A[a+a<sub>k</sub>] C[c+c<sub>k</sub>]/&D’al segno ad lib./Coda=A<sub>k</sub>1.

Este o horă boierească anacruzică în 6/8.

Strofa A, repetată cu variație cadențială, este armonizată pe relații tonale de si bemol major, astfel:

*//: V-I / IV-V<sub>7</sub>-I<sup>6</sup><sub>4</sub> / V<sub>7-I</sub> / V-I / IV-V<sub>7</sub>-I<sup>6</sup><sub>4</sub> / V<sub>↑7-9</sub>-II<sub>↑3</sub>-V ://*

Gândind în sistemul tonal clasic, în cadență se face o micromodulație<sup>8</sup> în fa major, impunându-se centrul dominantei. Dată fiind revenirea imediată a lui si bemol major atât în reluarea strofei A, cât și în fraza următoare B, putem trata armonizarea treptei a 4-a lidice ca o micromodulație din ionic în lidic rezolvată în acompaniament printr-o armonizare modală cu acord de treapta a V-a alterată și acord de schimb de reapta a II-a deasemenea alterată, sugerată de practica tradițională de acompaniament de taraf. Perioada A se încheie astfel printr-o cadență deschisă, care nu părăsește cadrul modal-tonal al ionicului dominant pe si bemol, ce coperspunde tonalului si bemol major. Această relație V-II se regăsește în tabelul cadențelor modale sesizate de Gheorghe Firca în armonia tonală.<sup>9</sup>

Debutul armonic al strofei B se face cu subdominanta tonală, respective cu treapta a 4-a a modului, creându-se, împreună cu cadența dominantică anterioară, o nouă relație armonică modală de secundă descendentă, V-IV, după care se fixează baza modului, si bemol, în relația plagală IV-I.

De altfel, nu trebuie ignorată armonizarea de debut al strofei A prin relația armonică V-I, care este o sluție de armonie deopotrivă tonală și modală, pe care Ciprian Porumbescu o valorifică în armonizarea frazelor formate din motive anacruzice.

Relația autentică I-V-I, fundamentală în sistemul tonal, frecventă și în acompaniamentul tarafului tradițional românesc bazat pe pendularea între baza și cvinta modului, rezolvă în frazele perioadei B restul problemelor de acompaniere armonică a melodiei populare.

Cadența perioadei duble B se face tot în relația V-I, acordul dominantic fiind îmbogățit cu septimă.

Perioada C, formată din frază dublă, crează contrast de expresie în primele patru măsuri cu strofele anterioare atât în plan melodic, prin motivele cursive, treptate, deschide prin note prelungite, cât și în plan armonic, prin hangul realizat pe baza si bemol modal-tonală cu octavă și cvintă, fără terță, marcând obstinat ritmul horei.

Secțiunea a II-a a frazei revine la acompaniamentul acordic în modelul inițial, valorificând relația V-I.

Coda este repriza finală a perioadei A, cadența finală creând sinteza relației preferențiale de acompaniament armonic I-V-I, prin enunțarea treptelor în octave, fără umplutura acordică.

## BIBLIOGRAFIE

Borza Enea, *Despre creația pianistică a lui Ciprian Porumbescu*, Anuarul Muzeului Județean Suceava, V/1978, p. 351-366

Cristescu Constanța, *Ciprian Porumbescu și valorificarea componistică a folclorului* în vol. *Ciprian Porumbescu necunoscut*, 1/2011, 2012, Suceava, Editura Lidana, p. 43-50

Duțică Gheorghe, *Universul gândirii polimodale*, 2004, Iași, Editura Junimea

Firca Gheorghe, *Structuri și funcții în armonia modală*, 1988, București, Editura Muzicală

Rădulescu Speranța, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, 1984, București, Editura Muzicală

Teodorescu-Ciocănea Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, 2005, București, Editura Muzicală

\*\*\*, *Ciprian Porumbescu necunoscut*, 1/2011, 2012, Suceava, Editura Lidana

<sup>8</sup> Gheorghe Firca, *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 267

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 201

# DOCUMENTA

CIPRIAN PORUMBESCU

MANUSCRISELE UNOR COMPOZIȚII  
PENTRU VIOARĂ SOLO, PENTRU VIOARĂ CU  
ACOMPANIAMENT DE PIAN ȘI PENTRU ORCHESTRĂ

**Colaboratori:**

**Cristina Boicu**, conservator fond documentar la Muzeului Bucovinei - scanarea partiturilor manuscrite păstrate în fondul Leca Morariu

**Stanca Scholz-Cionca**, fiica Ninei Cionca, rudă îndepărtată a compozitorului Ciprian Porumbescu și biografă prestigioasă a acestuia, ce deține în patrimonial familiei o parte din manuscritele compozitorului – scanare și furnizare manuscrite



56. *Tacoprase sur un thème roumain*  
par C. J. Pannickson

*Allegretto.*

Violini I  
Violini II  
Viola  
Basso  
Violoncello  
in A  
Alto  
in D

FORUM

91



## ARIE VARIATĂ ROMÂNĂ<sup>165</sup>

*Violino principale. Aria variată română pentru Violina  
cu acompaniament de Piano de Golombiovski.*

*Andante.*

*rall.*

*1. ma. Poco si cu spre loquax.*

*Coda.*

*Altra mai repede.*

*i. v.*

*Tutti. Tempo in 2/4.*

<sup>165</sup> Manuscris din fondul Muzeului Bucovinei. Lipsește partitura cu acompaniamentul de pian.



BIROUL REGIONAL  
SUZEAVA  
INV. NR. 2351

186  
1864.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into two main systems. The upper system consists of six staves. The first two staves feature a melody with various note values and rests, including some slurs. The third and fourth staves contain dense, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The fifth and sixth staves continue the accompaniment. The word "Fina." is written in cursive at the end of the second staff. The lower system consists of four staves, all of which are filled with dense, rhythmic accompaniment, similar in style to the third and fourth staves of the upper system. A stamp in the top left corner reads "BIROUL REGIONAL SUZEAVA INV. NR. 2351". To its right, handwritten numbers "186" and "1864." are visible. The paper shows signs of age, including creases and some staining.



1828 - (3299)

MORCEAU DE SALON.

en forme d'une

RHAPSODIE ROUMAINE

composée  
pour le

**Violon**

avec accompagnement de Piano

par

C. Golembionski = Porumbescu.

Sabat: Suceava, 18 Mai: 1828

Lu  
Lucea.

166

<sup>166</sup> Manuscris din fondul Muzeului Bucovinei.





3299

- 3 -

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections by double bar lines. Key markings include "con anima" in the first system, "Ad lib." in the second system, and "Piu animato" in the third system. The piece concludes with a "fine" marking. There are several handwritten annotations in red ink, including numbers like "7" and "6", and some corrections to the notation. The number "3299" is written in the top left and bottom right corners of the page.







- 8 -

ad lib.

sul p

allarga subito.

Mouvement del Hora.

sempre p.

-6-

28

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top center, there is a circled number '6' with a horizontal line through it. In the top right corner, the number '28' is circled in red. The score is written in black ink and consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line starting with the instruction 'sul G' and a piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns and some red markings. The second system continues the vocal and piano parts, with some red annotations. The third system shows a change in the piano accompaniment, with some notes marked with numbers 1 through 6. The fourth system includes dynamic markings such as '2mo' and '1mo'. The fifth system shows further development of the piano accompaniment, with some notes marked with numbers 1 through 6. The sixth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The seventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The eighth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The ninth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The tenth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The eleventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The twelfth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The thirteenth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The fourteenth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The fifteenth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The sixteenth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The seventeenth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The eighteenth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The nineteenth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The twentieth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The twenty-first system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The twenty-second system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The twenty-third system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The twenty-fourth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The twenty-fifth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The twenty-sixth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The twenty-seventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The twenty-eighth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The twenty-ninth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The thirtieth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The thirty-first system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The thirty-second system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The thirty-third system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The thirty-fourth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The thirty-fifth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The thirty-sixth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The thirty-seventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The thirty-eighth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The thirty-ninth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The fortieth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The forty-first system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The forty-second system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The forty-third system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The forty-fourth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The forty-fifth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The forty-sixth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The forty-seventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The forty-eighth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The forty-ninth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The fiftieth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The fifty-first system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The fifty-second system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The fifty-third system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The fifty-fourth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The fifty-fifth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The fifty-sixth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The fifty-seventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The fifty-eighth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The fifty-ninth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The sixtieth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The sixty-first system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The sixty-second system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The sixty-third system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The sixty-fourth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The sixty-fifth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The sixty-sixth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The sixty-seventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The sixty-eighth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The sixty-ninth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The seventieth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The seventy-first system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The seventy-second system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The seventy-third system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The seventy-fourth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The seventy-fifth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The seventy-sixth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The seventy-seventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The seventy-eighth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The seventy-ninth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The eightieth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The eighty-first system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The eighty-second system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The eighty-third system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The eighty-fourth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The eighty-fifth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The eighty-sixth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The eighty-seventh system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The eighty-eighth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The eighty-ninth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns. The ninetieth system includes dynamic markings like '1mo' and '2mo'. The hundredth system shows the piano accompaniment continuing with various rhythmic patterns.



3299 - 2 -

rall

Supra 18. Maiu 878.

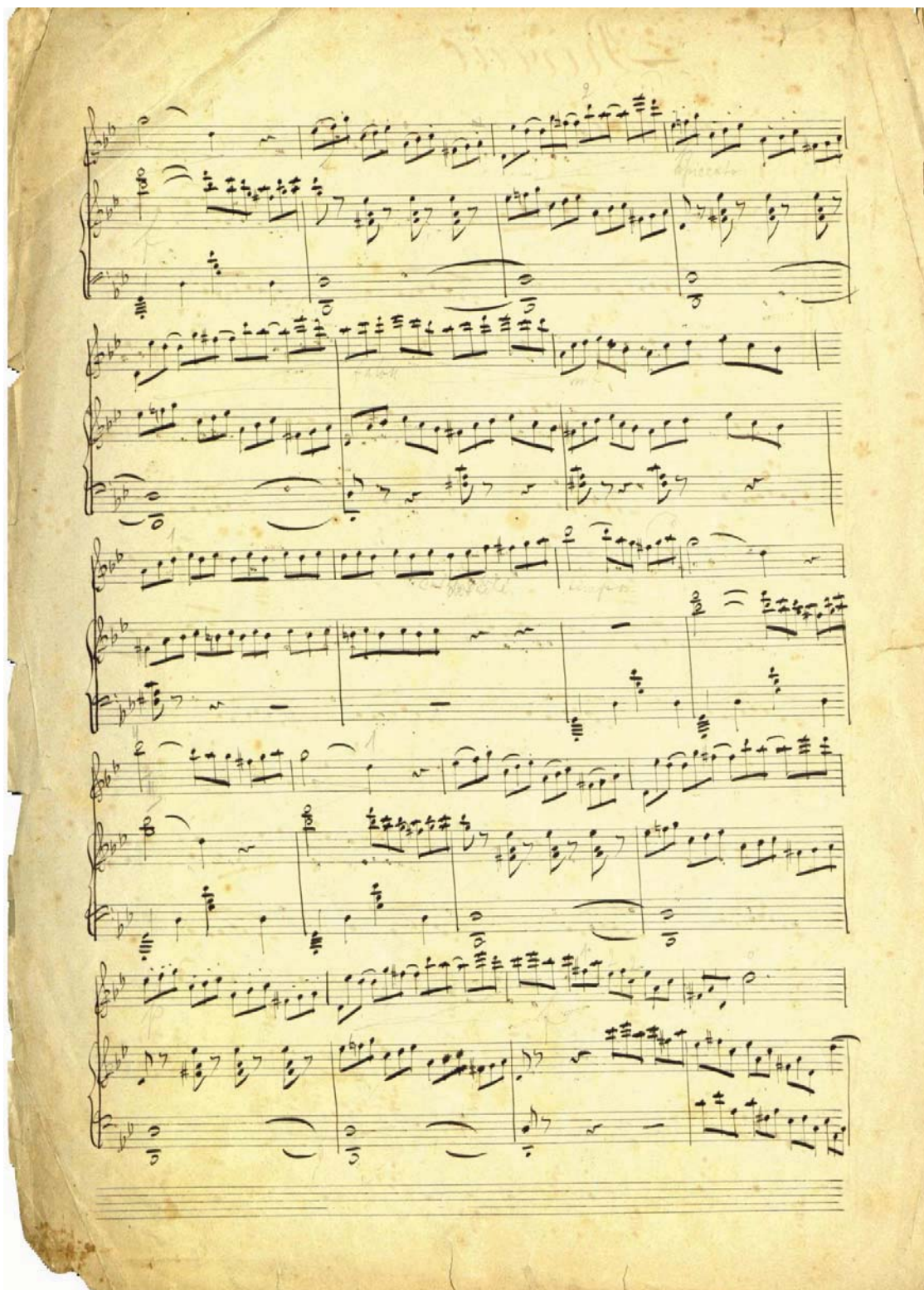
Ciprian Cioculescu

REVERIE<sup>167</sup>

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Rêverie". The title is written in a large, elegant cursive script at the top center. Below it, the subtitle "pour le Violon avec acmt de Piano" is written in a smaller cursive hand. The tempo marking "Allegretto grazioso" is written in the upper left corner. The score is arranged in two systems, each with a Violin staff on top and a Piano staff on the bottom. The Violin staff uses a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piano staff uses a grand staff with treble and bass clefs and the same key signature. The music is written in a fluid, handwritten style with various note values, rests, and dynamic markings. A circular stamp with the word "PARUMESCU" is visible in the upper right corner of the manuscript page.

<sup>167</sup> Manuscrisul provine din fondul familiei Nina Cionca, fiind incomplet.







*Da Capo*

*segue*

*Da Capo*

*p*

*loco*

*loco*

*loco*

PORUMBESCU

A handwritten musical score for the Romanian folk song "Porumbescu". The score is written on aged, yellowed paper and consists of ten systems of staves. Each system contains two staves, likely representing the vocal line and the piano accompaniment. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "piano" and "cresc." (crescendo). The score concludes with a double bar line and some final notes on the right side of the page.



*Quinto movimento*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top left, the text "Quinto movimento" is written in cursive. The score is organized into eight systems, each containing a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and complex rhythmic patterns. The piece concludes with the instruction "molto largamente" written in cursive. At the bottom of the page, there are three empty musical staves.



*Tempo I<sup>o</sup>*

FORUM

Sept 18/10 880

26

BIBLIOTECA

# Ballade.

*Andante flebile.*

Violino

Piano

*sempre p*

*molto apres.*

*molto rit.*

*fortemente*

168

<sup>168</sup> Cele două pagini ale manuscrisului incomplete provin din fondul familiei Ninei Cionca.



1

FORUMBESCU

1º 2º

allegro

rit.

cresc.

allegro

cresc.

allegro

allegro



## HORA PRAHOVEI<sup>169</sup>

Introdu Andante 137

Violino 1<sup>m</sup>

Hora

Schluss

Hora J. C. alth

<sup>169</sup> Știmizele provin din fondul Bibliotecii Bucovinei din Suceava. Nu există partitura de orchestră în fondul Ciprian Porumbescu conservat.



*Introd* *Andte* *Hora Práhova n. Párumberow* *Violino 2<sup>a</sup>* 45

*Hora*

*Hora F. C. d.*

*Schluss*

*Fond*  
*Andante*

*Hora Prakhova o Parambesou*

FORUMNESCU

*Violino 2* 47

*Hora*

*Hora D. Ciel*

*Schluss*



*Hora* *Prahova* no. *Porumbescu* *Viola*

*Andröd*  
*Andante*

*Hora*

*Schluss*

*Hora D. C. al.*

*Hora Prakhova v. Porumbesou*

Cello

(57)

*Andröd  
Andante*

*f*

*Hora*

*p*

*pizz*

*rit*

*pizz*

*Hora J. C. Bal*

*Schluss*



*Flora Prakhova n. Porombescu* *Basso - 53*

*Intro  
Allegro*

*Flora.*

*Flora I. C. al*

*Schluss*

Flora Prakhova n. Porumbescu

Flauto

Andröd  
Andante

Flora

Schluss

Flora D. R. alt





*Gloria Patria* in Porumbiroa

*Clarinetto 2<sup>da</sup>*

*And.  
Audente*

Handwritten musical notation for the first system of 'Gloria Patria'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music starts with a dynamic marking of *f* (forte). The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for the second system of 'Gloria Patria', consisting of seven staves. The first staff is marked with a 3/8 time signature and a dynamic marking of *f*. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are several trills and slurs throughout the system. The key signature remains one sharp (F#).

*Gloria in G. Co al*

Handwritten musical notation for the third system, labeled 'Gloria in G. Co al'. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a dynamic marking of *f* and some rests.



*Flora Prakhova v. Porumbescu* *Oboe* **PORUMBESCU** 61

*Introd  
crescende*

*Flora*  $\frac{3}{8}$

*Flora I. C. al.*

*Schluss*





*Finis*  
*Andte*

*Hora Pravo* *no* *Prumberson* *Corno 1 F* 67 FORUMBES

*Hora*

*Hora S. C. al*

*Schluss*



*Flora Prakhova n. Porumbescu* *Corno 2 & F* (67)

*Andante*

*Flora*

*Flora Si. C. al. 1*

*Schluss*

*Hora Trahosa n. Porumbesau* *Tromba 1<sup>ma</sup> F* (6)

*Introd*  
*Andant*

*Hora*  $\frac{9}{8}$

*Schluss*

*Hora F. C. d. A*



*Flora Prahova in Pomurlesau* *Tromba 2 F* 71

*Andrad*  
*Andante*

*Flora*

*Schluss*

*Flora J. Pi. al.*



*Flora Rakosa v. Porumbescu* *Poeme* PORUMBESCU

*Introd*  
*Andante*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It begins with the title 'Flora Rakosa v. Porumbescu' and 'Poeme' (Poem) in a decorative script. A circular stamp with the name 'PORUMBESCU' is visible. The first section is marked 'Introd Andante' and features a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff with a piano (p) dynamic marking. The second section, also titled 'Flora', is in a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. It consists of two staves of music, with a piano (p) dynamic marking and various articulation marks. The third section is titled 'Flora I.C. al' and is followed by a double bar line. The final section is titled 'Schlaf' and is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The paper shows signs of age, including some staining and a small number '7' in the top right corner.

*Flora Trahson v. Dorumbeson* *Kleine Trommel & Tamburine*

*Andante*

*mp*

*Tamburine*

*f*

*tr*

*tr*

*kle. Tr.*

*f*

*Tamburine*

*Flora D. C. al*

*Schlag*







*Flora Prahova* no. Torumbescu  
Introd. Andante f. Orchestra

*Flora*

FORUMESCU 29

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top left, the title "Flora Prahova" is written in a cursive hand, followed by "no. Torumbescu". Below this, "Introd. Andante" and "f. Orchestra" are written. In the upper right, the word "Flora" is written in a large, elegant cursive script. To its right is a red circular stamp containing the name "FORUMESCU" and the number "29". The score itself is written in black ink and consists of several systems of staves. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a solo flute line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system shows the piano accompaniment for the "Flora" section, with a treble and bass clef. The fifth system continues the piano accompaniment. The sixth system shows the piano accompaniment. The seventh system continues the piano accompaniment. The eighth system shows the piano accompaniment. The ninth system continues the piano accompaniment. The tenth system shows the piano accompaniment. The eleventh system continues the piano accompaniment. The twelfth system shows the piano accompaniment. The thirteenth system continues the piano accompaniment. The fourteenth system shows the piano accompaniment. The fifteenth system continues the piano accompaniment. The sixteenth system shows the piano accompaniment. The seventeenth system continues the piano accompaniment. The eighteenth system shows the piano accompaniment. The nineteenth system continues the piano accompaniment. The twentieth system shows the piano accompaniment. The twenty-first system continues the piano accompaniment. The twenty-second system shows the piano accompaniment. The twenty-third system continues the piano accompaniment. The twenty-fourth system shows the piano accompaniment. The twenty-fifth system continues the piano accompaniment. The twenty-sixth system shows the piano accompaniment. The twenty-seventh system continues the piano accompaniment. The twenty-eighth system shows the piano accompaniment. The twenty-ninth system continues the piano accompaniment. The thirtieth system shows the piano accompaniment. The thirty-first system continues the piano accompaniment. The thirty-second system shows the piano accompaniment. The thirty-third system continues the piano accompaniment. The thirty-fourth system shows the piano accompaniment. The thirty-fifth system continues the piano accompaniment. The thirty-sixth system shows the piano accompaniment. The thirty-seventh system continues the piano accompaniment. The thirty-eighth system shows the piano accompaniment. The thirty-ninth system continues the piano accompaniment. The fortieth system shows the piano accompaniment. The forty-first system continues the piano accompaniment. The forty-second system shows the piano accompaniment. The forty-third system continues the piano accompaniment. The forty-fourth system shows the piano accompaniment. The forty-fifth system continues the piano accompaniment. The forty-sixth system shows the piano accompaniment. The forty-seventh system continues the piano accompaniment. The forty-eighth system shows the piano accompaniment. The forty-ninth system continues the piano accompaniment. The fiftieth system shows the piano accompaniment. The fifty-first system continues the piano accompaniment. The fifty-second system shows the piano accompaniment. The fifty-third system continues the piano accompaniment. The fifty-fourth system shows the piano accompaniment. The fifty-fifth system continues the piano accompaniment. The fifty-sixth system shows the piano accompaniment. The fifty-seventh system continues the piano accompaniment. The fifty-eighth system shows the piano accompaniment. The fifty-ninth system continues the piano accompaniment. The sixtieth system shows the piano accompaniment. The sixty-first system continues the piano accompaniment. The sixty-second system shows the piano accompaniment. The sixty-third system continues the piano accompaniment. The sixty-fourth system shows the piano accompaniment. The sixty-fifth system continues the piano accompaniment. The sixty-sixth system shows the piano accompaniment. The sixty-seventh system continues the piano accompaniment. The sixty-eighth system shows the piano accompaniment. The sixty-ninth system continues the piano accompaniment. The seventieth system shows the piano accompaniment. The seventy-first system continues the piano accompaniment. The seventy-second system shows the piano accompaniment. The seventy-third system continues the piano accompaniment. The seventy-fourth system shows the piano accompaniment. The seventy-fifth system continues the piano accompaniment. The seventy-sixth system shows the piano accompaniment. The seventy-seventh system continues the piano accompaniment. The seventy-eighth system shows the piano accompaniment. The seventy-ninth system continues the piano accompaniment. The eightieth system shows the piano accompaniment. The eighty-first system continues the piano accompaniment. The eighty-second system shows the piano accompaniment. The eighty-third system continues the piano accompaniment. The eighty-fourth system shows the piano accompaniment. The eighty-fifth system continues the piano accompaniment. The eighty-sixth system shows the piano accompaniment. The eighty-seventh system continues the piano accompaniment. The eighty-eighth system shows the piano accompaniment. The eighty-ninth system continues the piano accompaniment. The ninetieth system shows the piano accompaniment. The ninety-first system continues the piano accompaniment. The ninety-second system shows the piano accompaniment. The ninety-third system continues the piano accompaniment. The ninety-fourth system shows the piano accompaniment. The ninety-fifth system continues the piano accompaniment. The ninety-sixth system shows the piano accompaniment. The ninety-seventh system continues the piano accompaniment. The ninety-eighth system shows the piano accompaniment. The ninety-ninth system continues the piano accompaniment. The hundredth system shows the piano accompaniment.

Handwritten musical score on aged paper, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics, slurs, and a signature "Horn D. Cal". The score is written on four systems of staves. The first system includes a treble clef and a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a treble clef and a forte (*f*) dynamic marking. The third system includes a bass clef and a forte (*f*) dynamic marking. The fourth system includes a treble clef and a forte (*f*) dynamic marking. The score concludes with the word "Schluss" (End) and the word "Complet" (Complete). The signature "Horn D. Cal" is written in the center of the page. The number "23/II 53" is written at the bottom right.



# AH, SUFLETE<sup>170</sup>

Violino I

<sup>170</sup> Știmatele provin din fondul Muzeului Bucovinei din Suceava, în fondul Ciprian Porumbescu negăsindu-se partitura de orchestră.





*Ah suflète.*  
*Lento largamento*

FORUM

57

The musical score is written on ten staves. The first section, 'Ah suflète. Lento largamento', is in 2/4 time and features a melodic line with various dynamics and articulation. The second section, 'Allegretto', is in 2/4 time and features a more rhythmic, repetitive melodic pattern. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mp, f, ff), articulation (acc), and performance instructions (espress, pin luto quasi Arch).



*Ah suspirate.*  
*Lento largamente*

*pp* *pp* *mf* *arrw* *espress.* *pin tutto quasi Recit* *f*

*Allegretto* *pp* *pp*

FORUMDESOU

52



*Ah sofflete.*  
*Lento largamente*

POROMBESCU

54

The musical score is written on ten staves. The first section, titled "Lento largamente", is in 2/4 time and features a melodic line with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-forte (mf) and forte (f). It includes markings for "espress" and "dim". The second section, titled "Allegretto", is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. It includes markings for "espress" and "dim". The score concludes with a final cadence.

*Ah sofflete.*  
*Lento largamente*

PORUMBESCU

16

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The tempo is marked 'Lento largamente'. The first two staves contain melodic lines with dynamics such as 'espressivo' and 'ml'. The third staff is marked 'per tutto quasi Piccol' and features a lower register. The fourth and fifth staves continue the melodic development with dynamics like 'cresc.' and 'f'. The sixth staff is marked 'Allargretto' and changes to a 2/4 time signature. The seventh staff is marked 'Pistone Solo' and features a more rhythmic, eighth-note pattern. The final two staves conclude the piece with various dynamics and a final cadence.



*Ah suflete.*  
*Lento largamente*

espressivo  
piu lento quasi *Poco*  
cresc.  
espressivo

*Allargretto*

*Piston Solo*

PORUMBESCU

16

The image shows a page of handwritten musical notation for Clarinet 1 in C. The score is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking 'Lento largamente' and the dynamic 'espressivo'. The second staff has a 'piu lento quasi Poco' marking. The third staff includes 'cresc.' and 'espressivo'. The fourth staff is marked 'Allargretto'. The fifth staff has a 'Piston Solo' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'f'. A purple stamp 'PORUMBESCU' and the number '16' are visible in the upper right corner.



*Ah susflete.*  
*Lento largamente*

FORUMESCO

Clarinetto in B

58

The image shows a handwritten musical score for Clarinet 1 in B. The top section is marked "Ah susflete." and "Lento largamente". It consists of seven staves of music. The first staff is the Clarinet part, starting with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It includes dynamic markings like *mp* and *espress*. The second staff is the Trombone part, marked "Tromboni" and "piu lento quasi Piu". The third and fourth staves are the Violin and Viola parts, with dynamic markings like *f* and *occlusi*. The fifth and sixth staves are the Cello and Double Bass parts, with dynamic markings like *f* and *espress*. The seventh staff is the Double Bass part, with dynamic markings like *dim* and *f*. The bottom section is marked "Allegretto" and consists of four staves of music. The first staff is the Clarinet part, with a key signature change to two flats and a 2/4 time signature. The second and third staves are the Violin and Viola parts, with dynamic markings like *f*. The fourth staff is the Cello and Double Bass part, with dynamic markings like *f*.

*Al. suflète.*  
*Lento largamente in B.*

FORUMDESCU

60

The musical score is written on aged paper and consists of two main sections. The first section, titled "Lento largamente in B", is in 2/4 time and begins with a treble clef. It features a melodic line with various dynamics including *mf*, *p*, *f*, and *cresc.*, and performance markings such as *espressivo* and *piu lento quasi Ad lib*. The second section, titled "Allegretto", is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat) and begins with a treble clef. It contains rhythmic patterns and dynamics like *p* and *f*. The score is annotated with a purple stamp "FORUMDESCU" and a circled number "60".



*Ah suflato.*  
*Lento largamento*

*ppp solo*  
*espress*  
*mp*  
*f*  
*piu lento quasi Presto*  
*f*  
*espress.*  
*dim*

*Allegretto*  
*p*  
*1 2 3 4 poco*  
*Tromba*



*Ah suflato*  
*Lento largamente*

64

The image shows a page of handwritten musical notation for Bassoon. The top section is titled "Ah suflato" and "Lento largamente", indicating a slow and broad tempo. The music is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The notation includes various dynamics such as *mf*, *pp*, *f*, and *espres*. A phrase "quasi Berch" is written above the second staff. The second section is titled "Allegretto" and is written in a 2/4 time signature. The key signature remains two flats. The notation includes dynamics like *f* and *p*. A purple stamp with the name "PORGESCU" and the number "64" is visible in the upper right corner of the page.

*Ah sufflete. O du mihi suscipe*

*Lento largamento in F.*

The image shows a handwritten musical score for Corno 1 in F. The score is written on ten staves. The first section is marked "Lento largamento in F." and includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *espressivo*, *dim*, *f*, and *piu lento quasi Recit*. The second section is marked "Allegretto" and includes dynamic markings like *f* and *pp*. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

*Ah suspirata.*  
*Lento largamente in F.*

68

The musical score is written on ten staves. The first section, titled "Ah suspirata. Lento largamente in F.", begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, *espress*, and *dim*. A purple stamp with the word "PROMPTA" is located in the upper right area. A circled page number "68" is in the top right corner. The second section, titled "Allegretto", starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings like *f* and *dim*.



*Ah suflète.*

*Lento largamente*

*mpu*

*espressio*

*quasi Presto:*

*f*

*espress*

*Allegretto*

*Solo ad libit*

*Solo*

*abrupt*

*FORUMEROU*

*Pistona in C'*

*Ah susflete.*

Lento largamento in F

FORUMDESCU

*mp* *espress* *dim* *accel* *f* *pp* *dim* *p*

*Allegretto*  $\text{F} \frac{2}{4}$

The image shows a page of handwritten musical notation for Tromba 1 in F. The score is written on ten staves. The first section is marked 'Lento largamento in F' and begins with the tempo marking 'mp'. The notation includes various dynamics such as 'mp', 'espress', 'dim', 'accel', 'f', and 'pp'. A purple oval stamp with the name 'FORUMDESCU' is visible in the upper right area. The second section is marked 'Allegretto' and changes to a 2/4 time signature. The notation continues with various rhythmic patterns and dynamics.

*Ah susflete.*

*Lento largamente* *quasi Presto*

The image shows a page of handwritten musical notation for Tromba 2 in F. The score is divided into two main sections. The first section, titled "Ah susflete.", begins with the tempo marking "Lento largamente" and a dynamic marking of "p". The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. It features a melodic line with various ornaments and a bass line. The second section, titled "quasi Presto", begins with a dynamic marking of "f" and a tempo change. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. It features a melodic line with various ornaments and a bass line. The score is written on five staves. A circled number "74" is visible in the top right corner.



*Ah sufflete.*  
*Lento largamento*

*quasi Recit* **FORUMESCE** 76

The image shows a handwritten musical score for Posaune (Tuba). The score is divided into two main sections. The first section, titled "Ah sufflete.", is marked "Lento largamento" and is in common time (C). It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various dynamics such as *mf*, *f*, and *pp*, and includes the instruction "quasi Recit" (quasi recitative) and a circled stamp that reads "FORUMESCE". The second section is marked "Allegretto" and is in 2/4 time. It features a key signature of one flat and includes dynamics like *f* and *pp*. The score is written on six staves, with some staves containing multiple lines of music. There are also some handwritten annotations like "1." and "2." above certain notes.

*Ah susflete.*

*Lento largamento*

*Recit*

*pp*

*f*

*f*

*f*

*pp*

*Allegretto*

*Triangel*

*10*

*f*

*laza*

*FORUMESCU*

*74*

*Lento largamente* *Alz. sufflete Lied. u. Torumbescu* 80

*f. Orchestras*

The musical score consists of six systems of notation. The first system includes dynamics *pp*, *p*, and *mf*. The second system includes *espres.* and *ff*. The third system is marked *piu lento quasi Orvit* and contains a triplet of notes. The fourth system contains a measure with a '4' and a fermata. The fifth and sixth systems continue the melodic and harmonic development. The score is written in a cursive hand on aged paper.



*Allegretto*

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Allegretto". The score is written on aged, yellowed paper and consists of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has three staves. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

SCHITE

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page features several staves of music with notes, rests, and clefs. At the bottom of the left page, there are some red markings and the word "Cello" written in red. The right page is filled with dense musical notation across multiple staves. At the top of the right page, there is a handwritten note: "Note de C. fange an der (Text & Orgel Part)". The word "SCHITE" is written vertically in the center of the left page. The paper is aged and shows some staining and a dark smudge near the center fold.







## IMAGINI DOCUMENTARE

# FESTIVALUL EUROPEAN AL ARTELOR „CIPRIAN PORUMBESCU”

## PROGRAM:

25-27 mai – Festivalul-concurs de literatură *„Rezonanțe udeștene”*: Suceava, Câmpulung Moldovenesc, Fundu-Moldovei, Udești, Rădăuți, Sucevița.

25-27 mai – Concursul național de artă cinematografică *„Video-Art”* pentru liceeni: Suceava

### VINERI, 1 Iunie. SUCEAVA

#### *Sala Dom Polski*

Ora 16.00: Vernisajul expoziției de pictură cu lucrări ale elevilor Școlii Populare de Artă „Ion Irimescu”

Ora 17.00: „Cântec pentru toți copiii lumii”. Spectacol muzical susținut de formațiile și interpretii Școlii Populare de Artă „Ion Irimescu”

*Universitatea „Ștefan cel Mare”. Auditorium „Joseph Schmidt”.*

Ora 19.00: Recital extraordinar susținut de Șerban LUPU (SUA) – vioară și Doina GRIGORE (România) – pian

### SĂMBĂTĂ, 2 Iunie. STUPCA

#### *Muzeul „Ciprian Porumbescu”*

Ora 10.00: Consfătuirea cu referenți culturali din județul Suceava

Ora 12.00: Simpozionul național de muzicologie *„Ciprian Porumbescu recunoscut”*, ediția a II-a. Lansări de carte.

Ora 14.00: Salonul Artiștilor Plastici Amatori. Expoziție retrospectivă. Vernisaj.

### DUMINICĂ, 3 Iunie. STUPCA

#### *Biserica „Sf. Dumitru”*

Ora 9.00: Slujbă de pomenire

#### *Muzeul „Ciprian Porumbescu”.*

Orele 13.00-15.00: Spectacol susținut de elevii Școlii din Stupca

Orele 15.00-17.00: Spectacol folcloric susținut de formațiile și interpretii din vetrele folclorice ale județului Suceava

Orele 17.00-18.00: Concert extraordinar de folclor și muzică lăutărească susținut de violonistul Șerban LUPU (SUA) și Ansamblul Artistic „Ciprian Porumbescu”

### LUNI, 4 Iunie. VICOVUDE JOS

#### *Biserica „Pogorărea Sfântului Duh”*

Ora 17.00: „Bucuriile cântării” – Festival coral închinat compozitorului „Ciprian Porumbescu”

### VINERI, 8 Iunie. SUCEAVA

#### *Sala Dom Polski*

Ora 10.30: Deschiderea Concursului internațional de interpretare instrumentală *„Lira de aur”*

Ora 11.00: Concert de gală susținut de flautista Dinuța COSTACHE (Suceava) și Filarmonica „Mihail Joră” (Bacău), dirijor Ovidiu Bălan

*Colegiul de Artă „Ciprian Porumbescu”*

Orele 12.30-19.00: Concursul internațional de interpretare instrumentală *„Lira de aur”*

### SĂMBĂTĂ, 9 Iunie. SUCEAVA

#### *Colegiul de Artă „Ciprian Porumbescu”*

Orele 9.00-19.00: Concursul internațional de interpretare instrumentală *„Lira de aur”*

### DUMINICĂ, 10 Iunie. SUCEAVA

#### *Sala Dom Polski*

Ora 12.30: Festivitatea de premiere și Gala Laureatilor Concursului internațional de interpretare instrumentală *„Lira de aur”*

**25 Mai – 10 Iunie 2012**  
**SUCEAVA – STUPCA**

#### ORGANIZATORI



#### PARTENERI MEDIA



## SIMPOZION DE MUZICOLOGIE



Consiliul Județean  
**SUCEAVA**



PRIMĂRIA COMUNEI  
**CIPRIAN PORUMBESCU**

### **FESTIVALUL EUROPEAN AL ARTELOR "CIPRIAN PORUMBESCU"**

#### **MUZEUL MEMORIAL CIPRIAN PORUMBESCU 2 Iunie 2012**

ORA-10,00- CONSFĂTUIREA CU REFERENȚII CULTURALI ȘI CU REPREZENTANȚII  
FORMAȚIILOR MUZICAL-COREGRAFICE DIN JUDEȚ (II)

ORA -12,00- SIMPOZION DE MUZICOLOGIE „CIPRIAN PORUMBESCU

PROMOTOR AL CULTURII EUROPENE ÎN BUCOVINA”, ediția a II-a

Lucrări prezentate:

- CIPRIAN PORUMBESCU VIOLONIST, prof. univ. Sherban Lupu (SUA)
- CREAȚIA PIANISTICĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU – INTEGRARE ÎN EPOCĂ; ASPECTE DE GEN ȘI FORMĂ, conf.univ.dr. Elena Maria Șorban (Cluj-Napoca)
- OPERETA "CRAI NOU" – O ANALIZĂ DIN PERSPECTIVA EXPERIENȚEI MUZICALE POSTMODERNE, prof. univ. dr. Laura Vasiliu (Iași)
- CIPRIAN PORUMBESCU – ALCHIMIE INTERIOARĂ, dr. Ozana Kalmuski-Zarea (Bacău)
- CONSIDERAȚII DESPRE CREAȚIA CORALĂ RELIGIOASĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU, lector univ. dr.Zamfira Dănilă (Iași)
- CIPRIAN PORUMBESCU ÎN CĂTEVA DOCUMENTE ȘI MĂRTURII DIN CETATEA BRAȘOVULUI, prof. univ. dr. Constantin Catrina (Brașov)
- ARMONIZAREA FOLCLORULUI ÎN CREAȚIA PIANISTICĂ A LUI CIPRIAN PORUMBESCU, muzicolog dr.Constanta Cristescu (consultant artistic. Centrul Cultural Bucovina-CCPCT Suceava)

#### **MUZEUL MEMORIAL CIPRIAN PORUMBESCU 3 Iunie 2012, ORA 17,00**

### **CONCERT EXTRAORDINAR DE FOLCLOR ȘI MUZICĂ LĂUTĂREASCĂ**

**SHERBAN LUPU (SUA) - vioară  
și  
ORCHESTRA ANSAMBLULUI ARTISTIC  
"CIPRIAN PORUMBESCU"**



PARTENERI MEDIA:



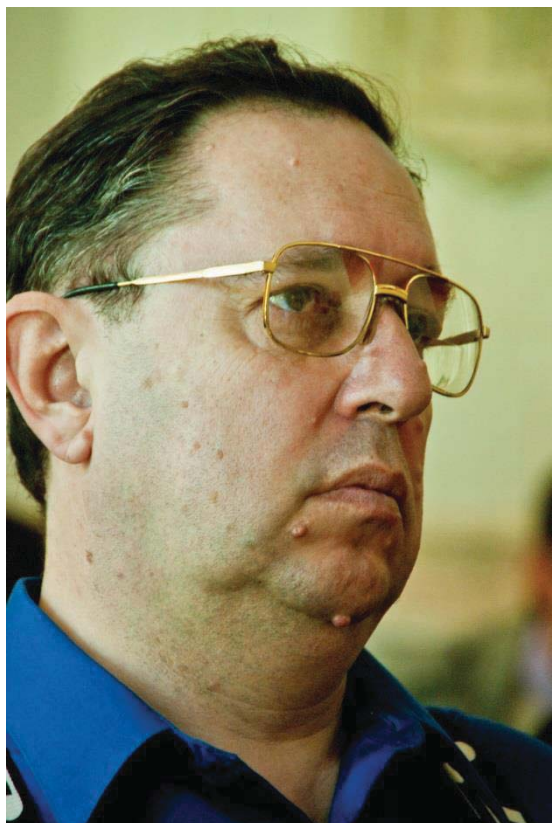


## SIMPOZIONUL DE MUZICOLOGIE





## Personalitățile participante



**Sherban Lupu**



**Laura Vasiliu**



**Elena Maria Șorban**



**Ozana Kalmuschi Zarea**



**Zamfira Dănilă**



**Constanța Cristescu**

## **CONSĂTUIRILE CCPCT**









## **FESTIVALUL EUROPEAN AL ARTELOR "CIPRIAN PORUMBESCU"**

1 Iunie 2012, ORA 19,00  
AUDITORIUM JOSEPH SCHMIDT, Str. UNIVERSITĂȚII Nr. 13 Corp F

### **RECITAL EXTRAORDINAR**



**SHERBAN LUPU (SUA) - vioară**  
**DOINA GRIGORE (Iași) - pian**  
În program:

Franz Schubert – **Rondo Brilliant op.70, D 895** în si minor pentru vioară și pian

Gabriel Faure – **Sonata No.1 op.13** în La major pentru vioară și pian

Ciprian Porumbescu – **Reverie; Rapsodie (1878); Idila; Nocturna "Suvenir de Nervi" (1883);**  
**Nocturna (manuscris inedit)** pentru vioară solo; Balada

George Enescu – **Sonata No.3 op.25** în la minor "în caracter popular românesc" pentru pian  
și vioară

**INTRARE LIBERĂ**

**PARTENERI MEDIA:**

 **crai nou**  
Ziarul în care poți avea încredere

 **clement**  
MEDIA

 **Bucovina**  
TV

 **News Bucovina.ro**

 **jupânul**  
una punctaj pe zi

 **Monitorul**  
DE SUCEAVA  
Ziarul în care poți avea încredere

 **Obiectiv**  
ZIARUL TUTUROR SUCEVENILOR

 **RADIO**  
**TOP**  
LA PRIMA VEDERE

 **media**

 **tv plus**  
SUCEAVA

 **obiectiv suceava**  
ZIARUL SUCEAVENILOR





**CONCERTUL EXTRAORDINAR DE FOLCLOR  
ȘI MUZICĂ LĂUTĂREASCĂ susținut de violonistul SHERBAN LUPU  
acompaniat de ORCHAESTRA ANSAMBLULUI ARTISTIC  
“CIPRIAN PORUMBESCU” DIN SUCEAVA**







**Sherban Lupu interpretând, în finalul concertului,  
*Balada* lui Ciprian Porumbescu**