

Sintaxă și structuri pianistice în *Sonata IV – Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte* op. 28 nr. 1 de Constantin Silvestri

IONELA BUTU

Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

ROMÂNIA*

Motto: „La Silvestri nu vom întâlni forme rotunde, perioade închise sau cadențe hotărâte (...). De obicei, părțile rezezi apar dezordonate și încurcate. Dar la o cercetare mai amănunțită, toate aceste neînțelese încolăcirii se luminează și se deslușesc.” (Mihail Jora)

Rezumat: *Sonata IV – Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte* op. 28 nr. 1 este un ópus silvestrian valoros care nu a făcut până în prezent obiectul analizei muzicologice sau interpretative. Prezentul studiu intenționează oferirea unui model de procesare a textului în cheie specific interpretativă. Limbajul compozitorului Constantin Silvestri îmbină într-un liant admirabil structuralitatea gândirii muzicale cu topografia pianistică și tehnica asociată, actul interpretativ convingător fiind posibil doar în urma elucidării aspectelor teoretice implicate în text. Axele argumentative valorizează pianistica abordabilă, facil integrabilă pattern-urilor mental-instrumentale, sugerând totodată scheme avansate de asimilare mnemică întemeiate pe cunoașterea aprofundată a particularităților sintaxei silvestriene. În esență, teoretizările realizate pe multiple coordonate identificabile în spațiul scriiturii sunt investite cu rol de premise ale edificării variantelor interpretative nuanțate, ajutând la deciptarea sensurilor organizării particulare a semnelor muzicale și a expresiei pe care o denotă. Sperăm ca aspectele relevate să confere ópus-ului un status atractiv în aria repertoriului pianistic solo românesc și universal.

Cuvinte-cheie: sintaxă, *pattern*, tehnic, mnemic, expresie.

1. Introducere

Sonata IV Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte op. 28 nr. 1 reprezintă ultima creație pentru pian a compozitorului¹. Stilistica sa a beneficiat de comentarii muzicologice axate pe evoluția limbajului muzical raportat la înnoirile sintactice din prima jumătate a secolului XX². Lucrarea evită zonele

* ionela.butu@yahoo.fr; <https://www.wpta.info/romania/>

¹ Sonata a fost compusă în aprilie-mai 1953 (rev. 1957). Manuscrisul se află la Muzeul „George Enescu” – informație utilă interpreților care doresc să confrunte ediția profesorului Constantin Ionescu-Vovu cu originalul.

² Un reper semnificativ în acest sens îl reprezintă studiul Octaviei Răceu-Marc (2015). Constantin Silvestri – activitatea de creație. Aspecte generale și considerații stilistice. *Lucrări de Muzicologie, XXX-I*, 150-183. Cluj-Napoca: Editura Media Musica.

atonale frecventate în lucrări precedente (ex. *Sonata pentru flaut și pian op. 23 nr. 2*); pe lângă elemente neoclasice (caracteristice perioadei de creație 1938-1940) și expresioniste (1944), ópusul conține structuri folclorice stilizate care îi asigură relativa accesibilitate. Din punct de vedere pianistic, reținem precedența *Sonatei a treia op. 24 nr. 1* – interpretată public, dar al cărui manuscris nu a fost găsit încă și despre care s-a scris: „Cu Sonata de o dificultate prodigioasă, executată de virtuozul demoniac care e dl. Silvestri, intrăm în ținutul modernismului (...). Virtuozitatea transcendentă pe care o cere interpretului e (...) o trăsătură caracteristică de altminteri întregii lucrări” (Ciomac, 1944). Aceleași aprecieri se pot aplica *mutatis mutandis* și *Rapsodiei în 3 episoade*.

Din perspectivă interpretativă, corespondența elementelor limbajului muzical cu structurile instrumentale creează relația referențială pe care vom construi cercetarea ce urmează.

2. Aspecte structurale

Unitatea sonor-arhitectonică a ópus-ului este fondată pe structuri ciclice – procedeu întâlnit și în lucrări anterioare: *10 lieduri pe versuri de Heinrich Heine op. 1*, *Sonata pentru oboe și pian*, *Sonata per pianoforte*, *Sonatina op. 3 nr. 3*, *Cvartetul pentru coarde op. 27 nr. 2*³. În *Sonata IV*, elementul generator al unității îl reprezintă intervalul de octavă micșorată⁴ (apartenență acordului stravinskian cu octavă micșorată). Din perspectivă tehnică, îl identificăm în repetitivitatea anumitor poziții instrumentale, funcțiile sale variind de la aspect de fond, la element de prim-plan. El constituie de asemenea un important reper mnemic pe parcursul întregii sonate.

Alte structuri întâlnite frecvent: formule *ostinato* de factură ritmico-melodică; paralelisme intervalice și acordice pe trasee scalare; bi-tonalism și bi-modalism corespondent jocului topografic clape albe – clape negre (pattern-uri comode instrumentale); structuri cromatice inserate ingenios în scriitura complexă (ex. pe fondul pedalei de dominantă a Codei părții a treia / ms. 126-143). Relativ la creația anilor 1930-1934, muzicologul Clemansa Liliana Firca apreciază că cele două stereotipii întâlnite, *ostinato*-ul și paralelisme de intervale și acorduri, se vor permanentiza în creația compozitorului „contribuind din plin la individualizarea, încă din această fază timpurie, a limbajului și stilisticii silvestriene.” Structurile amintite sunt „apte prin

³ v. Constantin Ionescu-Vovu (2014). Silvestri inedit; Tiberiu Herdlicska (2014). Constantin Silvestri — Compozitor; Aurel Marc (2014). Sonata pentru oboi și pian op. 19 nr. 1 în creația camerală silvestriană. În Răceu, Octavia (Ed.), *Constantin Silvestri – Compozitor și interpret*, Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.

⁴ Interval privilegiat în *Suita a II-a op. 3 nr. 2 (Păpușa adormită)* și *Suita a III-a op. 6 nr. 1*. v. Octavia Răceu-Marc (2013). Aspecte stilistico-interpretative în Suita a III-a pentru pian op.6 nr.1 de Constantin Silvestri. În Lupu, Olga (2013), *Paul Constantinescu și Constantin Silvestri din perspectiva contemporaneității* (pp. 168-181). București: Editura UNMB.

excelență să neutralizeze sau să destrame monocentrismul tonal, să favorizeze echi(pluri)vocul funcțional, să conducă în chipul cel mai direct la linearitatea bi- sau politonală a discursului” (2002, pp. 150-151).

Sub aspect mnemic, interesează raportul structural melodie-armonie descris de Zeno Vancea (1978, p. 221): „... începând cu *Preludiu și Toccata*⁵, armonia lui Silvestri numai cu greu poate fi definită. În general, cu totul independentă de melodia care evoluează deasupra ei (s.n.) și cu care în cele mai multe cazuri formează disonanțe destul de aspre, ea (...) are mai mult funcția unui suport «sonor neutru», de care melodia se poate detașa în mod cu totul independent”. Împărtășim opinia, reținând sintagma „în general”. Altminteri, căutarea asociațiilor structurale în vederea memorării logice a textului conduce la descoperirea unor corelații episodice între melodie și acompaniament. Oferim un exemplu:



Fig. 1 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, ms. 13-14

Gândirea aplicată se orientează după repere acustice – identificabile enarmonic – și logic-structurale, în vederea asimilării organizate a textului. Exemplu de relații enarmonice complexe: intervalul de 2 M – prezentat melodic (ms. 18, 19) și armonic (ms. 20); element comun pe salt – reper enarmonic și topografic (ms. 21 – sol # – la b).

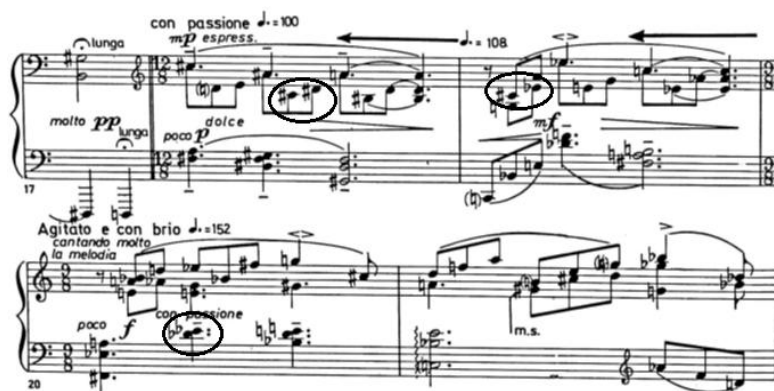


Fig. 2 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea I, ms. 17-21

⁵ *Preludiu și Fuga (Toccata) pentru orchestră mare op.17 nr. 2* (1940; rev. 1956).

Forma. Organizarea materialului muzical al sonatei se înscrie în aria noilor semnificații atribuite conceptului formal la începutul secolului XX, de pildă ideea de „formă fluctuantă” propusă Wolfgang-Andreas Schultz (v. Ghircoiașu, 1991, pp. 57-59). Diferența constă în faptul că schema generică permite variații, B-ul nefiind mereu „liniștit” și „degajat”, așa cum estimează principal creatorul conceptului.

Partea I, improvizație complexă estetic-structural, justifică titlul *opus-ului* – *Rapsodie*, denumire ce indică predominanța libertății creatoare asupra comandamentelor structural-formale implicate în titulatura „sonată”, libertatea exprimării fiind adiacentă utilizării materialului folcloric. Sintactic, factura modală mixată cu elemente expresioniste plasează discursul muzical la limita atonalului. Formal, procedeul arhitectonic predilect îl constituie inversarea ordinii secțiunilor, aspect relevant pe două coordonate: expresivă și mnemică. Primele măsuri (ms. 1-7) expun trei nuclee generatoare care vor constitui axa variațiilor ulterioare: material generator I / ms. 1-4, material generator II / ms. 5-6, material generator III / ms. 7 – ipostaze înrudite. Măsurile 1-2 generează ms. 3-4; același raport există între ms. 5-6, ms. 6 constituind variația de ritm și registru a ms. 5. Aspectul nu e unic în componistica silvestriană. Studiul *Unitate și sens în Cântecul de pustiu de Constantin Silvestri*, redactat într-o admirabilă manieră sintetizatoare, remarcă faptul că prima piesă prezintă trei celule generatoare unite prin înrudiri de ordin intonațional: „Cele trei celule apar (...) atât în forme fruste, nealterate, cât și în combinații, din concatenările lor rezultând suprafețe mai ample” (Lupu, 2013, pp. 203-204).

Identificarea ipostazelor sonore survenite în desfășurarea formei este utilă interpretativ. Astfel, oferă sugestii sonore faptul că materialul generator I (ms. 1-4) se regăsește sub forma scriiturii acordice a ms. 30-33. Motivul pregnant, în octave *f*, al ms. 5-6 (material generator II) reapare în ms. 26-27 cu caracter similar – *ben f marcato* pe scriitură monodică; apoi cu sens de ecou / *mp* în măsurile succedente (ms. 28-29). Identificăm apariția sa fragmentară în țesătura acordurilor frânte ale ms. 37-39, pentru ca în final să îl reperăm investit cu funcție culminativă *ff drammatico* în ms. 193-206. Materialul generator III (m.7) inițiază și încheie ciclic secțiunile formei, inclusiv zona introductivă finalizată pe același motiv (ms. 14-17, *pensieroso*).

Secțiunea A (ms. 18-51) prezintă cele trei segmente tematice variate, în ordine inversă: III (ms. 18-19), II (ms. 26-29), I (ms. 32- 51).

Secțiunea Av (ms. 52- 79) aduce și ea prezentarea în ordine inversă a materialului tematic: III (ms. 52-59), II (ms. 60-68), I (ms. 76-88). Noutatea o constituie pasajul de factură orchestrală, a cărei natură (devoalată în B și repriză) este aceea de doină stilizată. Raportat la evoluția din A', discursul muzical parcurge aici drumul invers – de la dramatic, la factură lirică, intimistă.

Secțiunea mediană include material muzical nou – folclor stilizat, înveșmântat ornamental, în cadrul a patru episoade alcătuitoare ale formei în

lanț. Survin adesea reminiscențe ale secțiunii A: **a** / ms. 89-125 (ritm ternar, de horă mare sau Colind⁶), **b** / ms. 126-136 material muzical din folclorul copiilor, **c** tripartit – **c1** / ms. 135-148, inserție A, **c2** / 163-176, **d** / ms. 177- 183; inserție din A cu rol tranzitoriu spre repriză (ms. 184-192).

Repriza investește materialul generator II cu funcție culminativă, pe formula ostinato ale cărei salturi susțin dramatismul invocat în indicația de caracter asociată dinamicii *ff*. Materialul generator III e metamorfozat într-o ipostază concisă, indicată *ben f, brutale* (ms. 219-221), la antipod față de caracterul *dolce* atribuit inițial (ms. 7). Materialul generator II (ms. 5-6) apare distorsionat, devenind grotesc prin expandarea intervalicii inițiale (ms. 226-229). Insistența asupra stilului tocat, liber agogic, pe pedala mi bemol, face ca tensiunea acumulată pe parcursul întregii mișcări să se elibereze în atacul *fff*, generos și reverberant ondulatoriu pe indicațiile *decresc / cresc*. până la stingerea completă în *pp* – nuanță terminus pe fondul căreia se profilează umbra melosului doinit al subsecțiunii **d**, *quasi arpa*.

Opțiuni sonore. Deși cele trei părți ale sonatei prezintă elemente structurale comune, ele pot fi interpretate separat – conform indicației compozitorului, ceea ce oferă un anume grad de autonomie concepțiilor sonore (găsim aici o nouă explicație a titulaturii *Rapsodie*). Pe parcursul părții I, evoluția expresiei nucleelor tematice generează proiecții arhitecturale diverse în plan sonor. Urmărirea lor poate avea drept ghid o observație pertinentă: „Dacă execuțiile lucrărilor lui Silvestri pierd din vedere caracterul de improvizație – care era a doua natură a compozitorului – universul lor nu va apărea niciodată împlinit și personalizat” (Anastasescu, 2014, p. 27). Ne oprim asupra unei structuri investite cu funcții expresiv-formative deosebite: materialul generativ III, cu rol ciclic în structurarea discursului, la care se referă probabil pianista Anda Anastasescu atunci când afirmă că *Sonata op. 28 nr. 1* e „influențată de bocetul arhaic românesc” (2014, p. 27). Permanența tritoniei în toate secțiunile părții I îl investește cu funcția de „fir roșu” al logicii sonore. Pretutindeni, cu o singură excepție, apare caracterizat de suplețe agogică (stil *parlando-rubato*); inițial conturat discret, *p dolce, ritenuto*, apoi *mf penseroso*, variat ritmic (ms. 14), transmitând ecou secvențial în bas – *poco p*:

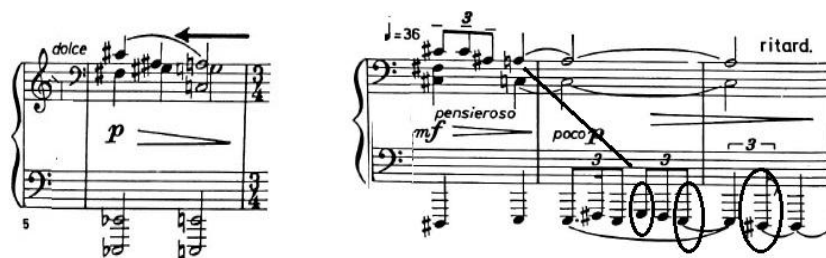


Fig. 3 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea I, m. 5, ms. 14-16

⁶ v. Béla Bartók, 1913, p. 193, Nr. 208, *Colind* (Șebiș).

Ulterior se impune *mp espress. con passione* pe scriitură polifonică (ms. 18), intensificat dinamic / *mf*, în context agogic liber:



Fig. 4 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea I, m. 5, ms. 14-16

Revine la caracterul *calando*, *mp*, în ms. 49-51:



Fig. 5 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea I, ms. 5, ms. 49-52

pentru a inaugura apoi secțiunea av, ca zonă de lansare a dezvoltării / m. 52. Caracterul formulei devine abrupt, concis și pentru prima dată riguros metric în proximitatea culminației,



Fig. 6 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea I, ms. 217-222

finalul readucând nostalgia – poate chiar resemnarea – inițială:



Fig. 7 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea I, ms. 217-222

Rezumând, evoluția „motivului-bocet” contrastează cu tensiunea energetică cuprinsă în intervalul de octavă micșorată – pattern referențial prezentat compact (ms. 10), desfășurat improvizatoric (ms. 11-13) sau impus în stil *giusto*, creînd bruiatul constant al cadrului de octavă perfectă (ms. 32- 51). Sensul său estetic poate fi corelat tribulațiilor biografice ale compozitorului din perioada trăită în România⁷, marcată constant de lipsa recunoașterii valorice – stare reflectată, în plan psihologic, ca dizarmonie interioară. Practic, dezvoltarea părții întâi provine integral din potențialul semantic al intervalului amintit. Iar dacă în prima mișcare el generează expansivitatea muzicii, în partea a II-a va îmbrăca forma unui ostinato concentrat, acordic, ce susține discursul muzical introspectiv. Între cele două structuri muzicale corespondente stărilor contrastante – intimism vs. expansivitate – se situează concepțiile interpretative posibile ale părții I.

Conchidem afirmând că peisajul sonor al primei părți pare alcătuit dintr-un mozaic structural a cărui coerență sonoră depinde de capacitatea creerii contrastelor – de caracter, de exteriorizări instrumentale corelativ zonelor cantabile, interiorizate. Sugerăm decodarea justă a aglomerărilor sonore, executabile fie ca efect pur, fie ca fundal discret al liniilor principale. Articularea formei depinde de dozarea fermatelor în funcție de conceptul variabil al zonelor de tensiune – relaxare; de accente just plasate (culminativ sau delimitativ); de contrastele din planul pedalizării – *senza* și *con ped.* înțelese contextual (privilegierea ritmului, a armoniei, a efectului sonor, a motivelor melodice); în fine, de capacitatea intuirii intenției sonore a compozitorului dincolo de grafeme. Spre exemplu, acompaniamentul însoțitor al materialului generator II, în formule de cvartolet, nu trebuie executat strict ritmic; ideea subiacentă vizează freacățul de fond – suport al melosului folcloric (ms. 26-27, 60-70). Partea I a sonatei solicită capacitatea reajustării accentelor arhitecturale, modelate în diferite variante sonor-imaginative nu tocmai simplu de echilibrat.

Partea a II-a defășoară liric-tensionat o *doină* încadrată în formă liberă de lied, edificată pe arcuiri sonore largi. Interpretarea poate fi construită just pornind de la indicațiile *Lirico, molto sensibile*, și de la frecvența indicațiilor *dolce* de pe parcurs, care nu predispun însă la alunecări sentimentale întrucât tempo-ul pătrimea = 50 *sempre* (s.n.), corelează cu scriitura *ostinato* a mâinii stângi, deasupra căreia dreapta schițează un rubato subtil pe fondul măsurilor alternative. Muzica evocă ideea simplității, severității agogice, a unei expresivități ce își impune sieși limite. Evitarea monotoniei – pericol la care predispune izocronia fondului – depinde fundamental de redarea variațiilor

⁷ v. Lavinia Coman (2014). *Constantin Silvestri*. București: Editura Didactică și Pedagogică; Raluca Voicu-Arnăuțoiu (2013). *Constantin Silvestri. Biografie necunoscută*. București: Editura Ars Docendi.

dinamico-agogice ale discursului muzical al mâinii drepte, realizabilă prin observarea câtorva aspecte:

- larga permisivitate dinamică, ambitusul f – pp anunțând încă din măsura întâi ușoarele extensii intervenite ulterior în ambele direcții – *ben pp*, *poco f*. Sugerăm interpretului curajul redării clare a extremelor dinamice.

- stilul *rapido* al apogiaturilor; sugestia nu se rezumă la măsura de început (așa cum s-ar putea interpreta); se aplică și momentelor similare de pe parcurs. Privește îndeosebi redarea formulelor în nuanțe mici, unde diminuendo-ul ar putea fi dublat, neinspirat, de lărgire agogică. Confirmarea interpretării noastre – apogiatura strâns realizată, în genere – apare în ms. 62-63 unde formula a doua cere redare ușor spațiată datorită sublinierilor *portato* expres indicate de compozitor, cu sens de excepție de la normă:



Fig. 8 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a II-a, ms. 62-63

- contrastul stării de calm și introspecție severă, cu „turbulențe” aparent libere agogic indicate *leggero* (ms. 9, 75 și 77). De remarcat diferențele agogico-dinamice: f *in tempo* (ms. 9), $poco f$ *quasi in tempo* (s.n.) ms. 75 și *ben p* (ms. 77). Primul pasaj (ms. 9) sugerăm a fi redat compact agogic, fără rubato interior, asigurându-se astfel efectul contrastant față de calmul ce îl înconjoară; de altfel, indicația *in tempo* sugerează maniera strict încadrată metric a redării sonore. Reducerea la esențial a pasajului relevă (și aici, ca și în partea I) schema unui bocet (v. Bartók, 1913, Nr. 354).

Formal, identificăm înlănțuirea următoarelor secțiuni:

A / a, a1, B, A', Coda.

- **a** (ms. 1-11), frază conturată pe baza motivului tematic (m.1), investit ulterior cu noi funcții expresive:



Fig. 9 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a II-a, ms. 1

Îl reîntâlnim în ms. 24 și 47 cu rol propulsiv, generator al arcurilor sonore; metamorfozat, creează disoluția muzicii spre final (Coda) începând din m. 79.

- **a1** (ms. 11-21) expune prima linie melodică de largă respirație, derivație ritmico-melodică de caracter doinit a măsurilor 1-3. Deosebirea constă în tenta liberă, evolutivă, a frazei secunde – spre deosebire de caracterul închis, circular, al celei dintâi.

B-ul este construit pe motiv-acord (ms. 22-23) transformat ulterior în ostinato, intercalat ca un gând obsesiv între și în țesătura frazelor de largă respirație. Îl vom întâlni și în A' (ms. 64, 68, 71, 73, 78, 80, 83, 85) ușor variat metro-ritmic; **b** (a1 extins / ms. 24-37); **b'** (ms. 38-46); **b''** (ms. 47- 61). De remarcat pasajele notate similar – *molto espress.*, însă diferite ca articulație (ms. 44-46 și 56-57): primul *mf* cu ușoară tentă declamativă datorită semnelor portato, al doilea *ben p* – legato.

Secțiunea A' (ms. 62-77) este mixtă, rezultând din împletirea motivului b cu linia largă, variată, a secțiunii A.

Coda (ms. 78-104) are un discurs melodic care se disipează în material figurativ – excepție linia indicată *espress.* (ms. 89-97), întreruptă însă și ea de momente ornamentale.

Schema formală propusă este rezultatul configurării arcurilor expresive. Astfel, secțiunile părții a doua se suprapun frazelor de largă respirație ale mișcării. În prima secțiune (ms. 1-10), considerăm binevenită o scurtă cezură înaintea apogiaturii complexe (ms. 8) pentru redarea accentului *rfz* succedent. Este necesară legarea fluentă, fără *ritenuto*, de fraza a doua / secțiunea b'; altminteri s-ar întrerupe fluxul armoniilor ostinato ale mâinii stângi, creatoare de atmosferă. Similar, între secțiunile b și b' (ms. 37-38). În b remarcăm opunerea semnului < >, cu sens de fină subliniere agogică, acelaia de accent ușor incisiv > plasat deasupra apogiaturilor m. 30 – diferențieri expresive clare, dorite de compozitor.

Sugerăm un *legato* susținut în două contexte particulare – deși arcurile de frazare din partitură se întrerup –, întrucât intenția expresivă din spatele semnelor este mai importantă decât litera textului: micro-fraza ms. 24-26 și fraza larg desfășurată între ms. 30-37. Semnalăm un aspect tehnic cu implicații estetice: mâinile mici, care nu pot cuprinde placat acordurile ms. 22-23, pot reda doar cvinta din armonia basului; altminteri, arpeggierea structurilor din registrul grav ar dăuna atmosferei tensionate urmărite. Dar ea este necesară în zona acumulărilor expresive (ms. 43, 74-75), unde compozitorul își notează intenția cu precizie – v. scriitura apogiată a basului (ms. 92).

O reală provocare a părții mediene vizează procesul memorării, dificultate cauzată de opunerea melodiei de sorginte foclorică,

acompaniamentului atonal – procedeu de proveniență bartokiană.⁸ Sugerăm apelul la procedeele remarcării identităților de text, al simetriilor, al comparării structurilor ușor diferite pentru observarea diferențelor subtile, precum și acela al identificării parametrilor semnificativi ce țin de logici contextuale:

- ex. interval comun, preluat de la m. dr. la m. stg.:



Fig. 10 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, ms. 71-72

- enarmonii:



Fig.11 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, ms. 99-100

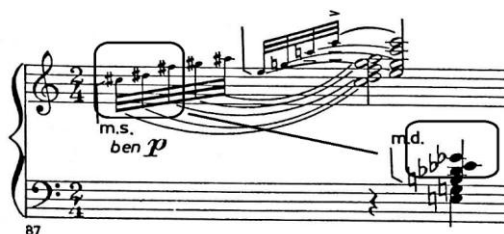


Fig. 12 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, m. 87

Enarmonia *do#-fa#* din agregatul armonic al mâinii stângi (ms. 81) cu intervalul *re b-sol b* din structura armonică a mâinii drepte (m.83):

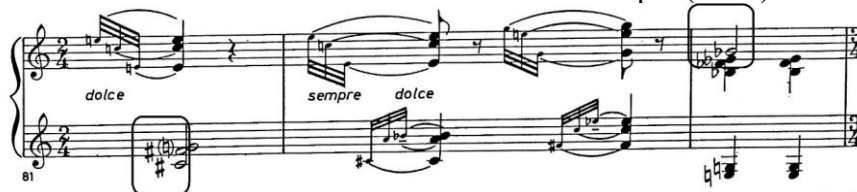


Fig. 13 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, m. 81-83

⁸ A se vedea Firca (2002, pp. 59-60).

Joc armonico-melodic pe intervalul *do#-fa#*, prezentat inițial armonic / m. 81, iar în măsură următoare configurat melodic de primele note ale apogiaturilor:

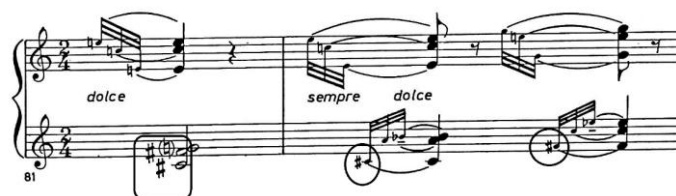


Fig. 14 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, m. 81-82

Similar măsurii 98, unde armonia mâinii stângi apare desfășurată ulterior ca apogiatură:

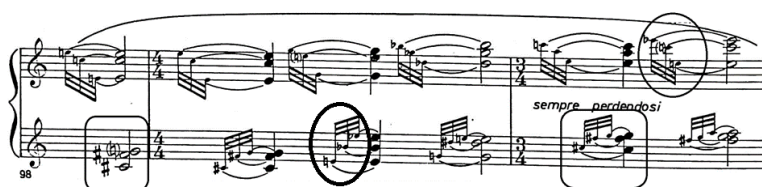


Fig. 15 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, m. 98-100

Remarcăm în exemplul anterior inclusiv prezența intervalului reper al întregii sonate – octava micșorată (v. apogiaturile încercuite). Îl regăsim în acordurile însoțitoare ale liniei melodice principale din A (ms. 4-10, m. stg.); în progresele acordice de la începutul secțiunii B (ms. 38-42) și în *ostinato*-ul ce susține finalul secțiunii A'; în Coda (ms. 74-80), cu rol de fundal sonor ce exprimă sentimentul voalat, dar persistent, de neîmplinire, rezolvat abia în puritatea consonantică a acordului final, Do major. Observăm asocierea sa cu linia melodică principală indicată *mf subito, epress.* în ms. 89-104, întreruptă de pasaje ornamentale discrete.

Oferim o sugestie tehnică privitor la distribuția notelor în acordul final al ms. 87, așa cum este indicat de editor; considerăm că ea nu corespunde structurilor gândirii silvestriene, esențialmente pliată pe principiul topografiei pianistice; recomandăm, în concordanță cu acesta, repartiția clapelor negre exclusiv mâinii drepte și a clapelor albe exclusiv mâinii stângi, simetric. Sugestia noastră e susținută de enarmonia care îndreptățește acordarea manualității la gândirea subiacentă scriiturii:

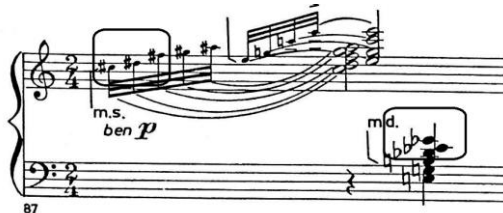


Fig. 16 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, m. 87

Remarcarea notelor comune din structuri succesive aduce și ea siguranță mnemică – ex. ms. 47-48 / secunda la b – si b :



Fig. 17 C. Silvestri *Rapsodia in 3 episodi perPianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, m. 47-48

O provocare mnemică o constituie redarea cu acuratețe a două pasaje cu scriitură similară din Coda: ms. 81-88 și ms. 98-104. Secretul bunei memorări stă în observarea următoarelor aspecte:

a) gruparea cu sens a structurilor muzicale; la începutul Codei propunem gruparea pe principiul simetriei, astfel: ms. 78-79, ms. 80-81, m. 84 și m. 86. Remarcăm regresia repetițiilor acordului de fundal (*ostinato*) de la trei (m. 78 și 80), la două (m. 83) și în fine la o singură apariție (m. 85).

b) întemeierea procesului memorării pe topografia pianistică ajută la diferențierea pasajului ms. 82-86 de acela similar al ms. 98-104 prin sesizarea unui aspect care asigură acuratețe mnemică absolută: în primul pasaj (ms. 82-86) degetul 5 al mâinii stângi atacă doar clape negre, în timp ce în pasajul corespondent din final (ms. 98-104) intercalează și atacuri pe clape albe (m. 99).

Un exemplu de memorare bazată pe structuralitatea profundă a textului – perspectivă opusă vizualității (criteriului topografic) este următorul: în Coda, progresia ascendentă fa $\sharp$ – sol – la – si b , pe fondul pedalei do $\sharp$ de la mâna stângă (ms. 81-82) mimează reperele structurale ale pasajului liber-ornamental din m. 75. Ambele conțin organizarea semiton – ton – semiton:

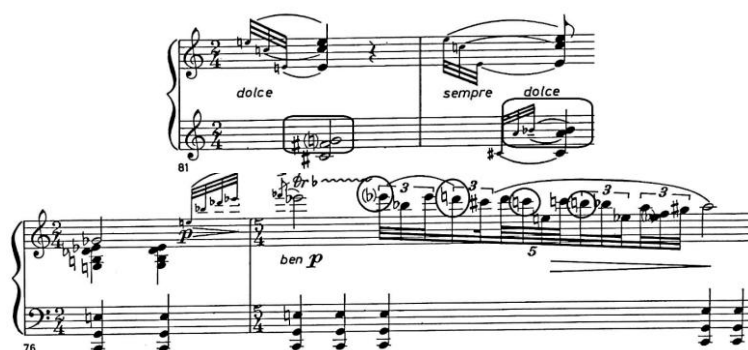


Fig. 18 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte, op. 28 nr. 1*, partea a II-a, ms. 81-82, ms. 76-77

În general, enarmonia conturează forma părții a doua. Sunetul fa $\sharp$ / sol b devine reper acustic-structural începând cu ms. 61; deși în nuanță discretă – *p* sau *mp*, repetiția îl impune, oferind interpretului temeiul construirii coerenței

sonore (v. măsurile 74-80, ms. 89 și 97). Doar prin găsirea principiilor ordonatoare de suprafață și de profunzime (congruente sintaxei) credem că poate fi memorat textul silvestrian. Observarea lor oferă interpretului o solidă rețea asociativ-mnemică.

Partea a III-a este un mixaj de efecte sonore și structuri generatoare de formă, tempo-ul pătrimea = 108 cerând o virtuozitate superioară. Esențializăm structurile limbajului muzical corespondente pattern-urilor mental-interpretative: interval structural predilect – terță; paralelisme melodice (game bitonale⁹, pentatonii), armonice (cvinte și octave perfecte, trisonuri și acorduri de patru sunete). Scriitura densă cere delimitarea netă auditiv a structurilor ca preocupare primordială; asociat, valorificarea nuanțelor mici și a varietății timbrale. Altminteri, sonoritatea părții finale poate fi obositoare. Episodic, ne întrebăm dacă e permisă, argumentat, eludarea indicațiilor de expresie prevăzute de text; în vederea construirii convingătoare a interpretării acest lucru ar fi justificat în ms. 34, unde compozitorul notează *subito ben f e marcato*; construcția sonoră gândită pe suprafețe largi, respectiv cele două secvențe progresiv orientate spre culminație (ms. 48), ar permite însă înlocuirea indicației compozitorului cu nuanța *p* asociată caracterului inițial misterios, pe fond ostinato discret, nepedalizat.

Coloristic, partea a III-a propune o generoasă diversitate, sugerând explorarea extremelor timbrale – ex. finețea aflată la limita audibilului ce încheie secțiunea A opusă strălucirii cu nuanță metalică din finalul gamei care pregătește culminația *sf drammatico* (m. 112). Mișcarea finală este de asemenea un test de rezistență psihică, fiind importantă energia menținută la cote înalte pe suprafețe muzicale extinse, energie ce trebuie transmisă dezinvolt ascultătorului.

Secțiunea A. Introducerea cu sens de efect sonor conduce la ideea artificiilor: gestul unitar al ms. 1-3, tril *p*, cu rol energetic, propulsiv, urmat de traiect ascendent finalizat în suspans- v. indicația *Ped con sordino* care durează până la mijlocul măsurii a doua, urmată de susținerea pedalei drepte spre acut. Scurta pauză succedentă, cu rol de cezură, lansează tirada secvențială descendentă. Efectul stingerii scripilor luminoase e aproape vizual. Fraza nu se termină însă la finele măsurii 3; accentul care inițiază coborârea (ms. 4) provine din ricoșeul natural al antebrațului de pe ultima notă a pasajului anterior – indicat de altfel, sugestiv, prin semnul ▼. Măsurile 5-6 reprezintă variația ms. 4-5. Observăm detaliul *senza Ped*, care creează acuratețea articulării formulelor mâinii stângi – câte două șaisprezecimi în ms. 4 și 6, spre deosebire de pasajul derivat al ms. 7-8, unde arcurile extinse de legato indică schimbarea de caracter accentuată de indicația *espress*:

⁹ În astfel de pasaje, pianistul poate opta între două maniere de redare, în funcție de contextul expresiv: *touché* superficial sau articulație decisă, incisivă.

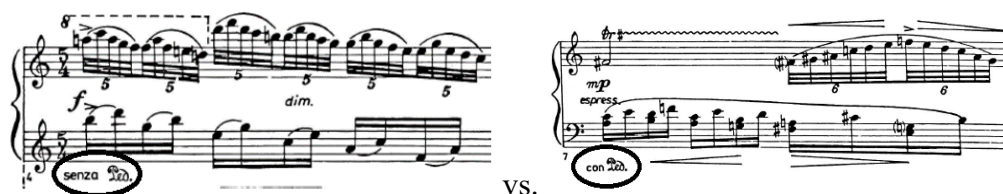


Fig 19 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a III-a, ms. 4, 7

Din arcul inițial, spațiat între registrele extreme, a rămas o mică volută (m. 7). Măsurile 7-9 reprezintă, la scară redusă, măsurile 1-5, scriitura relevând similitudini cu tehnica fotografică de *zoom* creativ (*zoom-in*, *zoom-out*).

Primul motiv structural (m. 10) apare transfigurat expresiv în ms. 11 și 19.



Fig. 20 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a III-a, ms. 10-12

Îl regăsim episodic în dezvoltare, ajutând acumulările sonore (ms. 86) și, în fine, culminativ (m. 94); de asemenea, ca material al prelucrărilor din secțiunea finală (ms. 126-135) și Coda (ms. 173-178). Se insinuează treptat prin țesătura efectelor figurative intervenite insistent în discursul muzical și, contrar prelucrării comune – de la simplu la ornamentat –, Silvestri oferă întâi forma ornamentată, pentru ca treptat să o limpezească prin renunțarea la neesențial.

Al doilea motiv structural (m. 21) apare transfigurat expresiv și enarmonic în m. 81:



Fig. 21 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a III-a, ms. 21, 81

Ipostazele fragmentare se reunesc în linia extinsă pe primul punct culminant al mișcării – ms. 94-97, melodie de sorginte folclorică preluată din culegerea lui B. Bartók, Nr. 299, Joc (Mărunțelul) din Beiuș, utilizată anterior în *Jocuri populare românești din Transilvania op. 4* pentru orchestră (1929) și în varianta pentru pian la patru mâini a aceleiași lucrări. Spre deosebire de lucrarea orchestrală, unde materialul folcloric apare în ipostază lirică, partea a

treia a sonatei îl investește cu rol culminativ, caracterul frust devenind ulterior *con esuberanza* (ms. 126-135).

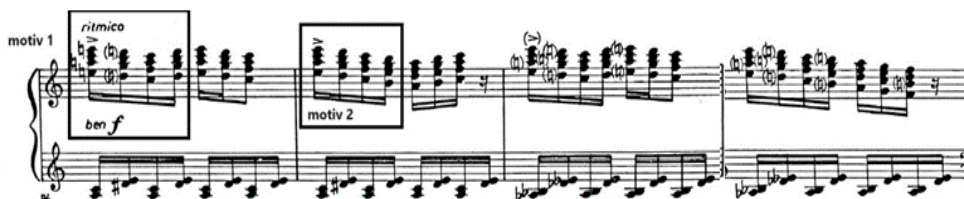


Fig. 22 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a III-a, ms. 94-97

Sesizarea metamorfozării structurilor determină sensul interpretativ. De pildă trilul inițial – murmur profund din care izvorăsc jerbele ornamentale introductive – devine pattern ordonat, precis, *giocos*, la începutul **secțiunii B**:



Fig. 23 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a III-a, ms. 57-58

Majoritatea pasajelor pot fi gândite similar, prin eliberarea structurilor din scriitura abundentă (reducția la esențial), demers care limpezește arhitectura de tip „puzzle”. Folosim termenul întrucât intenția ludică a scriiturii silvestriene este certă. În același concept se încadrează jocul topografic clape albe-clape negre propriu tuturor lucrărilor compozitorului, permițând virtuozitatea strălucitoare caracteristică partiturilor sale. Deși „pianistic” scrise, textele silvestriene nu exclud însă provocarea deciptării anumitor dificultăți. Ex. pasajul ms. 67-88, alcătuit integral din trisonuri staccato, poate deveni solicitant dacă nu sunt speculate rarele oaze de legato a două optimi, fluent redade prin mișcarea poignet-ului. Practicarea anumitor digitații oferă soluții de relaxare, generând totodată siguranță tehnică; deși triadele ar încuraja uniformitatea *pattern*-ului 1-3-5, repetitivitatea mișcărilor *staccato* din *poignet* (deși minime) devine dificilă și poate impieta asupra preciziei atacurilor. Propunem digitația:



Fig. 24 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a III-a, m. 74

Pentru justețea redării caracterului pasajului, amintim proveniența sa din culegea lui Bela Bartók – *Cântece populare românești din comitatul Bihor* Nr. 362, Joc (din Drâmbaia), Budureasa.

Remarcăm și în partea a III-a structura intervalică de octavă micșorată – element ciclic propriu tuturor mișcărilor *Sonatei IV*; însă dacă în partea I el apare ca fiind predilect, iar în partea a doua importanța sa scade, în mișcarea finală apare doar episodic – ms. 34-38 (m. stg.), ms. 41-47, ms. 100-103, ms. 109-111, configurând rotund structural ultimele măsuri ale sonatei.

Din punct de vedere mnemic, având în vedere tempo-ul rapid al părții finale, recomandăm observarea câtorva detalii unificatoare:

- toate gamele bitonale, cu excepția aceleia din ms. 9 și 51 (suprapunerea *Fa# major / Re major*) se desfășoară doar pe clape albe la mâna stângă; mâna dreaptă execută fie gama La bemol major, fie scara pentatonică.
- gamele bi-tonale se desfășoară la interval de decimă; excepție ms. 2-3 și 112; intervalul de început și sfârșit al acestora este identic; excepție ms. 112.

Silvestri propune jocuri ingenioase mental, oferind interpretului „ghicitori” de scriitură soluționabile doar printr-un acut simț al observației. Prezentăm unul dintre ele: enarmonia intervalelor simultan redade de ambele mâini: mi b-si b la mâna stângă, respectiv la# – re# la dreapta, pe dublă coordonată melodico-armonică.

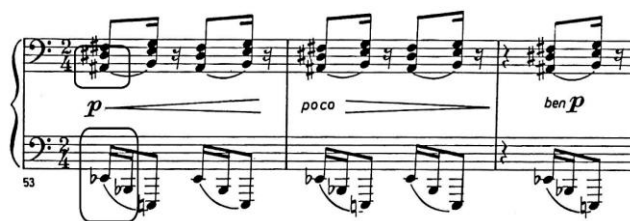


Fig. 25 C. Silvestri, *Rapsodia in 3 episodi per Pianoforte*, op. 28 nr. 1, partea a III-a, ms. 53-55

3. Concluzii

Numeroase sunt detaliile a căror minuțioasă analiză oferă cheia bunei memorări, a fluenței mentale oferite de eficiența organizare a informației, inclusiv în sfera tehnicii pianistice. Prezentul studiu a urmărit evidențierea câtorva elemente-cheie ale scriiturii silvestriene, ca punct de plecare al unor noi descoperiri. Textul *Sonatei IV* este deosebit de ofertant în sensul exersării abilităților cognitive ale interpretului. Sperăm ca aspectele relevate sumar să atragă pianişti spre creația acestui minunat compozitor.

Referințe

Anastasescu, A. (2014). Silvestri: un compozitor eminent, *Inspirația mea*. În Răceu, Octavia (Ed.), *Constantin Silvestri – Compozitor și interpret*. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.

- Bartók, B. (1913). *Cântece populare românești din comitatul Bihor*. București: Librăriile Socec & Comp.
- Ciomac, E. (1980). Pagini de cronică muzicală 1939-1958. *Timpul*, 5 și 13 ianuarie. București: Editura Muzicală.
- Coman, L. (2014). *Constantin Silvestri*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Firca, C. (2002). *Modernitate și avangardă în muzica ante – și interbelică a secolului XX (1900-1940)*. București: Editura Fundației Culturale Române.
- Ghircoiașu, M. (1991). Forma fluctuantă în opera lui George Enescu. *George Enescu și muzica secolului XX*. Simpozionul Național de Muzicologie "George Enescu". București: Editura Muzicală.
- Ionescu-Vovu, C. (2014). Moștenirea lui Constantin Silvestri azi. *Muzica Nr.1*. Preluat din <https://biblioteca-digitala.ro>
- Lupu, O. (2013). Unitate și sens în *Cântecele de pustiu* de Constantin Silvestri. *Paul Constantinescu și Constantin Silvestri din perspectiva contemporaneității*. București: Editura Universității Naționale de Muzică.
- Pricope, E. (1975). *Silvestri între...străluciri și cântece de pustiu*. București: Editura Muzicală.
- Răceu-Marc, O. (2020). *Constantin Silvestri. Reconstituiri*. Cluj-Napoca: RisoPrint.
- Răceu-Marc, O. (2015). Constantin Silvestri – activitatea de creație. Aspecte generale și considerații stilistice. *Lucrări de muzicologie, XXX-I*, 157-191. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.
- Răceu-Marc, O. (2013). Aspecte stilistico-interpretative în Suita a III-a pentru pian op. 6 nr. 1 de Constantin Silvestri. În Lupu, Olguța (Ed.), *Paul Constantinescu și Constantin Silvestri din perspectiva contemporaneității*. București: Editura Universității Naționale de Muzică.
- Silvestri, C. (1979). *Piese pentru pian, Vol. 2*. Ionescu-Vovu, C. (Ed.), București: Editura Muzicală.
- Vancea, Z. (1978). *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX. vol. II*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România
- Voicu-Arnăuțoiu, I. (2013). *Constantin Silvestri. Biografie necunoscută*. București: Editura Ars Docendi.