

CONSTANTIN SILVESTRI – ACTIVITATEA DE CREAȚIE. ASPECTE GENERALE ȘI CONSIDERAȚII STILISTICE

Asist. univ. drd. OCTAVIA RĂCEU MARC
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca

Octavia RĂCEU MARC, asistent universitar doctorand, disciplina acompaniament instrumente cu coarde și de suflat, la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca. Câștigătoarea bursei de studiu „Constantin Silvestri” la The Mary Erskine School din Edinburgh, 2003-2004. Tema cercetării doctorale: *Constantin Silvestri, creația pentru pian între tradiție și avangardă*, coordonator prof. univ. dr. Adrian Pop. Directoare de proiect a Centenarului Silvestri, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj, 08-10 mai 2013, soldat cu publicarea volumului *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, ediție îngrijită de Octavia Răceu, Editura MediaMusica, Cluj, 2014. Invitată de onoare în concertele aniversare Silvestri de la Institutul Cultural Român din Londra și The Mary Erskine School din Edinburgh, 2013.



REZUMAT

Silvestri face parte din generația postenesciană de compozitori și activitatea sa creatoare s-a desfășurat doar până în anul 1953. Opera sa muzicală cuprinde un număr relativ mic de lucrări: piese de pian, lieduri, muzică de cameră și muzică simfonică. Creația lui Silvestri se realizează dominantelor stilistice europene care au direcționat dezvoltarea artei componistice autohtone în prima jumătate a secolului XX. El absoarbe și sintetizează într-o manieră personală influențe provenind din romantismul târziu german și liniile sale de evoluție modernă (expresionism, atonalism), din perioada rusă și cea neoclasică a lui Stravinski, precum și aspecte specifice folclorismului bartókian. În aparență, muzica sa pare a fi direcționată pe linia lui Stravinski și Bartók. În realitate însă, ea reprezintă o sinteză Enescu-Bartók. Aceste influențe generează un limbaj muzical specific creației lui Silvestri, exponent al avangardei în universul muzical contemporan românesc. Lucrarea de față propune o incursiune în universul creației silvestriene, structurată pe categorii vocale și instrumentale. Demersul cu tentă generalizatoare prezintă informații cu privire la existența și componența lucrărilor, data la care au fost compuse și interpretate în primă audiere, dar și unde pot fi găsite partiturile și/sau materialele existente. În sprijinul celor expuse vin mărturiile unor personalități care au luat contact direct cu muzica și/sau personalitatea lui Silvestri, cronici muzicale și aprecieri din presa vremii. Acestea li se adaugă considerații asupra stilului

componistic silvestrian, trăsături definitorii de limbaj fiind evidențiate cu precădere în domeniul creației sale pentru pian, capitol de mare însemnătate în contextul culturii muzicale românești contemporane. Lucrarea de față include și o anexă cu operelor lui Constantin Silvestri, catalog alcătuit pe baza datelor cunoscute până în prezent.

Cuvinte cheie: Constantin Silvestri, activitate de creație, stil componistic, scriitură pianistică, avangardă.

Creația lui Silvestri se realizează dominantelor stilistice europene care au direcționat dezvoltarea artei componistice autohtone în prima jumătate a secolului XX. El absoarbe și sintetizează într-o manieră personală influențe provenind din romantismul târziu german și liniile sale de evoluție modernă (expresionism, atonalism), din perioada rusă și cea neoclasică a lui Stravinski, precum și aspecte specifice folclorismului bartókian. În aparență, muzica lui Silvestri pare a fi direcționată pe linia lui Stravinski și Bartók. În realitate însă, ea reprezintă o sinteză Enescu-Bartók. Aceste influențe generează un limbaj muzical specific creației lui Silvestri, exponent al avangardei în universul muzical contemporan românesc.

Primele încercări componistice ale lui Silvestri datează din anii de școală petrecuți la Conservatorul din Târgu Mureș (1922-1928). Zeno Vancea, în calitate de profesor de armonie și contrapunct, a avut prilejul să cunoască o parte dintre schițele timpurii și a rămas profund impresionat „mai ales de simțul just al formei pe care îl dovedeau acele manifestări ale unui talent precoce.”¹

Înscrierea la Conservatorul din București constituie o etapă decisivă în formarea profesională a tânărului compozitor. Între anii 1930-1940, Silvestri a compus lucrări cuprinse între op. 3 nr. 1, *Suita I pentru pian „Copii la joacă”* și op. 21 nr. 1, *Sonata pentru harpă*. În acest deceniu a obținut patru distincții la *Concursul de compoziție* instituit de Enescu². Suita pentru orchestră *Jocuri populare românești din Transilvania op. 4 nr. 1 (Jocuri bihorene)*, pentru care a primit o mențiune la *Concursul „George Enescu”* în anul 1932, a fost concepută pentru absolvirea cursului de compoziție de la Conservator. În același an, Silvestri a fost primit în *Societatea Compozitorilor Români* iar după terminarea studiilor a devenit membru „cu drepturi depline” al acesteia.

Deși nu a adoptat viziunea maestrului său, Mihail Jora, a beneficiat de îndrumările și sprijinul acestuia de-a lungul existenței sale. Cu ocazia celui de-al

¹ Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1978, p. 207.

² Silvestri a obținut mențiune pentru *suita folclorică op. 4 nr. 1 (versiunea pentru orchestră)* în 1932; *Premiul al II-lea pentru cele Cinci capricii pentru orchestră op. 10* în 1934; *Premiul al II-lea pentru Cvartetul pentru coarde nr. 1 op. 16* în 1936 și *Premiul I în 1937 pentru Sonata I pentru pian și violoncel op. 12*.

șaptelea Festival de muzică de la Veneția, în anul 1939, profesorul îi realizează un profil estetic emoționant, care denotă o profundă capacitate de înțelegere:

„Constantin Silvestri (1913, București) e un tânăr cu o înfățișare romantică, având ochi strălucitori ce se deschid alene sub fruntea netedă și senină. Când te uiți la el și afli că e muzician, cu greu poți crede că muzica pe care o scrie nu se aseamănă cu aceea ce încântă pe contemporanii lui Schumann și ai lui Chopin. Evoluția muzicală a lui Constantin Silvestri a sărit însă etapele obișnuite și nu a îngăduit acestui tânăr să se oprească prea mult în grădinile neoromantismului în floare la începutul acestui secol. După un ciclu de lieduri fără însemnătate, scrise la vârsta de 15 ani, Silvestri, mânat de firea lui întreprinzătoare, se avântă cu credință și entuziasm în largul atonalismului. În școală fiind încă, își îngăduia să aducă «fugi» scrise într-un stil atât de îndrăzneț, încât profesorul său îl amenința cu darea afară din clasă. Dar impulsivitatea sa spre «încă neauzit» și spre deconcertant era atât de puternică, încât nici o dojană nu era de folos. Silvestri a urmat de atunci drumul spinos al acestui stil, pe care nu l-a părăsit și pe care an cu an îl adâncește și îl lărgeste. De o fecunditate puțin comună, a scris într-un timp scurt diferite lucrări pentru orchestră mare, printre care menționăm, *Dansuri românești*, *Trei capricii*, apoi două concerte pentru orchestră de coarde, piese de pian, un *Cvartet pentru suflători*, un *Cvartet de coarde*, o *Sonată pentru violoncel*, pentru care a obținut marele premiu de compoziție «George Enescu», o *Sonatină pentru clarinet și fagot* și în fine *Sonata pentru oboi și pian* ce se cântă și azi. (...)».¹

Mihail Jora, aflat pe atunci la conducerea Societății compozitorilor români, nu a ezitat să-l promoveze pe Silvestri, considerându-l un muzician multilateral cu o pregătire solidă dublată de tenacitate și perseverență. Într-o cronică din aceeași perioadă, Jora îi realizează un portret tânărului compozitor, în care relevă capacitatea de oglindire a firii sale complicate în alcătuirea și expresia compozițiilor sale:

„Întreaga producție muzicală a lui Silvestri se întemeiază pe un stil personal, care, în linii generale, nu ține seama de anumite principii, pe care tratatele de estetică muzicală le socotesc trebuincioase întruchipării frumosului. La Silvestri nu vom întâlni forme rotunde, perioade închise sau cadențe hotărâte. Nu vom descoperi graiul de expresiune muzicală cu care ne-a obișnuit tradiția. Dar vom găsi în schimb o spovedanie muzicală, ce purcede din adâncurile unei firii bogate și cinstite, răzvrătită împotriva «celor de mult auzite», pe care totuși le prețuiește, cu deosebită dragoste, la înaintașii de seamă. (...) Silvestri are poate un fel displăcut de a înfățișa lucrările lui. De obicei, părțile repezi apar dezordonate și încurcate. (...) Dar la o cercetare

¹ Theodor Bălan, *Prietenii mei muzicieni: Constantin Silvestri*, Editura Muzicală, București, 1976, p. 135.

mai amănunțită, toate aceste neînțelese încolăciri se luminează și se deslușesc. Se dovedește mai întâi că ideile se mișcă în vechile tipare, ce dăinuiesc de la Bach și de la Beethoven. Formele muzicale sunt păstrate cu sfințenie și așa spune că silințele lui Silvestri se îndreaptă, toate, spre a desăvârși cu mîgală clădirea și dezvoltarea materialului sonor. La reauzirea pe îndelete a operei, se adeverește apoi că acest material nu este atât de încâlcit pe cât vrea să pară. Sub acea înfățișare necioplită, el ascunde o expresivitate și o expresiune de mare preț. Aici se ivește toată neînțelegerea între public și Silvestri. Acesta e un delicat, un rafinat, un hipersensibil, ce-și socoate însușirile drept slăbiciune. Rușinându-se – și nu se știe pentru ce – el încearcă să și le ascundă sub paravanul îndrăznelilor armonice și ritmice. Și, bineînțeles, adesea sare peste șea, în așa fel, încât ceea ce vrea să spună e de nerecunoscut. Iar când izbutește să facă astfel de isprăvi, Silvestri e fericit. Dar atunci, vorba ceea: Silvestri nu e Silvestri, și nu în asemenea prilejuri trebuie judecat și osândit acest tânăr, care ne-a spus, până acum, atâtea lucruri frumoase pe care nici unul din noi n-a putut să le aștearnă la vârsta lui.”¹

Aceste aprecieri făcute cu o deosebită franchețe și pricepere muzicală și psihologică sunt de mare folos în înțelegerea universului componistic silvestrian, deseori considerat cel puțin bizar.

Creația silvestriană s-a conturat pe parcursul a trei decenii, în intervalul cuprins între anii 1924-1953, o parte din compoziții fiind revizuite în 1957. Desigur că activitatea sa componistică s-a desfășurat cu intermitențe în acești ani. Cu totul, opera sa cuprinde un număr restrâns de lucrări, cca. patruzeci, printre care lieduri, lucrări orchestrale, muzică de cameră și lucrări pentru pian. Bilanțul cercetărilor efectuate arată însă o serie de goluri de informație: lucrări parțial finite, partituri lipsă sau imposibil de găsit. Singurul capitol unde lucrările sunt ordonate și tipărite în două volume este cel al creației pentru pian, reușită datorată eforturilor depuse de pianistul și profesorul Constantin Ionescu-Vovu. În rest, nu s-a realizat un catalog al opusurilor, manuscrisele din țară, puține la număr, se află în dezordine de administrare. Nu se cunoaște cu exactitate locul unde se află partiturile, nici dacă mai există sau nu unele manuscrise. Totuși, trebuie semnalat faptul că la Muzeul Național „George Enescu” din București se află un fond prețios de manuscrise și tipărituri, descoperite cu decenii în urmă în niște mape depozitate în subsolul Palatului Cantacuzino. Acestea cuprind 1713 piese inventariate, manuscrise de lucrări întregi, schițe, fragmente din lucrări proprii sau transcripții după lucrări ale altor compozitori. Toate au fost inventariate la data de 31 mai 2012 și trecute în *Lista cu manuscrise și tipărituri de Constantin Silvestri*, ce cuprinde 20 de pagini. Recuperarea și valorificarea acestora se impune ca o necesitate în contextul istoric al vieții culturale românești.

¹ Theodor Bălan, *op. cit.*, pp. 137-138.

În cele ce urmează vom realiza o incursiune în creația silvestriană, pe categorii vocale și instrumentale, o listă a lucrărilor în ordine cronologică fiind anexată prezentei cercetări.

Muzică vocală cu acompaniament de pian

Printre primele lucrări tipărite în regie proprie figurează cele 10 *lieder* op. 1 pe versuri de Heinrich Heine, compuse în perioada 1924-1928, la Târgu Mureș și București. Inițial, ciclul de *lieder* a inclus 24 de cântece, după cum reiese dintr-o scrisoare adresată de compozitorul lui Zeno Vancea în decembrie 1924.¹ O parte dintre ele au fost revizuite șase ani mai târziu. Acest prim opus, în forma actuală, cuprinde două caiete² a câte șase și respectiv patru *lieder*. În cel de-al doilea caiet rolul pianului este mult mai independent, apar scurte comentarii cu rol introductiv, de tranziție și concludiv. Aflat sub influența literaturii pianistice, Silvestri a folosit armonia ca principal mijloc de expresie.³ Pe parcursul acestor pagini sunt evocați reprezentanții *liederului* german, de la Schubert la Wagner sau Reger. Influența lui Mendelssohn și îndeosebi a lui Schumann se poate distinge în cântecele *Sterne mit den goldenen Füßchen* (*Stele cu piciorușe de aur*) din caietul I și în *Sie floh von mir* (*Fugi de mine*) din caietul al II-lea. Ambianța sonoră din acest ultim *lied* aduce aminte de Mahler și Richard Strauss.⁴ Tensiunea cromatică wagneriană și elaborarea artizanală specifică lui Reger ilustrează măiestria tehnică a unui compozitor deja matur. Abordarea diferitelor stiluri componistice s-a realizat cu prisosință în anii de studii efectuați la Conservatorul din București cu profesorul Mihail Jora, devenit „părintele *liederului* – cântecului românesc”. Ca atare, filiația Wagner – Reger – Jora pare mai firească pentru 1934, anul „revizuirii” *liederurilor*.

Nu se cunoaște data la care a avut loc prima audiție a acestui prim opus. Totuși, *liederurile* figurează într-un program de la Sala Dalles, din martie 1947, în interpretarea sopranei Arta Florescu și a pianistei Hilda Jerea. De asemenea, este

¹ Programul de sală publicat de Filarmonica din București în 14 octombrie 1945 (dirijor Silvestri) menționează „24 *lieder* pe versuri de Heine și 16 alte *lieder*”. Același lucru figurează și în biografia lui Silvestri apărută cu ocazia concertului oferit de Orchestra Radio cu ocazia aniversării a 20 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români, în 8 mai 1941.

² Caietul I: 1. *Sie haben mich gequälet*; 2. *Mensch, verspötte nicht den Teufel*; 3. *Durch den Wald*; 4. *Bist du wirklich mir so feindlich*; 5. *Sterne mit dem goldnen Füßchen*; 6. *Wie kannst du ruhig schlafen*. Caietul al II-lea: 1. *Berg und Burgen*; 2. *Der scheidende Sommer*; 3. *Helena*; *Intermezzo* (pian); 4. *Sie folh von mir*.

³ O analiză stilistico-interpretativă a acestor *lieder* a fost realizată de către Verona Maier, *Constantin Silvestri. Lieduri op. 1 pe versuri de Heinrich Heine*, ms., București, 2010.

⁴ Lavinia Coman, *op. cit.*, p. 263.

foarte probabil ca ele să fi fost prezentate în recitaluri de lied la Ateneul Român, în interpretarea sopranei Emilia Petrescu, acompaniată de însuși compozitorul.

Din aceeași perioadă datează și lucrarea pentru cor mixt pe cinci voci cu acompaniament de pian *Nacht und Traüme* op. 2. nr.1 compusă în 1929, pe versuri de Matthäus von Collin. Ecouri romantice se regăsesc și în acest opus: caracter melancolic specific elegiei, agogică suplă și fraze largi. Armonia bogat cromatizată și subtilitatea indicațiilor dinamice clădesc tensiunea către o singură culminație. Zeno Vancea expune următoarele considerații privind această lucrare: „Surprinzătoare pentru un debutant e nu numai complexitatea armonică, dar și tratarea liberă a disonanțelor, efecte impresioniste îmbinându-se cu o certă notă expresionistă.”¹ Interpretarea acestei lucrări durează aproximativ 7 minute. Prima audiție publică a avut loc la sala Dalles din București, la data de 24 noiembrie 1954, în interpretarea Cvartetului vocal al Filarmonicii bucureștene alături de basul Francisc Adorjan.²

O altă lucrare pentru voce și pian este ciclul de *Cinci cântece pe teme bihorene*, fără număr de opus.³ Partea de voce respectă cu strictețe cântecul popular autentic preluat din culegerea lui Béla Bartók *Cântece populare din Bihor*, cu numerele: I (66) – datat 8. VI. 1933; II (195) – datat 5. I. 1940; III (279) – 5. I. 1940; IV (299) – 8. I. 1940; V (242) fără dată. Acompaniamentul, în schimb, îmbracă în totalitate stilul personal al lui Silvestri (non-folcloric, intens cromatic). Datorită procedurii componistic de suprapunere stilistică, acestea se înrudesesc cu *Capriciile pentru orchestră de coarde op. 10, cu voce ad libitum – Capriciul op. 10 nr. 3*. Manuscrisul se află la Muzeul „George Enescu” din București.

În categoria compozițiilor vocale cu acompaniament de pian intră și cele *Trei lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke op. 28 nr. 2*, compuse în anul 1953. Acesta este de fapt și ultimul opus din creația silvestriană, din câte se cunoaște până în prezent. Versurile fac parte din culegerea *Die frohen Gedichte*. Cele trei poeme sunt: *Und ich ahne...* – „Presimt că-ntr-a serii tăcere...”, *Vor lauter Lauschen...* – „În fața iscodirii zgomotoase...” și *Manchmal geschiet...* – „Se-ntâmplă uneori...”. Eugen Pricope descrie universul acestor lieduri:

„...muzicianul caută, prin lente sunete de clape și șoptiri de silabe, prin introduceri «de atmosferă», «intermezzi», comentarii și postludii pianistice,

¹ Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1978, Constantin Silvestri, pp. 208-209.

² Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și...cântece de pustiu*, p. 253.

³ Cf. Lavinia Coman, *Constantin Silvestri*, p. 272, acest ciclu de cântece constituie varianta pentru voce și pian a celor *Cinci capricii pentru orchestră op. 10* și este numerotat op. 10 nr. 2. Totuși, vom observa în paragraful despre *Capriciile op. 10* că Zeno Vancea menționează o versiune pentru voce și pian a *Capriciului nr. 3 op. 10*, compus după melodia 44 din culegerea lui Bartók, ori în datele prezentate nu apare nici un cântec numerotat 44.

esența fuziunii cu existența firii ce ne înconjoară, dorul umplerii ființei cu tot ce e în stare în afara sufletului, cu adierea nopții care mângâie stejarii, casele, somnul...”.

Prima audiție a celor *Trei lieduri pe versuri de Rilke* a avut loc în 10 decembrie 1954 la Sala Dalles din București, în interpretarea tenorului Constantin Stroescu.¹ Aceași lucrare figurează în recitalul de creații românești susținut de soprana Arta Florescu și pianista Hilda Jerea în aprilie 1959 în fața publicului bucureștean. În cronică Adei Brumaru sunt consemnate trăsăturile de stil ale creației: „Silvestri concepe liedul în sensul modern al tradiției mari a genului, izvorâtă din lirica germană (este vorba de o apropiere de liedul lui Gustav Mahler), și izbutește o formulă personală, în același timp autentică și impresionantă.”² Cu acest ultim opus, vocea compozitorului a amuțit. Energia creatoare s-a redirecționat unilateral către activitatea concertistică a dirijorului celebru, extrem de solicitat.

Lucrări orchestrale

În ordine cronologică, primul opus orchestral îl constituie *Jocurile populare românești din Transilvania* op. 4 nr. 1, preluate din culegerile făcute de Béla Bartók în Bihor. Versiunea pentru orchestră figurează din anul 1929 și a fost editată de către Fundația pentru Literatură și Artă. Ulterior, a apărut și versiunea de sine stătătoare pentru pian la patru mâini, ce conține un dans în plus, *Joc din drâmboai* din Budureasa. Suita pentru orchestră este alcătuită din cinci dansuri: *Cine în lume nu are...*, ce are la bază o melodie din Beiuș, *Mărunțelul* din Beiuș, *Mărunțelul* din Delan, *Mărunțelul* din Leleșd și *Cântec de joc* din Beiuș. Cu privire la acestea, Eugen Pricope remarcă următoarele: „...pentru maniera lor și momentul în care au apărut, asemeni pieselor din *Divertimentul rustic* de Sabin Drăgoi (1928), *Jocurile* de Silvestri rămân certe valori antologice pe tărâmul lor, afirmate cu decenii înainte ca, printr-un Paul Constantinescu sau Achim Stoia, să se fi încetățenit la noi, în contextul necesității stringente a unor pagini orchestrale de maximă accesibilitate în mase, genul suitei de dansuri simfonice «populare», dar măiestrit prelucrate.”³

Versiunea pentru orchestră a obținut mențiune în cadrul *Concursului de compoziție „George Enescu”* în anul 1932. Prima audiție a avut loc în 10 martie 1933 la Ateneul Român, sub bagheta lui Theodor Rogalski.

¹ Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 284.

² Citat reproduș de Lavinia Coman în *Constantin Silvestri*, p. 283.

³ Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, p. 266.

Spre deosebire de majoritatea compozitorilor români din prima jumătate a secolului XX, Silvestri a utilizat folclorul doar sporadic în creația sa. Cea mai reprezentativă lucrare în acest sens o constituie cele *Trei piese pentru orchestră de coarde*, op. 4 nr. 2, ce își datorează existența unei comenzi a Fondului Muzical al Uniunii Compozitorilor. Lucrarea datează din anul 1931 sau 1933¹ și a fost revizuită în 1950, în etapa de maturitate componistică a lui Silvestri. Prima piesă este alcătuită din trei secțiuni *Pesante-Scherzoso-Sostenuto*, partea a doua *Cantabile* are la bază o *doină* plasată în formă de *lied* iar partea a treia, *Vivace*, revine la veselia rustică și caracterul dansant redat în prima parte. În legătură cu sursele de inspirație ce au influențat conținutul acestor piese, părerile sunt împărțite. În programul de sală apărut cu ocazia primei apariții publice bucureștene, se preciza că cele *Trei piese pentru coarde* sunt concepute pe teme bihorene.² John Gritten afirmă că Silvestri a recurs la caracterul popular, dar nu prin împrumutarea unor elemente existente deja în folclorul românesc, ci prin invenții melodice și armonice prodigioase ce provin dintr-o imaginație fecundă.³ În monografia realizată de Eugen Pricope, o parte dintre cunoscătorii considerau că sursa de inspirație o constituie cele *Trei piese* de Corelli.⁴ În fapt, toate cele trei ipoteze sunt adevărate: compozitorul a recurs la teme din Bihor, însă prelucrarea acestora depășește cu mult forma originală. Cunoașterea tradiției muzicale naționale i-a permis întrebuițarea unui material propriu de factură folclorică. Deși este cale lungă de la Corelli la Silvestri, compozitorul-dirijor s-a inspirat din muzica universală și cu siguranță a fost influențat de repertoriul studiat și promovat în concerte.

Prima audiție a celor *Trei piese op. 4 nr. 2* a avut loc în 7 ianuarie 1951 la Ateneul Român, sub bagheta autorului.

Următorul opus orchestral îl reprezintă cele *Cinci capricii pentru orchestră de coarde* op. 10, cu voce *ad libitum*, dedicate „Domnului Jora”. Nu se cunoaște cu precizie anul în care au fost compuse, 1932-1934.⁵ Cert este faptul că în anul 1934 această compoziție îi aduce lui Silvestri pentru a doua oară o distincție în cadrul *Concursului de compoziție George Enescu: Premiul al II-lea*. Prima audiție românească

¹ Anul compunerii diferă în sursele consultate. În: John Gritten, *op.cit.*, p. 243 „1932 sau 1933”, în: Lavinia Coman, *op. cit.*, p. 270 apare 1933 iar Constantin Ionescu-Vovu în anexa publicată în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014, p. 105, notează anul 1931.

² Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 283.

³ John Gritten, *op. cit.*, p. 70.

⁴ Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 282.

⁵ În: John Gritten, *op. cit.*, p. 243 apare notat anul 1934. Constantin Ionescu-Vovu în anexa publicată în vol. citat, p. 105, notează „1932-33”.

a *Capriciilor pentru orchestră*¹ a avut loc în 12 martie 1936 la Ateneu, în interpretarea Orchestrei Radio condusă de Mihail Jora.

Cele *Cinci capricii pentru orchestră* nu au indicații de caracter sau mișcare, ci doar metronomice. Eugen Pricope formulează următoarele aprecieri: „Aici versul popular și partida de canto clarifică asupra conținutului emotiv, de sentiment și idee al fiecărei părți, în timp ce autorului îi rămâne liberă calea «improvizării orchestrale» (pe marginea textului) atât de colorat, de grăitor, încât, în cele din urmă, suita se poate dispensa de voce.”² Într-o scrisoare către Zeno Vancea, compozitorul *Capriciilor* relevă incoerența dintre jovialitatea liniei vocale și puternicul sens tragic al textului: „am mizat pe ironia acestei incoerențe ce devine grotescă. Vei vedea că lucrarea mea, cântată fără canto, va sta foarte bine în picioare prin ea însăși. În orice caz, e o încercare!”³ Ulterior, Zeno Vancea avea să remarce nepotrivirile din discursul muzical cauzate de „structura eminentă diatonică a melodiilor populare și înveșmântarea lor armonică-polifonă intens cromatică.”⁴ În prezent, materialul de orchestră (complet), fără partea vocală și fără partitură, poate fi găsit la Muzeul Enescu.

Zeno Vancea menționează o versiune pentru voce și pian a *Capriciului* nr. 3 op. 10, cu titlul *Hai Lili*, compus după melodia 44 din culegerea lui Béla Bartók de *Cântece populare din Bihor* (1913).⁵ Partitura nu este publicată. Interesant este faptul că partea instrumentală a constituit ulterior – redusă la două voci – secțiunea de deschidere a părții a III-a *Scherzo* din *Sonata breve a due voci* pentru clarinet și fagot (sau violoncel), violă (sau vioară) și violoncel sau pentru pian solo op. 13 nr. 2.

Despre suita de balet intitulată *Triptic* nu se cunosc prea multe. De fapt, această lucrare este menționată doar de biograful Eugen Pricope⁶ și de profesorul Constantin Ionescu-Vovu în catalogul cu opere de Silvestri.⁷ Suita a fost compusă în anul 1936. În prezent, din aceasta există doar partea I, *Nașterea*, care ne trimite cu gândul la Crăciun. Partitura completă a părții întâi cuprinde 25 de pagini și poate fi găsită la Muzeul „George Enescu”. Părțile II-III lipsesc.

¹ Doar trei din cele cinci *Capricii* de Silvestri au fost interpretate la data de 12 martie 1936 la Filarmonica din București. Versiunea interpretativă nu a inclus vocea. În: Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 269.

² Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 268.

³ În: John Gritten, *op. cit.*, p. 72.

⁴ Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. II, p. 213.

⁵ Zeno Vancea constată următoarele: „Judecând după ce de-al treilea *Capriciu* (al cărui manuscris se află în posesia noastră), lucrarea a fost scrisă inițial pentru voce și pian și orchestrată ulterior.”, în: *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. II, p. 213. În prezent, unicul exemplar existent al acestei versiuni pentru voce și pian, *Hai lili*, se află în posesia prof. Constantin Ionescu-Vovu.

⁶ Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 269.

⁷ Catalogul alcătuit de prof. Constantin Ionescu-Vovu poate fi consultat în articolul *Silvestri inedit*, publicat în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014, pp. 105-107.

Din perioada anilor 1934-1936 datează două concerte pentru orchestră de coarde: *Concerto grosso* op. 14 nr. 1 și *Concerto grosso* op. 14 nr. 2.¹ Ambele concerte sunt compuse din trei părți. Primul dintre acestea debutează cu *Allegro molto* (*Allegro giusto* în unele știmate), urmat de *Adagio* și în final *Presto*. Indicațiile compozitorului pentru op. 14 nr. 2 sunt: *Andante moderato (malinconico)* – *più mosso*, *Intermezzo con moto* și *Adagio lamentoso*. Această ultimă parte figurează în programul Filarmonicii bucureștene din 9 februarie 1942 ca primă audiție, sub bagheta autorului. Nu se cunosc prea multe despre aceste două concerte, dar ele apar în enumerările operelor silvestriene redată de Eugen Pricope², John Gritten³ și Constantin Ionescu-Vovu⁴.

Concertele grossi op. 14 se găsesc la Muzeul Enescu din București, doar sub formă de știmate, în formă completă și lizibilă. Ambele partituri au fost reconstituite încă din anii '90 de către compozitorul Csiki Boldizsár din Târgu Mureș și au fost incluse în cadrul Festivalului Silvestri organizat de Filarmonica târgu-mureșeană (prin anii 1993-1994), în a cărei bibliotecă se găsesc în prezent.

În catalogul operelor de Silvestri alcătuit de Constantin Ionescu-Vovu, în dreptul numărului de opus 17 figurează *Preludii și fugi pentru orchestră*. Opus 17 nr. 1 apare consemnat ca *Preludiu și fugă la patru voci pentru orchestră de coarde*. Nu se cunoaște dacă lucrarea fost cântată vreodată, dar materialul complet se află în posesia Muzeului „George Enescu”.

În mod surprinzător, există și un op. 17a nr. 1 care îi revine unui *Concert pentru orchestră mare* structurat în patru părți: *Introduzione*, *Preludio*, *Intermezzo* și *Fugă*. Lucrarea este finită, iar materialul complet de orchestră a fost descoperit recent de către Constantin Ionescu-Vovu în Biblioteca muzicală a Filarmonicii din Târgu-Mureș. Fără posibilitatea de a compara Preludiul, Fuga este identică tematic cu cea pentru coarde. Întrebarea firească este dacă acestea constituie proiecte diferite sau ne aflăm în fața unor alternative încercate pentru a determina execuția lucrărilor. În lipsa unei partituri generale, e dificil de urmărit traseul tematic, pentru a putea stabili identitatea sau diferențele variantelor. Materialul de orchestră este în schimb complet iar semnele de pe știmate vin în sprijinul ipotezei că

¹ Cf. Eugen Pricope, *op.cit.*, p. 271: „Opus 13 fusese rezervat pentru trei *Concerti grossi*.” Nu se știe unde ar putea fi cel de-al treilea.

² Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, p. 271. Pricope menționează trei *Concerti grossi*, trecute la opus 13. John Gritten, în *op. cit.*, p. 243, notează la opus 13 nr. 1 un *Cuartet pentru suflători* compus în 1935 iar la opus 13 nr. 2, după cum adaugă și Pricope, figurează *Sonata breve a due voci*, compusă în 1938, revizuită în 1957.

³ John Gritten, *A Musician Before His Time: Constantin Silvestri, conductor, composer, pianist*, Anexa cu opera lui Silvestri de la pagina 243.

⁴ Constantin Ionescu-Vovu, *Silvestri inedit*, publicat în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, pp. 98-99.

acesta a fost executat, probabil chiar în Târgu Mureș. O reconstituire a partiturii nu este doar posibilă, ci și indicată.

Opus 17a nr. 2 este binecunoscuta *Toccata (preludiu și fugă) pentru orchestră mare*. Această lucrare nu poate fi datată cu precizie. Versiunea inițială pentru pian se presupune că a fost compusă în perioada 1937-1938.¹ Se pare că ar fi făcut parte din proiectul unui balet ce avea la bază un libret de Ion Marin Sadoveanu și care ar fi purtat titlul de *Metamorfoze*. Versiunea pentru pian ar fi cuprins o *Introducere*, patru *Preludii și fugi* și trei *Intermezzi* cu rol de legătură.² Pe de altă parte, muzicologul Zeno Vancea, în analiza creației lui Silvestri, vorbește despre existența a trei *Preludii și fugi*, a *Introducerii* și a unui *Intermezzo*. De notat este faptul că Zeno Vancea este singurul ce a intrat în posesia unei pagini autografe de Silvestri, cu temele unui ciclu de trei *Preludii și fugi pentru pian op. 17* (fără alt titlu). Astăzi singurele exemple rămase din versiunea pentru pian solo sunt publicate în volumul al doilea din *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*, apărut la Editura Muzicală din București în 1978. Lucrarea a fost orchestrată ulterior, între anii 1938-1940. Cel mai probabil, prima audiție a *Preludiului* a avut loc în 8 mai 1941 la Ateneul Român în interpretarea Orchestrei Simfonice Radio și a fost inclusă într-un concert de muzică românească susținut cu ocazia aniversării a 20 de ani de la înființarea Societății Compozitorilor Români.³ *Toccata pentru orchestră mare* se pare că figurează în primă audiție într-un concert oferit de Orchestra Filarmonicii condusă de maestrul Enescu, în 23 aprilie 1945, la Ateneu. Compozitorul Ion Dumitrescu, prezentând programul, consemna: „[*Toccata*, n.a.] a fost scrisă pentru pian în 1938 și orchestrată. Este o fugă monotematică, după modelul fugii clasice a lui Bach, care se dezvoltă pe șase voci. Factura ritmică, de o noutate izbitoare, armonia inedită și orchestrația plină de vervă fac din această piesă una din cele mai

¹ „Lucrarea inițială, scrisă ca o schiță pentru pian a fost terminată în 1938.”, Theodor Bălan citat de Eugen Pricope în *op.cit.*, p. 272. În aceeași monografie, autorul adaugă: „Comentând un microrecital Silvestri (...), Ciomac, asemeni recenziei făcute de Cella Delavrancea, menționa *Toccata* elogios. Era în ianuarie 1937. Piesa exista sub forma pianistică mai înainte de 1938! Și de 1937? Să admitem că ea a fost «compusă» în sens orchestral în 1939? Sau 1940?”, p. 274.

² Informațiile oferite de Theodor Bălan și redată de Pricope în *op. cit.*, p. 272-273, sunt puse sub semnul întrebării de acesta din urmă: „...știut fiind stereotipul orânduirii preludiu-fugă, cum trebuia să facă acei *intermezzi* «legătura între cele patru fugi»? sărind oare peste preludiu? Devenind ei înșiși preludii, separând și dispersând deci aceste introduceri, adică preludiile?”. Trei dintre aceste preludii au fost interpretate de Silvestri la pian în 5 februarie 1940, la Radio.

³ Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 78. Am notat „cel mai probabil” deoarece nu este specificat care *Preludiu* ar fi avut premiera în 8 mai 1941. Date fiind informațiile disponibile cu privire la toate *Preludiile* pentru orchestră compuse de Silvestri, cel mai probabil acesta din *Toccata pentru orchestră* ar fi fost inclus în program.

reușite ale autorului.”¹ Nu știm dacă această apariție a inclus sau nu și *Preludiul*, despre care nu se menționează nimic. În anul 1955, *Toccata* a fost reorchestrată cu adăugiri și a cunoscut un nou *Preludiu*. Prima audiție în forma definitivă a avut loc în noiembrie 1956. Silvestri o considera: „un fel de balet, cu un subiect mai degrabă tragic și dramatic decât strălucitor. Chiar dacă la prima audiție pare o piesă de bravură, de fapt nu este. Este o piesă cu care se poate începe sau încheia un concert.”² Cu altă ocazie, compozitorul a explicat geneza acesteia: „Când am compus *Toccata* pentru orchestră, eu am vrut să redau un sentiment de vivacitate, monumentalitate și voioșie, în pofida canoanelor precise ale acestui gen, dinainte stabilite, pe care nu le-am urmat în chip dogmatic.”³ Autorul a luat drept model *Arta fugii* de Johann Sebastian Bach. Materialul întrebuițat provine din muzica populară românească iar orchestrația a fost realizată în maniera tradițională a muzicii simfonice românești. *Preludiul* evocă spiritul dansurilor din Transilvania iar subiectul *Fugii* se apropie de stilul unei melodii de dans din Ardeal. Lucrarea este un model de creație autentică și nu e de mirare faptul că în anii 1940 personalități precum Alfred Alessandrescu, Emanoil Ciomac și chiar Ionel Perlea au considerat-o „neortodoxă”, „haotică și incoerentă”. Totuși, criticii americani și-au exprimat aprecierea față de această lucrare inclusă de dirijorul Silvestri în programul concertelor din Chicago și Philadelphia în anul 1960: „un extraordinar studiu de perseverență și intensitate; extrem de complex; o compoziție bine alcătuită”. *Toccata* a impresionat prin ritmica percutantă, densitatea disonanțelor, politonalitate și spirit avangardist. Autorul a obținut succese răsunătoare în cele mai importante centre muzicale: Paris, Berlin, Londra, Praga, Moscova, Budapesta, la Tokyo, la Portsmouth și Bournemouth. *Preludiul și fuga* op. 17a nr. 2 a fost tipărită în anul 1958 de către Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și ulterior de către editura Salabert din Paris.

Din *Tripla fugă la trei voci* op. 17 nr. 3 a rămas doar o schiță. În cercetarea realizată de profesorul Constantin Ionescu-Vovu⁴ sunt redactate trei teme din versiunea pentru pian a acestei lucrări, preluate din autograful lui Zeno Vancea. Nu se cunosc alte informații cu privire la existența operei integrale.

¹ Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, Editura Muzicală, București, 1975, p. 274.

² În: John Gritten, *op. cit.*, p. 74.

³ Constantin Silvestri, *În jurul problemei formei și conținutului în muzică*, articol în revista *Flacăra* din 29 iulie 1950. Citat preluat de Lavinia Coman, *Constantin Silvestri*, p. 275.

⁴ Constantin Ionescu-Vovu, articolul *Silvestri inedit* publicat în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, pp. 97-98.

Metamorfoze pentru orchestră mare op. 18¹ este un titlu mult discutat, în diferite asocieri. Partitura există într-o formă incompletă (și neutilizabilă) la Muzeul Enescu din București. Pe pagina de titlu sunt trecute patru părți: *Sinfonia (Ouverture)* – 11 minute, *Sarabanda (Adagio)* – 13 minute, *Intermezzo (Scherzo-Trio* cu caracter de *Gigue*) – 9 minute, Finalul – *Passacaglia* – 13 minute. În realitate, singura parte ce există este *Passacaglia*, cu cca. 600 de măsuri finisate în partitură, dar neterminată. Constantin Ionescu-Vovu adaugă: „În josul partiturii apare și o versiune la două pian, mai lungă cu cca. 70 de măsuri dar tot incompletă (...). Celelalte părți cu titluri notate nu există. Planul, cu proporții prevăzute amănunțit, pare a confirma ipoteza expusă mai înainte, referitor la anticiparea sau proiectarea unor creații ulterioare.”²

Muzică de cameră

Muzica de cameră este foarte bine reprezentată în creația compozitorului printr-un număr de cca. 15 lucrări. Din păcate, mai mult de jumătate din numărul acestora există doar sub formă de schițe în Fondul de Manuscrise Silvestri de la Muzeul Enescu din București – sau au dispărut fără urmă.

Acesta pare a fi și cazul *Sonatei I pentru pian și violoncel* op. 12, compusă în 1935 și distinsă în anul 1937 cu *Premiul I Enescu*. Lucrarea figurează în indexul alcătuit la Bournemouth de însuși compozitorul, dar manuscrisul nu se găsește nicăieri. Se pare că partitura ar fi fost arsă de Silvestri, într-un acces de disperare și nemulțumire. Printre lucrările distruse atunci se numără: *Sonata pentru violoncel*, *Sonata pentru clarinet și fagot*, un trio pentru suflători, un cvartet, un cvintet, ș.a.m.d.³

Cvartetul pentru instrumente de suflat din lemn op.13 nr. 1, cu titlul *Holzbläserquartett*, poartă dedicația „Herrn Mihail Jora zugeeignet” și este datat în 22. VI – 5. IX. 1935. Prima audiție a avut loc la Viena la 27 mai 1936, iar la București

¹ John Gritten, în indexul lucrărilor silvestriene nu notează nimic în dreptul numărului de opus 18. Totuși, *Metamorfozele pentru orchestră* sunt consemnate la opus 18 de către Constantin Ionescu-Vovu în anexa cu opera lui Silvestri publicată în volumul citat, la Cluj în 2014. Tindem să acordăm credit datelor oferite de prof. Ionescu-Vovu, deoarece acesta a consultat manuscrisul aflat la Muzeul Enescu din București.

² Constantin Ionescu-Vovu, articolul *Silvestri inedit* publicat în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, p. 101.

³ Silvestri îi mărturisea lui Zeno Vancea despre lucrările distruse într-o scrisoare datată în martie 1940. În: John Gritten, *op. cit.*, p. 80.

în 7 noiembrie 1988.¹ Copia manuscrisului i-a fost încredințată profesorului Constantin Ionescu-Vovu, alături de *Sonata pentru flaut și pian* op. 23 nr. 2, ambele nefinalizate de către compozitor. Cvartetul este alcătuit din trei părți: I – *Agitato*, II – *Adagio lamentoso e con gran effetto*, III – *Pesante*. Finalul prezintă două variante: „în prima versiune autorul tăiase (probabil înaintea execuției) pasaje întinse, care modifică esențial proporțiile; drept care a scris după prima execuție în Austria o nouă variantă, aceasta din urmă încă neexecutată.”² Ionescu-Vovu a primit odată cu partiturile și împuternicirea scrisă de a le definitiva și de a le publica. În toamna anului 2013 Editura MediaMusica a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca a inițiat editarea lucrării într-o ediție critică îngrijită de Constantin Ionescu-Vovu.³

Sonata pentru flaut și pian op. 23 nr. 2 datată 20 iulie 1942 nu a fost terminată. Partitura de pian este incompletă iar partea a III-a nu prezintă indicații de dinamică și agogică. Odată ajunsă în posesia lui Constantin Ionescu-Vovu, aceasta a fost completată și finalizată. Într-o formă provizorie, sonata a fost prezentată în public în anul 1988 de către flautistul Vasile Mihaly și pianistul Sorin Petrescu în Studioul Ateneului Român din București.⁴ Ulterior a fost orchestrată de același Sorin Petrescu și, sub titlul de *Concert pentru flaut și orchestră*, a fost executată în primă audiție de Ion Bogdan Ștefănescu și Orchestra Națională Radio la 1 februarie 2013. Realizatorul transcripției relatează:

„Compusă în anul 1942, readusă la lumină 45 de ani mai târziu grație soției autorului, cântată o singură dată în concert, îngrijită de pianistul Constantin Ionescu-Vovu, așteptând încă publicarea, opera în cauză relevă spiritul ludic al fenomenului Silvestri, bine cunoscut, dar poate nicicând atât de subtil instalat în toate straturile conceptuale... Purtat de curentul neoclasic, fluxul sonor întâlnește cu ingeniozitate aluzia folclorică în structura melodică a mișcărilor extreme și în structura ritmică (omogen-eterogen) a mișcării mediane. Silvestri folosește limbajul atonal ca partener de dialog cu inflexiunile modale tipic românești și cu parcursuri diatonice de o naivitate copilărească, regizată cu rafinamentul maturității creatoare. În ascensiune sau suprapunere, cele trei facturi compun [...] o desfășurare alertă. Transpunerea

¹ Constantin Ionescu-Vovu, articolul *Silvestri inedit* publicat în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, p. 96. Prima audiție nu a avut loc „abia în iunie 1993” la Bournemouth, după cum notează John Gritten în monografia britanică citată, p. 71.

² Constantin Ionescu-Vovu, *op. cit.*, p. 96.

³ *Cvartetul op. 13 nr. 1* a și fost executat în cadrul Festivalului *Toamna muzicală clujeană*, în 2013.

⁴ Sorin Petrescu a fost student la clasa de pian a profesorului Constantin Ionescu-Vovu la Universitatea de Muzică din București. Prin intermediul acestuia a intrat Ionescu-Vovu în posesia *Cvartetului pentru suflători de lemn* op. 13 nr. 1 și a *Sonatei pentru flaut și pian* op. 23 nr. 2.

orchestrală este un omagiu adus marelui compozitor și o încercare de a face cunoscută această lucrare unui public cât mai larg.”¹

La sfârșitul anului 2013 și această sonată a fost preluată de către Editura MediaMusica a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj în vederea publicării imediate.

Revenind la ordinea cronologică a enumerării noastre, lucrarea camerală cu opus 13 nr. 2 este *Sonata breve a due voci* pentru clarinet și fagot (sau violoncel), violă (sau vioară) și violoncel sau pentru pian solo, datată 3-12 aprilie 1938 și revizuită în septembrie 1957. Conform informațiilor prezentate de biografii Eugen Pricope² și John Gritten³, această lucrare îi este dedicată lui Zeno Vancea. Totuși, manuscrisul original consultat de Constantin Ionescu-Vovu nu cuprinde această dedicație, fiind posibil să fie o dedicație de exemplar.

Inscripția de pe frontispiciul manuscrisului privind posibilele versiuni interpretative denotă mai degrabă absența unei execuții publice până la acel moment. În ciuda premiilor obținute și a reputației construite, lucrările silvestriene nu erau căutate de interpreți. În calitate de pianist, el a fost nevoit de nenumărate ori să își prezinte propriile lucrări pentru a le face cunoscute. În mod cert, prima audiție absolută a lucrării a constituit-o versiunea pentru pian în interpretarea compozitorului. Cel mai probabil, prima audiție a sonatei în versiunea pentru clarinet și violoncel a avut loc abia în 7 august 1976 la București, în interpretarea lui Aurelian Octav Popa și Cătălin Ilea.⁴ Destinația inițială a *Sonatei breve* este pentru două instrumente de suflat – clarinet și fagot (sau violoncel). Constantin Ionescu-Vovu, editorul *Pieselor pentru pian* de Silvestri menționează că în original vocea superioară este scrisă în transpoziție în *si bemol* iar vocea gravă apare pe alocuri în cheia de tenor. Acest lucru nu este cunoscut de interpreți, deoarece editarea sonatei există doar în versiunea pentru pian. În acest sens, ar fi binevenită și editarea versiunii originale pentru formație camerală.

Op. 13 nr. 3 se pare că îi revine unei alte lucrări camerale, presupus, *Trio pentru suflători*. O știmă de clarinet op. 13 nr. 3, fără alt titlu și nedată, există la Muzeul „George Enescu”. Aceasta conține două părți scrise cu cerneală, 15 pagini, text clar, revizuit, aparent finit, dar fără indicații de tempo, dinamică sau articulație. În pauze apare notat și un oboi, de aici prezumția unui *Trio pentru suflători*. Partitura și celelalte știmate lipsesc.

¹ Lavinia Coman, *Constantin Silvestri*, p. 277. Citat reproduș din textul manuscris din 2012.

² Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, p. 287.

³ John Gritten, *A Musician Before His Time: Constantin Silvestri, conductor, composer, pianist*, p. 243.

⁴ Înregistrarea realizată la Radio București există încă și este inclusă pe albumul „Constantin Silvestri, compozitor și dirijor”, colecția RadioLegende, lansat de Editura Casa Radio în 2013.

Silvestri figurează pentru a treia oară pe lista *Premiilor George Enescu* în anul 1936, cu *Cvartetul de coarde* op. 16 nr. 1. A fost publicat în 1939 și a cunoscut prima audiție în anul următor. Nina Cassian, în revista *Rampa*, menționează acest cvartet inclus în programul unui concert condus de Silvestri în iarna anului 1946 la Ateneu: „Publicul a încercat cu disperare să pătrundă tainele muzicii, dar și cea mai intensă concentrare a fost insuficientă pentru înțelegerea sensului atât de ascuns... Puțini sunt cei care pot aprecia concepțiile muzicale profunde ale compozitorului Silvestri.”¹ Primirea critică de care se „bucurau” compozițiile silvestriene l-a dezamăgit pe autorul lor, care pare că se afla cu un pas înaintea timpului său. Este posibil ca și acest cvartet să fi fost distrus de Silvestri, alături de *Sonata pentru pian și violoncel* op. 12. Totuși, scrisoarea adresată lui Zeno Vancea în care autorul menționează acest lucru este datată în 1940, iar recitalul de care am pomenit a avut loc în anul 1946. Ca atare, partitura exista și după accesul de disperare ce l-a determinat să-și ardă propriile lucrări. *Cvartetul de coarde* op. 16 nr. 1 figurează în indexul creației silvestriene, dar manuscrisul nu a apărut până în prezent.

Sonata breve op. 13 nr. 2 marchează începutul perioadei de creație camerală a lui Silvestri cu un caracter prin excelență neoclasic, abordare stilistică ce s-a impus până în 1944, anul compunerii *Cântecelor de pustiu* op. 27 nr. 1 și a *Cvartetului pentru coarde* op. 27 nr. 2. Zeno Vancea precizează că această categorie include „nu numai lucrări scrise în formele și maniera contrapunctică a barocului [...] ci și în sensul mai larg al concepțiilor estetice ale aceluși curent născut ca o reacție împotriva expresionismului, urmărind un mod de exprimare mai simplu, mai puțin încărcat de tensiunea emoțională a muzicii post-romantice.”²

Din perioada anilor 1939-1944 datează alte opt lucrări camerale aparținând lui Silvestri. Prima dintre acestea este *Sonata pentru oboi (ad. lib. vioară, flaut, clarinet în do) și pian*, op. 19 nr. 1, datată în 1939³, scrisă special pentru cea de-a VII-a ediție a Bienalei de Muzică Contemporană de la Veneția. Această lucrare se deosebește de tiparul clasic al sonatei prin numărul mare de teme întrebuițat și lipsa unei tonalități precise, după cum demonstrează profesorul și oboistul Aurel Marc în articolul dedicat *Sonatei pentru oboi și pian* op. 19 nr. 1.⁴ Prima parte, *Tempo di scherzo*, se caracterizează prin umor și mișcare. Partea a doua, *Rubato*, de factură

¹ În: John Gritten, *op. cit.*, p. 73.

² Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. II, p. 215.

³ Prima editare a lucrării a fost realizată de Silvestri: „...asta a fost prima mea încercare, dar și reușită, în materie de cartografie muzicală.” În: *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, articolul *Sonata pentru oboi și pian* op. 19 nr. 1 în *creația camerală silvestriană*, autor Aurel Marc, pp. 41-42.

⁴ Articolul *Sonata pentru oboi și pian* op. 19 nr. 1 în *creația camerală silvestriană* semnat de prof. Aurel Marc este publicat în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014, pp. 40-56.

romantică, conține fraze lungi de mare expresivitate. Partea a III-a, *Rondo*, are caracter rustic dat de utilizarea semnalului de bucium¹ atât ca inserție în tema de rondo, cât și separat. Din relatările lui Silvestri, se pare că lucrarea ar fi fost interpretată în primă audiție românească la Radio în 5 iunie 1939. Totuși, într-o cronică din 14 februarie 1940, Mihail Jora îi face următoarea sugestie în urma primei audiții a sonatei: „Învinuirea ce i-am putea aduce e doar că a încredințat oboiului partea concertantă a sonatei. Socotim că sonoritatea violinei ar fi mai potrivită cu conținutul muzical al lucrării, care ar îndulci unele asprimi pe care registrul acut al oboiului le scoate la iveală, în ciuda măiestriei oboistului Fuhrmann, care a executat sonata împreună cu autorul.”² Probabil că aceasta a rămas sub titlul de *Sonata pentru oboi, sau vioară, sau flaut, sau clarinet și pian* în urma sfatului primit de la profesorul său.

Ca factură și perioadă componistică, *Sonata a II-a pentru violină și pian op. 19 nr. 3* este rudă cu *Sonata pentru oboi și pian op. 19 nr. 1*. Spre deosebire de caracterul linear-tonal regăsit în opus 19 nr. 1, *Sonata op. 19 nr. 3* prezintă mari salturi intervalice. Compusă în 1940, a cunoscut prima audiție în 12 mai 1941, la Ateneul Român, în interpretarea lui George Enescu acompaniat la pian de Silvestri. Partea I are formă de sonată și prezintă în încheiere o concluzie exuberantă. Partea a doua apare îngâdurată, involburându-se pe parcurs. Finalul este un *Rondo* precedat de o introducere cu revalorificări ciclice. *Sonatele op. 19*, tipărite de Editura de Stat pentru Literatură și Artă, pot fi găsite la biblioteca Universității Naționale de Muzică din București.

Următoarea lucrare camerală este un *Cvartet pentru vioară, oboi, clarinet și violoncel op. 20*, compus în 1940 și menționat de John Gritten și Constantin Ionescu-Vovu în cataloagele cu lucrări silvestriene amintite deja. Se pare că manuscrisul nedatat se află la Muzeul „George Enescu”, iar pe unele pagini apare notat op. 21. Partitura nu există, însă știmatele sunt scrise clar. Părțile I-II sunt complete; partea a III-a (grafic înșelătoare, nefiind datată ca atare, cf. C. Ionescu-Vovu) este completă ca note, dar cu indicații dinamice și de articulație notate numai pe prima pagină a fiecărei știmate. Un început de parte a IV-a apare doar la vioară și la violoncel (Introducere 34 măsuri + Allegro incomplet). Părțile I-III se pot executa, după completarea indicațiilor lipsă.

Sonata pentru harpă op. 21 nr. 1 datează din iulie 1940. Multă vreme s-a crezut că prima audiție a avut loc abia în 13 noiembrie 1965 la Wigmore Hall în interpretarea harpistului spaniol Nicanor Zabalta. Din scrisorile lui Silvestri redacte

¹ Tema *Rondo*-ului construită pe semnal de bucium din repertoriul pastoral, aparține culegerii lui Béla Bartók, *Romanian Folk Music I* din 1912, p. 655.

² Ziarul *Timpul*, III, 1000, 14 februarie 1940, p. 2, citat reprodus de Ioana Raluca Voicu-Arnăuțoiu în *Constantin Silvestri. Biografie necunoscută*, p. 26.

de Viorel Cosma în Revista *Muzica* nr. 1/2010, aflăm că premiera avusese loc cu mult timp înainte, la București, în interpretarea harpistei Rozalia Bulacu Savin. Părțile componente sunt: *Cantando e rubato*, *Pensieroso-nostalgico (in Lesbos)* și *Brillante ma con innocenza*. *Sonata opus 21* este tipărită de Editura Schott din Mainz.

Sursele biografice consultate prezintă informații diferite în dreptul **opusului 22**. Eugen Pricope menționează aici *Sonata a II-a pentru violoncel și pian op. 22 nr. 1* și *Sonata pentru clarinet și pian op. 22 nr. 2*, prezentate în primă audiție în 27 februarie 1942. Constantin Ionescu-Vovu trece „necunoscut” la opus 22, dar în paranteză preia informațiile oferite de Pricope, cu următoarele completări: „prima audiție din 1942 se poate să îl fi avut pe I. Fotino la violoncel și pe C. Metani la clarinet”. John Gritten notează în catalogul operelor silvestriene *Sonata pentru fagot și pian op. 22*, compusă în 1941. Conform datelor oferite de John Gritten, *Sonata a doua pentru clarinet și pian*, amintită mai sus, figurează ca opus 23 nr.1 și împarte același număr de opus cu *Sonata pentru flaut și pian op. 23 nr. 2*. Informațiile prezentate nu se exclud cu totul. Într-o scrisoare către Zeno Vancea, datată 14 mai 1942, Silvestri relatează: „Vara trecută am compus o *Sonată pentru fagot și pian* și o alta pentru clarinet și pian, iar de atunci am amuțit.”¹ ca atare, lucrările au fost scrise în același an, 1941. Manuscrisele sonatelor opus 22 nu au apărut până acum.

Din anul 1944 figurează *Cvartetul pentru coarde op. 27 nr. 2*. Și de această dată anul compunerii diferă în sursele consultate: 1944² sau 1947.³ Prima audiție ar fi avut loc în anul 1955.⁴ Construit după rigorile clasice, *Cvartetul nr.2* este contemporan în stil și conținut. Scriitura este mai puțin încărcată decât în lucrările anterioare. Zeno Vancea observă simplitatea și claritatea mijloacelor armonice, plasticitatea liniei melodice și suplețea polifoniei. Partea întâi, *allegro* de sonată, se caracterizează prin zbucium și pasiune și dezvoltă două teme, pe baza unei celule generatoare. Tema I rememorează melodia vocală din *Nacht und Traüme op. 2* și revine, în manieră ciclică, în finalul lucrării. Motivul inițial se regăsește și în partea mediană, *Scherzo* cu trio ce debordează de veselie iar ultima parte, *Adagio*, este un admirabil cânt nostalgic. Partitura a fost publicată de Editura Muzicală și Salabert.

Ultima lucrare camerală, *Cvartetul nr. 3 pentru coarde op. 27 nr. 3* își datorează existența unei comenzi a Fondului Muzical al Uniunii Compozitorilor. Date contradictorii apar nu doar în privința anului în care a fost compus, 1948⁵ sau

¹ Scrisoarea este reprodusă de John Gritten în *op. cit.*, p. 80.

² John Gritten, *op. cit.*, p. 244 și Zeno Vancea, *op. cit.*, p. 223.

³ Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 281 și Constantin Ionescu-Vovu, *op. cit.*, p. 107.

⁴ Constantin Ionescu-Vovu, *op. cit.*, p. 107.

⁵ John Gritten, *op. cit.*, p. 244.

1952¹, ci și cu privire la componența lucrării. John Gritten adaugă în dreptul opusului 27 nr. 3 „părțile 3 și 4”, ca atare, în forma completă, *Cvartetul* ar avea patru părți. Pe de altă parte, Zeno Vancea, care redă și un exemplu muzical din partitură, precizează că acest cvartet este monopartit și se prezintă în caracterul unui *Scherzo*.² Conform precizărilor făcute, pentru prima dată în creația lui Silvestri se observă influența lui Bartók în structura melodică, armonică și ritmică. Dincolo de aceste informații, manuscrisul nu se găsește nicăieri.

Lucrări pentru pian

În catalogul operelor silvestriene, lucrările pentru pian ocupă un loc semnificativ, printr-un număr de alte cinsprezece piesece se adaugă versiunilor pianistice ale unor lucrări orchestrale, deja amintite. Dintre acestea, doar zece au fost tipărite de către Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor în culegerea intitulată *Piese pentru pian*: primul volum cu operele de tinerețe (op. 3, 4 și 6) a apărut în 1973, iar cel de-al doilea – cu sonatele și ciclurile expresioniste (op. 13 – op. 28) a fost publicat în 1979, ambele ediții aflate sub îngrijirea prof. Constantin Ionescu-Vovu. Editura Salabert din Paris a reprodus cele două volume în anul 1983.

Restul de cinci lucrări sunt menționate în diferite surse, în biografiile compozitorului sau în cronici de concert, însă manuscrisele nu au apărut până acum. Acestea sunt:

- *Variațiuni pe o temă de Paganini pentru pian*;
- o prelucrare pentru două pianе a suitei *Petruška* de Stravinsky;
- *Mica Suită pentru pian*, scrisă în 1934;
- *Passacaglia pentru pian*, scrisă probabil în 1938;
- *Sonata a III-a pentru pian op. 24 nr. 1*.

Variațiunile și prelucrarea suitei *Petruška* sunt doar trecute în revistă de către Eugen Pricope în monografia *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*³ publicată la Editura Muzicală în 1975, încă de pe atunci aflate sub semnul întrebării, datorită lipsei manuscriselor. Aceeași sursă menționează și *Mica Suită pentru pian* cu următoarea completare: „În prezentarea pe care am semnat-o în programul de sală al Filarmonicii «George Enescu» la datele de 25 și 26 mai 1958, menționam 1934 pentru *Mica Suită*. Îmi aduc aminte că rezumatul creației lui

¹ Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, p. 225.

² Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, p.225.

³ la p. 266.

Silvestri mi l-a confirmat însuși compozitorul.”¹ Dat fiind faptul că în catalogul operelor lui Silvestri numerele de opus 7, 8 și 9 sunt necunoscute, se poate presupune că unul dintre acestea ar fi fost atribuit suitei. Mai multe nu se cunosc.

Singura completare adusă *Passacagliei*, trecută cu numărul de opus 16 în monografia lui Pricope, este că aceasta a fost compusă „în orice caz, înainte de primăvara lui 1941.”²

Despre *Sonata a III-a pentru pian op. 24 nr. 1* se cunosc puține informații, dar totuși ceva mai consistente decât în cazul celorlalte lucrări pierdute. John Gritten, autorul monografiei britanice *A Musician Before His Time: Constantin Silvestri, conductor, composer, pianist*, plasează această sonată în catalogul operelor lui Silvestri în dreptul opusului 24 nr. 3, ca fiind compusă în 1943. Constantin Ionescu-Vovu îi atribuie cu semn de întrebare numărul de opus 26.³ O a treia sursă de referință o constituie cartea intitulată *Constantin Silvestri. Între străluciri și...cântece de pustiu* semnată de Eugen Pricope, dar care însă, nu include *Sonata op. 24* în numerotarea cronologică a creației compozitorului.

Dovadă că această sonată a existat și a trecut prin audiția publică o reprezintă cronicile semnate de criticul muzical Emanoil Ciomac, publicate inițial în revista *Timpul* din 5, respectiv 13 ianuarie 1944, actualmente incluse în volumul al doilea *Pagini de cronică muzicală 1939-1958*, apărut la Editura Muzicală din București în 1980.⁴ Se pare că aceasta a fost executată de compozitor la sala Dalles, la data de 16 decembrie 1943, în programul aceluiași recital figurând și optsprezece lieduri pentru voce și pian intitulate *Cântece ale dragostei și ale morții* (pe versuri de Heinrich Heine) de Silvestri, în interpretarea sopranei Arax Savagian acompaniată la pian de autor.

În lipsa partiturii, aceste cronici constituie singurele mărturii scrise despre forma și conținutul *Sonatei pentru pian op. 24 nr. 1*. Din acest motiv și în speranța că aceste fragmente pot oferi informații folositoare pentru regăsirea manuscrisului, dar și pentru a oferi tabloul complet al creației pentru pian de Silvestri, chiar și în absența partiturii, vom reda paragrafe relevante din cronici:

¹ Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, p. 268. Să fie totuși acest titlu ușor greșit și de fapt să fie vorba despre *Sonatina pentru pian op. 3 nr. 3* intitulată inițial *Mica sonată*? În lipsa partiturii acestea sunt doar ipoteze.

² Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, p. 272. Să fie oare vorba despre ultima parte a *Metamorfozelor pentru orchestră mare op. 18*, singura ce există în manuscris la Muzeul Enescu, într-o formă neterminată, cu o versiune pentru două pianе adăugată în subsolul partiturii?

³ Constantin Ionescu-Vovu în vol. *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014, articolul *Silvestri inedit*, p. 107. Totuși, prof. Ionescu-Vovu citează autorul britanic John Gritten, *op. cit.*, p. 209, unde se menționează *Sonata pentru pian nr. 3* dar fără un număr de opus.

⁴ pp. 274-281.

„Cu *Sonata* de o dificultate prodigioasă, executată de virtuozul demoniac care e dl. Silvestri, intrăm în ținutul modernismului – unde tânărul compozitor, de voie de nevoie, se întâlnește cu același soi de rezistențe, ca și mai marele său Dimitrie Cuclin – de care, am spus-o, îl desparte totuși o lume.

În partea a doua a acestei cronici mă voi ocupa în scurt cu această stranie și vie lucrare (...)”¹

„Spuneam în cronica trecută (și pe care acum nu facem decât s-o continuăm) că prejudecata împotriva «modernismului agresiv» al lui C. Silvestri s-a văzut complet dezmințită de melodioasele și armonioasele «lieduri» ale ciclului, *Liebes und Todes-Gesänge*. Dar *Sonata pentru pian* ce le urmează aruncă auditoriul iarăși în tabăra rezistenței și, aș zice, a confuziei. «Unde sunt planurile tradiționale ale genului?» – puteau întreba profesorii. «Unde sunt formele consacrate ale simfoniei?» – se întrebau aceiași și cu prilejul audiției *Marii simfonii* a lui Cuclin?

Am răspunde cu timiditate, dar adânc încredințați că nu facem o eroare estetică sau istorică, afirmând că atât unul, cât și celălalt compozitor nu aduc nici o revoluție de formă, și nu derogă de la legea, de la forma comandată de spiritul lucrării lor.

Primul *Allegro* al bucății lui Silvestri nu e în «formă-sonată».

Dar el nu face decât să urmeze tradiția, încă mai veche decât cea din vremea constituirii sonatei clasice, anume tipul «sonatei-suită», a suitei din care au decurs și sonata și simfonia clasică.

În acest tip din secolele XVII și XVIII, mișcarea întâi vie e, fie un preludiu, fie o transformare idealizată a unui dans – ca de pildă «Allemanda» – un *Allegro* nu prea accentuat într-adevăr dar ascultând de înțelesul prim al cuvântului însuși: «vesel», «vioi». «*Veloce*» al d-lui C. Silvestri e un *perpetuum mobile*, un *preludiu* ce are ca motiv un simplu desen melodic și ritmic, în care totuși recunoaștem o inflexiune de cântec sau de dans românesc. Din motivul acesta, ușor de urmărit, se desfășoară pe o ținută continuă o *introducere* de un efect dinamic care, cu tot limbajul ei modern, e de o formă și de un spirit tradițional. Virtuozitatea transcendentă pe care o cere interpretului e încă o trăsătură caracteristică de altminteri întregii lucrări.

Mai greu de desprins sunt «temele ciclice» ce apar în partea a doua a sonatei. Dacă le-am putea repera bine, *Adagio*-ul, *Menuetul-scherzo* cu trio, *Intermezzo*-ul și ritmicul *Presto final*, s-ar limpezi de îndată focarele lor.

Firește s-ar cere mai multe audiții pentru a ne familiariza cu ideile pe care compozitorul le camuflează cu intenție, și cu revenirile perioadelor lor, și cu vocabularul său special, într-adevăr dur și strident nu arareori – dar plin de substanță și muzicală și psihologică.”²

¹ în revista *Timpul*, 5 ianuarie 1944

² în revista *Timpul*, 13 ianuarie 1944

Se pare sonata ar fi fost interpretată și ulterior de Silvestri în cadrul aparițiilor sale televizate, în recitaluri de autor.¹ Însă, despre acestea, dacă s-a scris cândva, nu s-a păstrat nimic.

O altă lucrare menționată de Pricope este *Sonata quasi fantasia* fără număr de opus, însă mai multe surse admit că aceasta ar fi de fapt *Sonata per pianoforte op. 19 nr. 2*.

Aceste titluri au meritat să fie menționate aici, chiar și în absența manuscriselor, și conturează o imagine mult mai cuprinzătoare asupra a ceea ce a însemnat creația pentru pian în activitatea compozitorului.

În tabloul lucrărilor pentru pian publicate astăzi, se disting două perioade de compoziție, cea de-a doua fiind caracterizată de direcții stilistice distincte. Prima etapă de creație (1929-1933) se prezintă destul de omogen din punct de vedere stilistic și cuprinde: *Suitele op. 3 nr. 1 și nr. 2*, subintitulate *Copii la joacă* (1931, respectiv 1931-33), *Sonatina op. 3 nr. 3* (1931), *Dansuri populare românești din Transilvania op. 4 nr. 1 pentru pian la patru mâini* (1930) și *Suita a III-a op. 6 nr. 1 pentru pian* (1933). Perioada cuprinsă între anii 1938-1953 însă, evidențiază trei direcții stilistice: cea neoclasică (1938-1940) conturată în *Sonata breve a due voci, op. 13, nr. 2* și *Sonata per pianoforte, op. 19, nr. 2*; cea expresionistă (1944) regăsită în cele *Trei piese de concert, op. 25* și *Cântece de pustiu, op. 27, nr. 1* și o sinteză a celor două orientări enunțate cu un folclorism stilizat (1953), direcție urmată în *Sonata a IV-a – Rapsodia per pianoforte, op. 28, nr. 1*.

Corpusul opusurilor pentru pian s-a conturat de-a lungul a trei decenii, perioadă în care se poate distinge îmbinarea a două linii în ceea ce privește utilizarea limbajului: pe de o parte cultivarea constantă a unor procedee componistice preferate, ce definesc astfel aspectul unitar al stilului său, pe de altă parte o serie de elemente novatoare ce consacră aportul substanțial adus de Silvestri la evoluția stilistică a scriiturii pentru pian în cadrul creației proprii, cât și în contextul culturii muzicale românești contemporane.

Scriitura pianistică

Profiluri **melodice** comportând mari salturi intervalice întâlnim în toate lucrările pentru pian silvestriene, aceasta constituindu-se ca o trăsătură definitorie de limbaj. O constantă a construcțiilor liniar-orientate este saltul intervalic de

¹ John Gritten, în *A Musician Before His Time: Constantin Silvestri, conductor, composer, pianist*, p. 209 menționează o apariție televizată a compozitorului cu *Sonata op. 24* în interpretare proprie în anul 1977. Alte aspecte sunt omise.

cvartă, utilizat în piese de factură predominant polifonică, precum *Preludio* din *Suita a III-a op. 6 nr. 1*, element regăsit și în piesele de factură predominant omofonă sub forma unor figurații arpegiate de acorduri de cvartă (*Duetto* și *Baccanale* din *Suita a III-a*).

Evoluții melodice sau acordice intens cromatizate, deseori asimetrice metro-ritmic, devin argument al unor obstinații ritmico-armonice sau melodice, deformând tradiționalele reprezentări muzicale „istorice”. De remarcat în *Sonata per pianoforte op. 19 nr. 2* este contrastul realizat pe orizontală între melodia intens cromatizată, de factură expresionistă și simplitatea construcțiilor motivice de simplitate bartókiană (partea I, *Espressivo*).

Planul tematic prezintă un grad variabil de explicitate folclorică, comportând citarea sau trimiterile către melosul folcloric. Silvestri prelucrează melodii autentice populare în *Jocurile populare românești din Transilvania op. 4 nr. 1* preluate din culegerea lui Bartók. Linii melodice cu iz folcloric întâlnim și în suitele op. 3 nr. 1 și nr. 2 (*Suita I, Pastorală; Suita a II-a, Paiață*). Inserții melodice de factură folclorică cu caracter de joc sunt prezente în partea a doua a *Sonatinei op. 3*, în *Piese de concert op. 25 (I și III)*, dar și în ultima lucrare dedicată pianului, *Sonata-Rapsodie per pianoforte op. 28 nr. 1*.

Melodicul își va accentua specificitatea modernă în lucrările de amprentă națională, în măsura în care ciocnirile de secunde pe verticală vor fi tratate într-un regim de cultivare liberă și intenționată a disonanțelor – Lazăr, Rogalski, Paul Constantinescu, ocazional Jora. La Silvestri se poate observa o micro-evoluție în prima etapă de creație pianistică în ceea ce înseamnă conglomeratele de sunete derivate din melodie în finalul părți întâi a *Sonatinei op. 3 nr. 3* (1931), la cele devenite complementare melodiei (expusă în paralelisme de cvarte) în *Baccanale* din *Suita a III-a* (1933), la cele de sine stătătoare din finalul aceleiași *Baccanale*, culminând cu *cluster*-ele mâinii stângi.

Aspectul unitar al stilului său componistic este confirmat de prezența unisonului, dar și de planul tematic alcătuit din paralelisme. Ca mijloc de acompaniere a melodiei se remarcă *pedala* folosită cu scop unificator.

Ritmica este energică, percutantă, vivace și reprezintă o constantă de limbaj a părților rapide. Izomorfismul ritmic în ipostaze de *ostinato* ritmico-armonic cu funcție de acompaniament sau de izoritmie a întregii texturi muzicale apare folosit ca principiu de articulare și unificare a discursului muzical. Ritmica motorică constantă de factură neoclasică contrastează în părțile lente cu momente de tip improvizatoric. Structura quasi-improvizatorică este redată prin ritmica fluctuantă (diviziuni excepționale), ornamentația bogată și întrebuițarea măsurilor alternative.

Polimetria orizontală (juxtapuneri de metri diferiți) generează asimetrie la nivelul frazelor și în același timp, conferă discursului mobilitate, după cum o dovedesc părți din *Suita I (De-a prinselea)*; *Suita a III-a (Capriccio)* sau *Sonata breve op. 13 nr. 2* (partea I, *Vivace*) în care organizarea metro-ritmică, alternanța și eterogenia metrică tind spre limita nemensuralului.

Principiile de abordare a **multivocalității** de către compozitorii interbelici se referă la lărgirea cadrului tonal și modal, tendințele suspendării centrului determinând „autonomizări” ale componentelor discursului multivocal. Exploatarea resurselor de instabilitate ale modalului marchează începutul angajării pe linia modernității a creației compozitorilor Zeno Vancea, Mihail Jora, Filip Lazăr, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski și Constantin Silvestri. Structuri modale simple, diatonice sau complex cromatice și structuri polimodale întâlnim nu doar în suita folclorică op. 4 nr. 1, ci și în suitele op. 3 nr. 1 și nr. 2 și în *Sonata-Rapsodie op. 28 nr. 1*. Formule pentatonice regăsim în *Suita a II-a (Cu rochia bunicii – iz folcloric)*, în timp ce folosirea scărilor hexafonice și a modurilor cromatice îmbinate cu scări tonal-funcționale este specifică piesei de final a *Suitei a III-a, Baccanale*. Suprapunerile bitonale lărgesc destul de mult limitele tonalității în *Sonatina op. 3 nr. 3*, în timp ce sistemul atonal caracterizează discursul melodic al *Sonatei per pianoforte op. 19 nr. 2*.

Scritura armonică cu greu poate fi definită, neîncadrându-se într-un sistem anume. Aceasta nu este bitonală sau politonală, nu este organizată după principii seriale, ci primește funcția unui suport sonor „neutru”, de care melodia se poate detașa în mod cu totul independent. Tensiunile disonante se găsesc din belșug atât în piesele pentru orchestră, cât și în cele pentru pian, conferind discursului sonor o stare profund tragică, neadecvată cerințelor oficiale ale vremii. Secunde, cvarte mărite, octave micșorate, none mici întâlnim sub formă de figurații armonice, acorduri compacte sau arpegiate. În partea a doua a *Sonatinei op. 3 nr. 3 (Meditativo)* remarcăm frecvente ciocniri cromatice, conglomerate multifuncționale sau simple stări nefuncționale. În *Sonata breve a due voci op. 13 nr. 2* scrierea cromatică ajunge la apogeu. Evoluția spectaculoasă a limbajului anticipează sistemele modal-cromatice întrebuințate de compozitorii români în deceniile VI-VII. Tehnica polifonică se îndreaptă spre cea postserială, ajungând până la hotarul structuralismului.

Ostinato-ul și paralelismele de acorduri devin încă din faza timpurie a activității sale componistice (1930-1934) o permanentă a creației silvestriene, contribuind la individualizarea limbajului și stilisticii sale. Un rol determinant în adoptarea și dezvoltarea acestor tehnici a avut folclorul bihorean, relevat compozitorului de către culegerea lui Béla Bartók. *Basul ostinato* în acordică de cvarte și neabătutul marș în trisonuri paralele din suita folclorică, *Joc din drâmboie*,

stau, poate, la baza întregii construcții liniare și geometrizzante, la baza întregii evoluții constructiviste a muzicii lui Silvestri. Asprimea dramatică devine expresie fundamentală a discursului său muzical, dezvăluită în derularea motorică a pasajelor ce alternează cu momente lente, extrem de interiorizate, predominant lirice, dar ce reflectă uneori și o profundă tristețe, cu nuanțe disperate.

Influența lui Bartók și Stravinski se face resimțită în armonia silvestriană și prin frecvența utilizare a unui acord din familia structurilor biterțiale, ce prezintă o specifică tensiune bitonală și pune în valoare intervalul caracteristic al octavei micșorate. Paralelisme de octave micșorate sau mărite (sau intervale enarmonice) deseori însoțite de alte intervale disonante (secunde) descriu armonii cvasi-cluster. Des întâlnite sunt și configurațiile acordice în poziția largă a decimei.

Clustererele constituie apariții izolate în suitele op. 3, dar sunt utilizate în mod consecvent de autor începând cu *Suita a III-a op. 6 nr. 1 (Baccanale)*. Cu valoare inaugurală în scriitura pianistică românească, acestea reprezintă elemente ce confirmă aspectul inovator al lucrărilor silvestriene în contextul componistic românesc. Aspectele pianisticii de factură amplă din *Baccanale* (planuri supraetajate, acorduri masive) vor fi reluate și dezvoltate în lucrări de maturitate. În ultimul opus dedicat pianului, *Sonata-Rapsodie*, întâlnim game și acorduri de șase-opt sunete, clustere, executate *molto brillante*, ce acoperă întreaga claviatură în sonorități orchestrale. Limbajul evoluează către o armonie stratificată ce tinde spre totalul cromatic prin mișcarea paralelă a uriașelor arpeggiate sonore. „Stravinskianismul” ar fi, poate, calificativul fără apel convenit acestor pagini dacă etajările lor poliarmonice și clivajele polimodale (tonale) pe care ele le implică nu și-ar avea antecedente clare în propria creație a compozitorului. De remarcat este faptul că tensiunea acumulată se eliberează în consonanțe perfecte pe acordul de *Do major* la finalul fiecărei părți.

Modernitatea gândirii sale muzicale se definește printr-o **tendință de linearizare a discursului multivocal**, fie el de factură omofonă sau polifonă. Evoluții și structuri polifonice, scriituri de tip neobaroc apar frecvent în literatura vremii, inserate în forma și ciclul de sonată. Scriitură simplificată în mare parte la două voci întâlnim în *Sonatina op. 3 nr. 3*. În *Sonata breve a două voci op. 13 nr. 2*, regimul de „invențiuni la două voci” în stil contemporan din cele patru părți ale lucrării este sinonim cu absolutizarea polifoniei imitative și neimitative liniare. Libertatea de conducere a ductului imitativ ne reține atenția și în paginile de factură lineară ale părții întâi din *Sonata per pianoforte op. 19 nr. 2*.

Omfonie tratată liniar (monodie acompaniată) se aplică armoniei silvestriene în întreaga creație. Totuși, o evoluție se înregistrează, dar la nivelul tematicii și a tratării ei liniare, o emancipare față de modelul baroc și o tendință spre formulări tot mai personale fiind detectabilă în sonate.

Principiile alcătuirii formale în creația pentru pian de Silvestri sunt diverse: forme strofice (bistrofice și tristrofice, rondo miniatural – frecvent întâlnite în suite), polifonice (invențiunea) și cele tematice-dezvoltătoare (forma de sonată cu multiple ipostaze). Forma de sonată își menține caracteristicile în *Sonata breve op. 13 nr. 2* (bitematism, dezvoltare, repriză) printr-un efort considerabil de cramponare în tiparele tradiționale. *Sonata per pianoforte* revine la gândirea ciclică din *Sonatina op. 3 nr. 3*, dar pe baza lărgirii concepției despre formă. Aceasta se deosebește de tiparul clasic atât prin lipsa unei tonalități precise, cât și prin numărul mare de teme întrebuințat. Temele depășesc granițele tradiționale constituind adevărate zone tematice (episoade) de dimensiuni extinse, ce operează după legile știute ale formei de sonată. Lipsa delimitărilor tematice determină o cursivitate a discursului muzical, realizată nu doar prin variație, ci și prin secvențări de lungă durată ale acelorași elemente.

Dansul, ca miniatură instrumentală devine cel mai reprezentativ mod de manifestare a „îndrăznelilor” ritmice, armonice și de instrumentație în componistica românească interbelică. Lucrare de referință în creația lui Silvestri o constituie suita folclorică pentru pian la patru mâini. Compozitorul propune o versiune abstractizantă și fantastă a unui „tempo di valzer” în partea a doua a *Sonatei per pianoforte op. 19 nr. 2*, după modelul lui Ravel din poemul coregrafic pentru orchestră, *La valse*. De la ultima sonată compusă în anul 1940, până la *Sonata Rapsodie op. 28 nr. 1* saltul este evident, atât în ceea ce privește construcția liberă a formei, cât și datorită dificultăților tehnice mult mai mari impuse interpretului.

Cea mai importantă sursă și principiu de compoziție în creația lui Silvestri îl reprezintă **improvizația**, în forme de tip fantezie: preludiul, fantezia, toccata, improvizația, invențiunea, recitativul, cântece folclorice. Structura de tip improvizatoric ce caracterizează *Suita a III-a op. 6 nr. 1* primește o importanță aparte în lucrările de maturitate. Procedul variațional ce stă la baza construcției formale a *Pieseii de concert op. 25 nr. 2*, *Con gran sensibilità* are tentă improvizatorică. *Piesa de concert op. 25 nr. 3*, *Recitativo* desfășoară arpegii de mare virtuozitate de tip romantic-impresionist pe suprafețe extinse, după principiul fanteziei. Partea a doua a *Sonatei-Rapsodie op. 28 nr. 1*, *Lirico, e molto sensibile* prelucrează o doină prin procedul variației improvizatorice și alternează pasaje melismatice greu încadrabile în măsură. Ultima parte a sonatei op. 28, *Vivace, virtuosamente* renunță la tematism și adoptă ca principiu de alcătuire formală improvizația. Natura improvizatorică era parte din constituția compozitorului, iar execuțiile lucrărilor sale nu trebuie să piardă din vedere acest aspect, fără de care universul creat nu va apărea niciodată împlinit.

Asemenea unor contemporani ca Enescu, Bartók sau Toduță, Silvestri folosește o notație minuțioasă în ceea ce privește **dinamica, agogica, diferitele**

maniere de atac pianistic și pedalizarea. Observăm că odată cu trecerea timpului, compozitorul acordă o atenție din ce în ce mai mare notațiilor de natură interpretativă, direct proporționale cu scriitura din ce în ce mai complexă a lucrărilor târzii.

Rigoarea componistică și spiritul improvizatoric al interpretului-compozitor se observă în atenția, minuțiozitatea și varietatea indicațiilor de **tempo și agogică**. Valori metronomice sunt înscrise la începutul fiecărei părți a tuturor lucrărilor pentru pian. Autorul alătură acestora termeni de tempo consacrați de tradiție, în care mișcarea poate fi asociată și cu ilustrarea unui caracter. Din prima etapă de creație (1930-1933), *Sonatina op. 3 nr. 3* este singura lucrare în care termenii de expresie (*Con importanza, Meditativo* și *Con spirito*) înlocuiesc termenii de mișcare obișnuiți. Aceste indicații constituie atenționări asupra unor atitudini ce vor favoriza redarea atmosferei diferitelor părți din lucrare. De asemenea, în sonatină bara finală de măsură fixează și durata de execuție. Această modalitate de notare a duratei, a minutajului, la încheierea fiecărei părți a unei lucrări corespunde unei rigori în concepție și interpretare comparabile cu cea a lui Stravinski, Bartók sau cu cea a lui Enescu. Începând cu anul 1938, fiecare piesă în parte alătură valorilor metronomice termeni de expresie și/sau tempo/caracter și durată. Marea majoritate dintre acestea prezintă la finalul părților și data și locația definitivării.

Agogica vine în sprijinul caracterului improvizatoric, prin realizarea unui pronunțat rubato. Structura quasi-improvizatorică este sugerată printr-o agogică scrisă extrem de detaliat: indicații metronomice, semne grafice (săgeți corespunzătoare *allargando*-ului și *accelerando*-ului), fermate, cezuri, bare de măsură punctate, indicații precum: *rall.*, *a tempo*, *calando*, *più tranquillo*, *più mosso*, *accelerando*, *incalzando*, *animando*, *stringendo poco a poco*, *poco rit.*, *mosso quasi cadenzace* orientează desfășurarea discursului muzical. La prima vedere, aceste notații par să îngrețosească libertatea de concepție a interpretului, dar de fapt îi permit acestuia să-și însușească o știință a improvizației pe care Silvestri o stăpâna de timpuriu ca pianist și pe care ne-o dezvăluie cu prisosință în compozițiile sale.

Am constatat încă din suitele pentru pian că autorul și-a pus nenumărate probleme de expresie și coloristică muzicală. **Dinamica** extrem de diversificată include toate gradele de intensitate sonoră cuprinse între *pppp* – *fff*, deseori însoțite de indicații de expresie, o atenție deosebită îndreptându-se spre diferențierea nuanțelor mici aparținătoare aceleiași categorii, reliefând momente de un rafinat colorit timbral. În acest sens, *Cântecele de pustiu op. 27 nr. 1* sunt edificatoare, prin multitudinea indicațiilor de nuanțe, tempo și expresie, de unde și subtitlul *Studii de nuanțe*: semne dinamice, gradări subtile operate îndeosebi în sfera *ppp-mp*, diverse moduri de articulație și accentuare, indicații de interpretare și pedalizare

(*mormorando, come arpa, armonioso, una corda, ș.a.m.d.*), ce își găsesc corespondent doar în creația enesciană. Pentru a preveni confuziile ce pândesc subtilitatea unor distincții dinamice deosebit de fine, compozitorul însuși a alcătuit un tabel amănunțit cuprinzând o scară precisă a gradelor de intensitate sonoră, a tipurilor de accente și semne agogice, listă publicată în deschiderea ambelor volume cu *Piese pentru pian* de Silvestri, apărute la Editura Muzicală, București (1973, respectiv 1979). Rigoarea notațiilor din lucrările pentru pian decurge îndeobște din practica interpretativă a compozitorului, din înzestrarea sa improvizatorică.

Caracterul excepțional al fluctuațiilor dinamice solicită din plin gândirea și abilitatea interpretului. Întâlnim în lucrările sale: dinamică variabilă pe segmente restrânse; schimbări dinamice bruște – contraste de concepție orchestrală; tranziții sau variații dinamice pe secțiuni extinse. Planul dinamic se intersectează cu agogica discursului muzical pentru a configura minime și maxime de tensiune.

Un rol important în determinarea specificului interpretativ îl dețin accentele: *portato staccato*, *marcato* >, *marcatissimo* ^ . Acestora li se adaugă prescurtări de tipul *sf*, *rfz* și *fp*, cu rol de subliniere a ritmicității alături de efectul coloristic. Un alt element dinamic ce se face remarcant este un accent notat în interiorul arcului de *diminuendo*, impuls sonor ce își găsește corespondențe în articulația instrumentelor de suflat.

Alte indicații ce denotă **viziunea orchestrală** a compozitorului sunt indicații precum: *quasi Vlc.*, *quasi pizz.*, dar și semne grafice *cresc.* – *decresc.* < notate deasupra unui singur sunet, cu evidentă trimitere la posibilitățile dinamice ale instrumentelor netemperate. Componenta timbrală are un rol esențial în diferențierea planurilor sonore. În concepția lui Silvestri arta pianistică și cea componistică s-au contopit cu viziunea orchestrală. Particularitățile fiecărui registru, alături de dinamică și de expresie, conturează diferite culori instrumentale, ce pot fi asociate cu timbrul specific al instrumentelor din orchestră. În concluzie, concepția interpretului pianist va fi una de natură orchestrală.

Multitudinea **indicațiilor de expresie** solicită din plin disponibilitatea afectivă a interpretului, capacitatea de reflecție, de introspecție. Dialectica contrastelor, alternarea momentelor contemplative cu cele de un mare dramatism au dat naștere la termeni care fac dovada unor extrem de extinse paletе expresive. Diversitatea de termeni întrebuițați nu se referă doar la descrierea caracterului și a expresiei. Compozitorul evidențiază frazarea prin folosirea unor termeni ce combină aspectele dinamice și agogice și inspiră pianistul în găsirea sonorității potrivite prin termeni ce au în mod evident și o componentă timbrală. Dintre aceștia amintim aici: *dolce*, *dolcissimo*, *recitando*, *sempre molto tranquillo*, *calmo come prima*, *grazioso*, *delicato*, *espressivo*, *semplice*, *marcato*, *cantando*, *tumultuoso*, *brutale*,

sensibile, flebile, sognando, con umore, con passione, nostalgico, con dolcezza, brillante, con esuberanza.

Modalitatea de articulație este esențială în redarea contrastelor de caracter și expresie. *Legato*-ul apare ca o condiție pentru buna frazare și reliefare a linii melodice, pentru desemnarea caracterului liric sau ludic, în funcție de caz. În *Sonata breve* tehnica *legato* predomină partitura *Scherzo*-ului și compensează pentru scriitura fragmentată, conferind cursivitate construcției muzicale. *Nonlegato* și *tenuto* (uneori însoțit de accent) vin în sprijinul caracterului ludic, cu mențiunea că în suita folclorică acestea sugerează caracterul „vorbit” sau „cântat” al melodiei. Tehnica *staccato* este întrebuințată fie pe secțiuni extinse (în suite în special) sau izolate, deseori semnul de *staccato* fiind suprapus altor tehnici de execuție: *staccato* și *tenuto*, *staccato* și *accent*, fragmente în *staccato* cuprinse sub linia de *legato*, asociate pentru o mai sugestivă relevare a caracterului *giocos*, *leggiero*, *marcato*, ș.a.m.d.

Formule de tipul **ornamentelor** sunt utilizate în mod special pentru redarea caracterului, mai degrabă decât pentru înfrumusețarea discursului muzical. Acestea sunt de tipul appoggiaturilor și arpeggiato-urilor, formule melodice de treizecișidoimi, mordente, triluri și tremolo-uri, glissando-uri, densitatea scriiturii aflându-se întotdeauna în raport de complementaritate cu planul dinamic.¹

Un rol important în redarea contrastelor de caracter și expresie îl deține **pedala**. Jocul de pedală, privit ca element de culoare, e notat concis și variat. Pedala de susținere apare notată cu semn de încetare sau de aerisire a sonorității (ridicată pe jumătate, urmată apoi de o nouă apăsare), dar și fără semn de încetare ce presupune folosirea ei liberă, ca și în cazul indicației *con Ped.* Semipedalizarea, notată $\frac{1}{2}$ *Ped.*, se dovedește a fi de real ajutor în realizarea efectului de pedalizare filată. Indicația de a cânta fără pedală pasaje întinse permite redarea unor efecte percusive, cu rol de subliniere a caracterului ritmic. Indicațiile cu privire la aplicarea surdinei rareori apar notate, deși am constat înclinația compozitorului pentru diferențierea nuanțelor mici, ceea ce ne face să credem că pianistul Silvestri stăpâna o tehnică excepțională, o calitate și un rafinament al sunetului, care dovedesc o înzestrare de excepție.

¹ Ne referim aici la acele triluri și tremolo-uri executate în valuri dinamice în încheierea părții I a *Sonatei Rapsodie op. 28 nr. 1*, în sonoritate amplă de factură și concepție orchestrală. De cele mai multe ori, densitatea scriiturii determină o creștere dinamică.

Concluzii

Stilul componistic al lui Silvestri, considerat la vremea lui „avangardist”, a constituit deseori subiectul unor controverse. A devenit țintă a atacurilor îndreptate contra „formalismului”, creațiile sale fiind mult timp criticate pentru „cosmopolitism” și „modernism steril”. Acestea ar fi fost puse pe seama muzicii sale puternic cromatizate și a stilului său caracteristic neoclasic, unde armonia disonantă, dificil de definit, primește asprimi independente de melodie, cu o funcție de suport neutru. În perioada anilor 50, tot ce ținea de tradiție era reconsiderat și direcționat de către noile imperative ale politicii culturale. Reprezentanții Partidului Comunist demolau curente și direcții ale muzicii secolului XX și personalitățile reprezentative ale vieții artistice. Compozitorii de frunte ai școlii românești care s-au lăsat influențați de acestea au fost aspru criticați. Printre aceștia se numără George Enescu, Mihail Jora, Constantin Silvestri, Paul Constantinescu, Mihail Andricu și Alfred Alessandrescu. Lucrările compuse de Silvestri după 1944 și cele revizuite după 1950 nu au urmărit linia oficială a unui folclorism facil, motiv pentru care a fost „suportat” în viața muzicală românească mai cu seamă datorită calității sale dirijorale, imposibil de contestat. În articolul intitulat *În jurul problemei formei și conținutului în muzică* publicat în ziarul *Flacăra* din 29 iulie 1950, Silvestri a îndrăznit chiar să înfrunte public noile dogme estetice oficiale, argumentând în ce eroare gravă se aflau cei ce susțineau că muzica trebuie să oglindească „înfăptuirile clasei muncitoare.”¹ În ciuda eforturilor depuse, persecuțiile l-au determinat să aleagă calea exilului în deceniul al șaselea, stabilindu-se ulterior în Anglia.

Impulsionat de avântul carierei sale dirijorale, compoziția a început să ocupe un loc din ce în ce mai neînsemnat în activitatea creatoare a lui Silvestri. Până la urmă, singura legătură menținută cu compoziția a rămas aceea de a-și dirija, din când în când, o lucrare proprie.

¹ Articolul poate fi consultat în cartea *Constantin Silvestri. Biografie necunoscută*, autoare Ioana Raluca Voicu-Arnăuțoiu, Editura Ars Docendi, Universitatea din București, 2013, pp. 52-54.

ANEXĂ

CATALOGUL OPERELOR LUI CONSTANTIN SILVESTRI¹

- *Lieduri* op. 1 pe versuri de Heinrich Heine. 1928. Publicat la „Lito Pregler” în Timișoara în 1928. Rev. în 1934.²
- *Nacht und Traüme* op. 2. nr. 1 pe versuri de Matthäus von Collin. 1929. Lucrare corală cu acompaniament de pian. P. a. 24 noiembrie 1954, București.
- *Suita I pentru pian „Copii la joacă”*, op. 3 nr. 1. 1931. Dedicatie: „Lucrare compusă și dedicată cu profund respect Măriei Sale Mihai Mare Voievod de Alba Iulia”, rev. 1944. Editura Muzicală, 1973; Salabert 1983.
- *Suita a II-a pentru pian „Copii la joacă”*, op. 3 nr. 2. 1931-1933. Aceeași dedicație, rev. 1944. Editura Muzicală, 1973; Salabert 1983.
- *Sonatina pentru pian solo*, op. 3 nr. 3. 1931. Aceeași dedicație, rev. 1944. Cele trei lucrări op. 3 – Editura Societății Compozitorilor Români (rev. de autor în 1944); Editura Muzicală, 1973; Salabert 1983.
- *Jocuri populare românești din Transilvania* (pe teme bihorene din culegerea Béla Bartók), op. 4 nr. 1. Versiunea pentru orchestră, 1929 (p. a. 10. III. 1933). Editura Novello. Versiunea pentru pian la patru mâini. 1930 (inițial op. 5). Editura Muzicală, 1973; Salabert 1983.
- *Trei piese pentru orchestră de coarde*, op. 4 nr. 2. 1931 sau 1933,³ rev. 1950. P. a. 1951. Comandă a Fondului Muzical al Uniunii Compozitorilor. Editura E.S.P.L.A.; Editura Novello.
- Op. 5 – necunoscut. (inițial *Jocuri populare românești din Transilvania* pentru pian la patru mâini, ulterior op. 4 nr. 1).
- *Suita a III-a pentru pian*, op. 6 nr. 1. 1933. *Baccanale*, ultima piesă a suitei, a fost tipărită și separat, sub op. 6 nr. 2 de către Editura Uniunii Compozitorilor în anul 1956. Suita completă: Editura Muzicală, 1973; Salabert 1983.
- Op. 7-9: – necunoscute.

¹ Catalogul a fost întocmit pe baza datelor oferite de John Gritten în: *A Musician Before His Time: Constantin Silvestri, conductor, composer, pianist*, Warwick Edition, Londra, 1998, Appendix 1 *Silvestri's works*, pp. 243-244 și conform *Catalogului operelor lui Constantin Silvestri* alcătuit de prof. Constantin Ionescu-Vovu, publicat în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014, pp. 105-107, reactualizat în revista *Muzica nr. 1/2014*, pp. 50-53, existentă și în format electronic.

² John Gritten, *op. cit.*, p. 243. Ciclul este alcătuit din 11 momente organizate în două caiete (10 *lieduri* și un *Intermezzo* al pianului), conform informațiilor oferite de Lavinia Coman în *op. cit.*, p. 264. John Gritten menționează un total de 24 de *lieduri*, nu se cunoaște unde se află o parte dintre acestea, dar se știe că în anul 1934 ciclul de *lieduri* a suferit transformări.

³ Anul compunerii diferă în sursele consultate: În: John Gritten, *op. cit.*, p. 243 „1932 sau 1933”, în: Lavinia Coman, *op.cit.*, p. 270 apare 1933 iar Constantin Ionescu-Vovu în anexa publicată în volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014, p. 105, notează anul 1931.

- *Cinci capricii pentru orchestră de coarde* (cu voce *ad libitum*) op. 10, „dedicate Domnului Jora”. 1934.¹ *Premiul II Enescu*, 1934. Material de orchestră copiat, complet, scris clar. Fără partea vocală și fără partitură – Mss. Muzeul Enescu, București. Partitura – Mss. La Biblioteca Filarmonicii din Târgu Mureș. Partea vocală la Constantin Ionescu-Vovu.
- *Cinci cântece pe teme bihorene pentru voce și pian*. 1933-1940. Fără număr de opus.² Mss. Muzeul „George Enescu”.
- Op. 11: – necunoscut.
- *Sonata I pentru pian și violoncel*, op. 12.³ 1935. Distrusă. *Premiul I Enescu*, 1937.
- *Triptic* – suită de balet. 1936. Fără opus. Din această suită există doar prima parte *Nașterea* – partitură pentru orchestră mare. Mss. Muzeul Enescu.
- *Cvartet pentru instrumente de suflat din lemn*, cu titlul *Holzbläserquartett* op. 13 nr. 1. 22. VI – 5. IX. 1935. Dedicatie: „Herrn Mihail Jora zugeeignet”.⁴ P.a. 1936, Viena. Mss. C. Ionescu-Vovu. În curs de tipărire la Editura MediaMusica, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj.
- *Sonata breve a due voci* pentru clarinet și fagot (sau violoncel); violă (sau vioară) și violoncel sau pentru pian solo op. 13 nr. 2. Compusă în 3-12 aprilie 1938, rev. septembrie 1957. „Dedicată lui Zeno Vancea”.⁵ P. a. 7 august, 1976 (Aurelian Octav Popa/ Cătălin Ilea) – înregistrare fonoteca Radio și CD Radio Legende. Editura Muzicală, 1979; Salabert, 1983.
- *Trio pentru suflători* op. 13 nr. 3. Datat 1938. Știma de clarinet – Mss. Muzeul Enescu.
- *Concerto grosso (Concert pentru orchestră de coarde)* op. 14 nr. 1. 1934-1936.
- *Concerto grosso* op. 14 nr. 2. 1934-1935. P. a. 9 februarie 1942 (doar partea a III-a *Adagio lamentoso*).⁶ Partiturile ambelor concerte pentru orchestră de coarde op. 14, reconstituite de Csiky Boldizsár, se află în posesia Bibliotecii Filarmonicii din Târgu Mureș.⁷
- Op. 15: – necunoscut.

¹ În: John Gritten, *op. cit.*, p. 243 apare notat anul 1934. Informația este preluată și de Lavinia Coman în *op. cit.*, p. 272. Constantin Ionescu-Vovu în anexa publicată în vol. citat, p. 105, notează „1932-33”.

² Lavinia Coman în volumul *Constantin Silvestri*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 2014, p. 272 menționează faptul că ciclul de *Cinci cântece pe teme bihorene* constituie varianta pentru voce și pian a *Capriciilor pentru orchestră op. 10* și poartă astfel numărul de opus 10 nr. 2. A se vedea capitolul despre activitatea de creație a compozitorului Silvestri din prezenta cercetare.

³ Cf. John Gritten, *op. cit.*, p. 243.

⁴ Manuscrisul s-a aflat în posesia prof. Constantin Ionescu-Vovu. Lucrarea a fost publicată de către Editura Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca în toamna anului 2013, când a avut loc și prima audiție în cadrul aceleiași instituții.

⁵ John Gritten, *op. cit.*, p. 243 și Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 287. Dedicatia nu apare în manuscrisul original. Posibilă dedicație de exemplar.

⁶ Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 271. Autorul menționează „trei *Concerti grossi*”. Nu se cunosc alte date despre cel de-al treilea concert, care pare a fi pierdut.

⁷ Partiturile au fost reconstituite de compozitorul Csiky Boldizsár.

- *Cvartet de coarde* op. 16 nr. 1.¹ 1936. Premiul II Enescu, 1936. Publicat în 1939. P. a. 1940. Nu există alte informații.
- *Preludiu și fugă (patru voci) pentru orchestră de coarde* op. 17 nr. 1. Material de orchestră copiat, complet, scris clar. Muzeul Enescu.²
- *Concert pentru orchestră mare* op. 17a nr. 1. Material complet. Fără partitură. Mss. Biblioteca Filarmonicii din Târgu Mureș.
- *Preludiu și fugă (Toccata) pentru orchestră mare* op. 17a nr. 2. Compusă pentru pian în 1938. Orchestrată în 1939, rev. 1955.³P. a. 23 aprilie 1945. Editura Muzicală, 1958. Editura Salabert.
- *Tripla fugă* op.17 nr.3. Schiță.⁴ Nu se cunosc alte informații.
- *Metamorfoze pentru orchestră* în patru părți, op.18. Doar ultima parte, *Passacaglia* există, incompletă (orchestră + versiune două pian). Mss. Muzeul Enescu.⁵
- *Sonata I pentru oboi (ad. lib. vioară, flaut, clarinet în do) și pian*, op. 19 nr. 1. 1939. Editura Bienale din Venezia. VII Festival Internazionale di Musica Contemporanea.⁶ Editura Muzicală.
- *Sonata per pianoforte (Sonata quasi una fantasia)* în două părți, op. 19 nr. 2. 1940, rev. 1957. P. a. În 12 mai 1941, Ateneul Român, cântată de autor.⁷ Mss. Uniunea Compozitorilor. Publicată: Editura Muzicală, 1979; Salabert, 1983.
- *Sonata a II-a pentru violină și pian* op. 19 nr. 3. 1940. P.a. 12 mai 1941, Ateneul Român (G. Enescu/ C. Silvestri).⁸ Editura Muzicală.
- *Cvartet pentru vioară, oboi, clarinet, violoncel* op. 20. 1940. Trei părți finite din patru. Fără partitură. Mss. Muzeul Enescu.
- *Sonata pentru harpă*, op. 21 nr. 1. Iulie 1940. P. a. 1955, Rozalia Bulacu-Savin – fonoteca Radio și CD Radio-Legende. Editura Schott, Mainz.
- *Sonata pentru fagot și pian* op. 22. 1941⁹ sau *Sonata a II-a pentru violoncel și pian* op. 22 nr. 1 și *Sonata pentru clarinet și pian* op. 22 nr. 2. Nu există alte informații.

¹ Cf. John Gritten, *op. cit.*, p. 244. Cf. Eugen Pricope, *op.cit.*, p. 272, op. 16 i-ar reveni *Passacagliei pentru pian*.

² Constantin Ionescu-Vovu, anexa din *op. cit.*, p. 106. În dreptul acestui nr. de opus John Gritten notează „*Metamorfoze (Preludiu și fugă)*. Pian și orchestră. 1939. Ms.”, *op. cit.*, p. 244.

³ John Gritten, *op. cit.*, p. 244. Nu se cunoaște exact anul în care a fost finalizată. Lavinia Coman în *op. cit.*, p. 274, notează 1938 sau 1940, Constantin Ionescu-Vovu în *op. cit.*, p. 106 notează anul 1940. Există o serie de confuzii și nelămuriri în privința acestei lucrări.

⁴ Informație prezentată doar de prof. Constantin Ionescu-Vovu în anexa publicată în *op. cit.*, p. 106.

⁵ Constantin Ionescu-Vovu, în anexa publicată în *op. cit.*, p. 106. John Gritten, în *op. cit.*, p. 244, nu menționează nici o lucrare în dreptul numărului de opus 18, ba mai mult în dreptul op. 17 notează „*Metamorfoze (Preludiu și fugă)*. Pian și orchestră. 1939. Ms.”

⁶ Aceste informații apar pe coperta partiturii, însă această sonată a fost de fapt caligrafiată de Silvestri pe hârtie de calc „nu la Veneția, ci în *Cetatea lui Bucur* de pe malul Dâmboviței.” Eugen Pricope, *Constantin Silvestri. Între străluciri și...cântece de pusti*, pp. 249-250.

⁷ Conform unui afiș de concert aflat pe pereții culoarului Universității de Naționale Muzică, București. În același concert Dinu Lipatti și-a prezentat la pian propria lucrare *Fantezia în două părți* op. 8.

⁸ În interpretarea lui George Enescu-vioară și Constantin Silvestri-pian.

⁹ John Gritten, *op. cit.*, p. 244.

- *Sonata pentru flaut și pian* op. 23 nr. 2. 20 iulie 1942. P. a. 7 noiembrie 1988, București. Mss. C. Ionescu-Vovu. În curs de tipărire la Editura MediaMusica, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca.
- *Sonata a III-a pentru pian* op. 24. 1943. Nu se știe unde se află.¹
- *Trei piese de concert pentru pian*, op. 25 I. 1944. Dedicat clasei prof. Constanța Erbiceanu: Magda Nicolau, Lydia Cristian, Irina Lăzărescu.² Publicate 1945 (fără ed.); Editura Muzicală, 1979; Salabert, 1983.
- *Piesă de Concert* op. 25 nr. 5, dedicată „Lydiei” (din seria a II-a, datată 28. IV. 1944). Tipărită în 1945. Muzeul „George Enescu”.
- *Variațiuni: Liebe ein lustiges thema* op. 26 nr. 1. 1944. Nu se cunosc alte informații.³
- *Cântece de pustiu – Studii de nuanțe*, op. 27 nr. 1. 1944. Ediție proprie 1945. Mss. Muzeul „George Enescu”. Editura Muzicală, 1979; Salabert, 1983.
- *Cvartetul pentru coarde* op. 27 nr. 2. 1944 sau 1947.⁴ P. a. 1955. Editura Muzicală și Editura Salabert.
- *Cvartetul nr. 3 pentru coarde* op. 27 nr. 3. 1948 sau 1952.⁵ Comandă a Fondului Muzical al Uniunii Compozitorilor. Nu se cunosc alte informații.⁶
- *Sonata nr. 4 pentru pian (Rapsodie în tre episoade)* op. 28 nr. 1. aprilie-mai 1953, rev. 1957. P.a. 16 octombrie 1957. Mss. Muzeul „George Enescu”. Editura Muzicală, 1979; Salabert, 1983.
- *Trei lieduri pe versuri de Reiner Maria Rilke* op. 28 nr. 2. 1953. P. a. 10 decembrie 1954, București, tenor Constantin Stroescu. Editura Muzicală.

ALTE LUCRĂRI PENTRU PIAN PIERDUTE:

- *Variațiuni pe o temă de Paganini pentru pian*;
- o prelucrare pentru două pianuri a suitei *Petruška* de Stravinsky;
- *Mica Suită pentru pian* scrisă în 1934;
- *Passacaglia pentru pian* scrisă probabil în 1938.⁷

¹ *Idem*. Această sonată este trecută de Ionescu-Vovu în dreptul nr. de opus 26. În *op. cit.*, p. 107.

² Constantin Ionescu-Vovu adaugă în catalogul de opere încă un op. 25 nr. 5. „Piesă de concert «Lydiei» (din seria a doua, 28 aprilie 1944, tipar 1945 Muzeul Enescu.” În volumul *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014, p. 107.

³ John Gritten, *op. cit.*, p. 244.

⁴ John Gritten, *op. cit.*, p. 244 precizează anul 1944. La fel și Zeno Vancea, *op. cit.*, p. 223. Pe de altă parte, Eugen Pricope, *op. cit.*, p. 281 notează anul 1947 în dreptul *Cvartetului op. 27 nr. 2*.

⁵ John Gritten, *op. cit.*, p. 244 notează anul 1948. Zeno Vancea în *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. II, menționează anul 1952 pentru opus 27 nr. 3, conform indicațiilor oferite de Silvestri.

⁶ John Gritten, *op. cit.*, p. 244. Autorul adaugă părțile 3 și 4 în dreptul acestui *Cvartet op. 27 nr. 3*. Constantin Ionescu-Vovu, *op. cit.*, p. 107 notează în dreptul op. 27 nr. 3 – *Cvartetul nr. 3* monopartit, compus în anul 1952. Informație trecută cu semnul întrebării.

⁷ Trecută de Eugen Pricope în dreptul nr. de opus 16.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- BĂLAN, Theodor**, *Prietenii mei muzicieni*, Editura Muzicală, București, 1976
- CARPENTER, Raymond**, *Constantin Silvestri Magician. A view from the orchestra*, Romanian Musical Adventure, 2011
- CIOMAC, Emanoil**, *Pagini de cronică muzicală, 1939-1958*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1980
- COMAN, Lavinia**, *Constantin Silvestri*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 2014
- COSMA, Viorel**, *Muzicieni români în texte și documente (XIII) Fondul Constantin Silvestri*, în revista *Muzica*, nr. 1, București, 2010
- FIRCA, Clemansa Liliana**, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002 (teză de doctorat, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1998)
- GRITTEN, John**, *A Musician Before His Time: Constantin Silvestri, conductor, composer, pianist*, Warwick Editions, 1998
- HOFFMAN, Alfred**, *Orizonturi muzicale*, Editura Muzicală, București, 1979
- IONESCU-VOVU, Constantin**, prefață la *Piese pentru pian de Constantin Silvestri*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, vol. I, 1973; vol. II, 1979
- PRICOPE, Eugen**, *Constantin Silvestri. Între străluciri și... cântece de pustiu*, Editura Muzicală, București, 1975
- STOICA, Adrian Oliviu**, *Creația pianistică românească între anii 1900-1945. Direcții stilistice*, Editura Muzicală, București, 2007
- VANCEA, Zeno**, *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1978
- VOICU-ARNĂUȚOIU, Ioana Raluca**, *Constantin Silvestri. Biografie necunoscută*, Editura Ars Docendi, Universitatea din București, 2013

VOLUME COLECTIVE

- *** *Constantin Silvestri, compozitor și interpret*, ediție îngrijită de **RĂCEU MARC, Octavia**, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2014
- *** *Paul Constantinescu și Constantin Silvestri din perspectiva contemporaneității*, ediție îngrijită de **LUPU Olga**, Editura Universității Naționale de Muzică din București, 2013.